

# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. IV, 2

(XXXII, 54)

**2022**

**Lirica. Forme e temi, persistenze  
e discontinuità - II**

**RUBETTINO**

## DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

## DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

## REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

## COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca' Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca' Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

## REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web [www.filologiaanticaemoderna.unical.it](http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it), devono essere inviati in formato elettronico all'indirizzo [redazione.faem@unical.it](mailto:redazione.faem@unical.it).

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

**FILOLOGIA ANTICA E MODERNA**  
**N.S. IV, 2 (XXXII, 54), 2022**

**Articoli**

- 7 **Francesca Biondi**  
*Incedere con eleganza e risplendere. Uno sguardo su Il. 3 e Saffo fr. 16 V.*
- 29 **Mariella Bonvicini**  
*Tessiture ovidiane nella Pistola XII di Luca Pulci (Canente a Pico)*
- 51 **Emanuele Riccardo D'Amanti**  
*La 'portentosa' età dei vini in Orazio*
- 69 **Danilo De Salazar**  
*La colpa e il sacrificio nella poesia di Ileana Mălăncioiu*
- 89 **Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta**  
*«Bromio, dio, figlio di un dio»: epiclesi di Dioniso nella lirica greca arcaica e classica e nella tragedia di Euripide*
- 109 **Federica La Manna**  
*I Sinngedichte di Johann Joachim Ewald*
- 127 **Giovanni Lamberti**  
*Presenze oraziane nell'ode La primavera di Giuseppe Parini*
- 137 **Piergiuseppe Pandolfo**  
*L'ombra di Euridice: presenze virgiliane nella sezione Creusa della raccolta poetica Empie stelle (1993-1996) di Giovanni Giudici*
- 157 **Tiziana Ragno**  
*Catullo half done: Ezra Pound e il carme 61*
- 207 **Gianmarco Rossi**  
*Memoria dei lirici in Venanzio Fortunato*
- 231 **Federica Sconza**  
*L'elegia senza amore: attualità e inattualità di L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident di Paul Veyne*
- 251 **Gisèle Vanhese**  
*La poésie d'Alfredo Gangotena et les tempêtes secrètes du cœur*

- 269 **Martina Venuti** Tu mare, flumen ego: *memoria del padre tra versi latini e versi italiani inediti di Fernando Bandini*

### **Recensioni**

- 297 **Gisèle Vanhese** (Mihai Cimpoi, *Dante-Leopardi și sinele culturii românești*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2022, 243 pp.)

## Articoli



Francesca Biondi

## Incedere con eleganza e risplendere. Uno sguardo su *Il.* 3 e Saffo fr. 16 V.

La terza rapsodia dell'*Iliade* racconta il duello tra Menelao e Paride. I due sposi di Elena si affrontano sul terreno di battaglia, un piano completamente sfavorevole a Paride, il cui ambito di pertinenza, come suo fratello Ettore gli rinfaccia con disprezzo, è la bellezza<sup>1</sup>. Del discorso di Ettore colpisce il tono aspro, colpisce l'insistenza sulla bellezza di Paride, sul suo dedicarsi alle donne, piuttosto che alla guerra, alla cetra, piuttosto che alla lancia. Preferenze che lo pongono sotto il dominio di Afrodite. Del discorso di Ettore colpisce anche un'altra cosa: l'immagine della veste di pietre (λάϊνον χιτῶνα), che allude alla lapidazione che Paride meriterebbe per le sue azioni<sup>2</sup>. Quando Iris giunge per avvisare Elena del duello che è in procinto di svolgersi la trova nella stanza intenta a tessere, un manto doppio, tinto di porpora (μέγαν ἰστόν ὕφαινε / δίπλακα πορφυρέην)<sup>3</sup>. La peculiarità di questa descrizione, per il resto tipica, è il particolare delle scene che Elena sta rappresentando sul manto. Si tratta delle imprese di guerra che Achei e Troiani hanno compiuto a causa sua (πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους / Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν

<sup>1</sup> *Il.* 3, 39-57.

<sup>2</sup> Si veda Luc. *Pisc.* 5, dove Platone cita *Il.* 3, 57 per spingere gli altri filosofi, già pronti con le pietre in mano, a lapidare Parresiade.

<sup>3</sup> *Il.* 3, 125-128. Il testo dell'*Iliade* riportato è sempre quello di D.B. Monro - Th.W. Allen, *Homeri Opera*, I-II, Clarendon Press, Oxford 1920<sup>3</sup>, accompagnato dalla traduzione italiana di Giovanni Cerri, in Id. - A. Gostoli, *Omero. Iliade*, Milano, Rizzoli, 1996.

χαλκοχιτώνων / οὐς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων). Un tema che si potrebbe dire di storia contemporanea. L'immagine del manto che Elena sta tessendo, rappresentandovi gesta di eroi, contrasta con la potente metafora della veste di pietre. Nessuna delle azioni di guerra che Elena sta tessendo potrebbe avere come protagonista Paride. Il suo nuovo sposo non merita un manto tinto di porpora, né può essere ritratto come eroe, meriterebbe piuttosto una veste di pietre. Non è quindi la gloria di Paride che Elena sta ritraendo, la rappresentazione che ha scelto è in realtà una narrazione auto-celebrativa. Elena esibisce attraverso le immagini l'effetto della sua bellezza sul mondo degli uomini, in un racconto iconografico che trasforma il presente in mito. I κλέα ἀνδρῶν<sup>4</sup> che tesse sul manto sono la glorificazione dell'unica donna causa di tutto.

Per parlare con Elena, Iris prende le sembianze di «Laodice, la prima per bellezza tra le figlie di Priamo» (Λαοδίκην, Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην)<sup>5</sup>. Le spiega che l'esito del duello deciderà il suo futuro: del vincitore sarà detta sposa legittima (ἄκοιτις)<sup>6</sup>. «Così dicendo la dea le ispirava nel cuore desiderio struggente (ὡς εἰποῦσα θεὰ γλυκὺν ἕμερον ἔμβαλε θυμῷ) / del marito di prima, della sua città, dei suoi genitori (ἀνδρός τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκῆων)»<sup>7</sup>. La reazione di Elena è immediata: «subito, copertasi con veli di bianchezza splendente (αὐτίκα δ' ἀργεννήσι καλυψαμένη ὀθόνησιν), / si slanciò fuori della stanza, versando una tenera lacrima (ὀρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο τέρεν κατὰ δάκρυ χέουσα)»<sup>8</sup>. L'intervento della dea determina l'appropriata reazione di Elena. Iris le getta nel θυμός, le impone, il rimpianto dei suoi affetti di prima. Il verbo

<sup>4</sup> Le attestazioni di κλέα ἀνδρῶν, «gesta d'eroi», nell'*Iliade* si riferiscono alle imprese delle generazioni eroiche precedenti alla guerra di Troia. La narrazione mitica che Elena sta tessendo sul manto riguarda invece le prove che Troiani e Achei affrontarono per causa sua, quindi appunto durante la guerra di Troia. In *Il.* 9, 185-189, quando l'ambasceria giunge alle tende e alle navi dei Mirmidoni, trova Achille «intento a godere la cetra armoniosa, / bella, ben lavorata, e la traversa in alto era d'argento, / predata da lui nel saccheggio, quando abbatté la città d'Eetione: / rallegrava con questa il suo cuore e cantava gesta d'eroi (τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν)». Più tardi, nella stessa rapsodia, in *Il.* 9, 524-525, Fenice sceglie tra i κλέα ἀνδρῶν ἠρώων l'*exemplum* mitico dell'ira di Meleagro per cercare di convincere Achille a tornare in battaglia.

<sup>5</sup> *Il.* 3, 121-124.

<sup>6</sup> *Il.* 3, 130-138.

<sup>7</sup> *Il.* 3, 139-140.

<sup>8</sup> *Il.* 3, 141-142.

usato è piuttosto aggressivo: ἐμβάλλειν in Omero è tipico degli interventi psichici<sup>9</sup>. Con questa disposizione d'animo, per assistere al duello tra i suoi due sposi, Elena decide di coprirsi con veli bianchi. Lo *Schol. Hom. Il. 3, 141 (ex.)* spiega che questa scelta non è casuale.

ἀργεν<v>ῆσι καλυψαμένη <ὀθόνησιν>: οὗτος γὰρ σῶφρονι γυναικὶ κόσμος· καὶ ποικίλλειν γοῦν εἰδυῖα οὐκ ἀμπίσχεται ποικίλα. ὀθόνη δὲ ὁ ἑάνος, ὃν καὶ «πέπλον» (E 734 *al.*) καλεῖ. b(BCE<sup>3</sup>E<sup>4</sup>) T

«con bianchi veli celatasi»: questo infatti è ornamento per una donna saggia. E pur sapendo lavorare a vari colori non indossa tessuti policromi. ὀθόνη è un fine velo, che anche chiama «πέπλον» (*Il. 5, 734 al.*). b(BCE<sup>3</sup>E<sup>4</sup>) T

In *Il. 5, 734-735* il πέπλον ἑάνόν, «fine peplo» di Atena è detto ποικίλον, «policromo». Il narratore puntualizza che la dea stessa lo ha fatto con le sue mani. Non è il caso di Elena. Il velo che sceglie è un semplice «telo di lino», ὀθόνη<sup>10</sup>, «bianco», ἀργεννός, non è una stoffa policroma, ricca di decori, che pure avrebbe potuto scegliere tra quelle da lei stessa lavorate. Come il manto che con tanta consapevolezza di sé stessa stava tessendo prima. Nel mondo greco, fin dalle epoche più antiche, il bianco esprime la luminosità più che il dato cromatico, il bianco è splendore<sup>11</sup>. È molto suggestiva l'iconografia dell'anfora a figure nere del Pittore di Amasis (ca. 540 a.C.), che ritrae la scena del ricongiungimento di Elena e Menelao. Elena si presenta velata e il suo incarnato risplende di

<sup>9</sup> L'emistichio formulare che si trova in *Il. 3, 139*, γλυκὸν ἴμερον ἐμβαλε θυμῷ, si ripete tre volte nell'*Inno omerico ad Afrodite (Hymn. hom. 5, 45; 53; 143)*. La dea stessa infatti subisce il medesimo intervento psichico da parte di Zeus (v. 45) e a sua volta lo impone ad Anchise (vv. 53, 143). Il verbo ἐμβάλλειν occorre in Omero anche per interventi psichici di diversa natura: μένος (*Il. 10, 366*); φόβος (*Il. 17, 118*); ἄτη (*Il. 19, 88*); σθένος (*Il. 21, 304*); ecc. Per la meccanica degli interventi psichici si veda E.R. Doods, *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1959, capp. 1-2 [*The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1951].

<sup>10</sup> Si veda P. Giammellaro, *Velo si dice in molti modi. Coprirsi il capo nell'epica greca arcaica*, in M. Ferrara - A. Saggiaro - G.P. Viscardi (a cura di), *Le verità del velo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017, pp. 49-57, in particolare p. 50.

<sup>11</sup> Si veda M.M. Sassi, *The indiscreet charm of brightness: from early Greek thought to Plato*, in *Colour Psychology in the Graeco-Roman World*, «Entretiens sur l'Antiquité Classique» LXVI, Vandœuvre, Fondation Hardt, 2020, pp. 5-41.

un bianco più acceso grazie alla tecnica a contorno<sup>12</sup>. Anche il verbo adoperato è indicativo, καλύπτειν, ‘coprire, proteggere, celare’ nella diatesi media ‘coprirsi, velarsi, nascondersi’<sup>13</sup>. Il velo è simbolo di αἰδώς, ma allo stesso tempo qualifica la donna che lo porta come oggetto del desiderio erotico<sup>14</sup>. Nei limiti delle sue possibilità, Elena vuole celarsi, non essere troppo sfacciatamente appariscente. Risplende ostentando modestia. Una fonte tarda riporta che a Sparta solo alle etere fosse consentito di indossare vesti policrome<sup>15</sup> e la σωφροσύνη della quale parla lo scolio è anche la capacità di adattarsi agli eventi<sup>16</sup>, che in questa occasione impongono di evitare ogni esibizionismo e ostentazione, soprattutto perché l’esito previsto del duello è la vittoria di Menelao.

Elena esce dal talamo (ἐκ θαλάμοιο) per assistere al duello dall’alto delle mura. La sua epifania viene descritta attraverso l’effetto che produce sugli unici uomini rimasti all’interno di Troia, gli anziani che dalle mura osservano il campo di battaglia, «per vecchiaia esenti da guerra, ma parlatori / valenti»<sup>17</sup>. «Come dunque videro Elena che saliva alla torre (οἱ δ’ ὡς οὖν εἶδονθ’ Ἑλένην ἐπὶ πύργων ἰοῦσαν), / l’uno all’altro diceva sommesso parole che volano (ἦκα πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ’ ἀγόρευον): / “Non è certo motivo di biasimo, se per tale donna a lungo (οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς) / Troiani ed Achei dalle solide gambiere sopportano dolori (τοιῆδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον

<sup>12</sup> Si veda J. Boardman, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano, Rusconi, 1990, p. 58 [*Athenian Black Figure Vases*, London, Thames and Hudson, 1974].

<sup>13</sup> Per gli usi del verbo καλύπτειν nell’epica greca arcaica si veda Giammellaro, *Velo si dice in molti modi...* cit., pp. 53-55.

<sup>14</sup> Si vedano G. Ferrari, *Figures of speech: the picture of Aidos*, «Metis» 5, 1-2, 1990, pp. 185-200; D.L. Cairns, *Veiling, αἰδώς, and a Red-Figure Amphora by Phintias*, «The Journal of Hellenic Studies» 116, 1996, pp. 152-156; J. Llewellyn-Jones, *Aphrodite’s Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2003, pp. 156-180.

<sup>15</sup> Clem. *Paed.* 2, 105, 2, sembra essere l’unica fonte per questa notizia: ἀγαμαὶ τῶν Λακεδαιμονίων τὴν πόλιν τὴν παλαιάν· μόναις ταῖς ἑταίραις ἀνθίνας ἐσθῆθας καὶ χρυσοῦν κόσμον ἐπέτρεψεν φορεῖν, ἀφαιρουμένη τῶν δοκίμων γυναικῶν τὴν φιλοκοσμίαν τῷ μόναις ἐφρεῖναι καλλοπιζέσθαι ταῖς ἑταιροῖσαις. Il testo è di M. Marcovich, *Clementis Alexandrini Paedagogus*, adiuvante J.C.M. van Winden, Leiden-Boston, Brill, 2002. La stessa usanza è però testimoniata anche per Locri (Diod. 12, 21, 1) e Siracusa (Ateneo 12, 521b).

<sup>16</sup> Si veda C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell’arte greca*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 179-194.

<sup>17</sup> *Il.* 3, 150-151: γῆραϊ δὴ πολέμοιο πεπαυμένοι, ἀλλ’ ἀγορηταὶ / ἐσθλοί.

ἄλγεα πάσχειν): / maledettamente somiglia d'aspetto alle dee immortali (αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὄπα ἕοικεν); / ma tuttavia, pur così bella, sulle navi ritorni, / che a noi e ai nostri figli non resti sventura in futuro!»<sup>18</sup>. Elena cammina. Il participio che ne descrive il movimento, ἰοῦσαν, da ἰέναι «andare», è semplice: nessuna connotazione particolare, nessuna specifica carica descrittiva, nessuna potenza evocativa. Anche nella scelta dei termini, il narratore preferisce un velo bianco per far risaltare la bellezza di Elena. Tuttavia, il suo semplice incedere, discretamente velata, produce l'ammirazione degli anziani, tra gli altri Priamo. In maniera non appropriata all'età ne lodano la bellezza con un commento amaro e addirittura giustificano i pericoli che a causa sua corre la patria. Un problema testuale suscita nella tradizione esegetica antica una riflessione sulle caratteristiche dell'incedere di Elena. In *Schol. Hom. Il. 3*, 155a, Aristonico riporta le osservazioni di Aristarco sulla variante di Zenodoto ὄκα, per ἦκα della vulgata antica.

ἦκα {πρὸς ἀλλήλους}: ὅτι Ζηνόδοτος γράφει «ὄκα». εἶτε δὲ ἐπὶ τῆς Ἑλένης ἐστίν, ὅτι ὄκα ἐπορεύετο, ἀπρεπὲς ἔσται· εἶτε ἐπὶ τῶν δημογερόντων, ὅτι ὄκα διελέγοντο, ἀνάμωστον· βραδυλόγοι γάρ εἰσιν οἱ γέροντες. Α

«a bassa voce»: (il segno) perché Zenodoto scrive «velocemente». Se è riferito a Elena, perché velocemente procedeva, sarà inappropriato; se è riferito agli anziani del popolo, perché velocemente parlavano, inadatto; infatti i vecchi parlano lentamente. Α

Aristarco riteneva dunque inappropriato che Elena corresse. La variante di Zenodoto trova una giustificazione nella rapida risoluzione di Elena a lasciare il talamo per assistere al duello, segnalata da αὐτίκα in posizione di rilievo all'inizio di v. 141 e nel verso successivo dal verbo ὀρμᾶτο, che indica un movimento subitaneo, uno slancio. Tuttavia, a una decisione repentina non necessariamente corrisponde una serie di movimenti concitati. La χάρις impedisce a Elena di correre. Elena si muove nel dominio di Afrodite, è una creatura che appartiene alla dea. Il lessico che accompagna la sua descrizione rientra nell'ambito semantico della grazia e dell'erotismo: il suo «desiderio» degli affetti di prima è «dolce»

<sup>18</sup> *Il. 3*, 154-160.

(γλυκὸν ἴμερον); la «lacrima» che versa uscendo è «tenera» (τέρεν κατὰ δάκρυ χέουσα). L'atto di velarsi rivela anche il pudore che la spinge a non voler essere vista mentre piange<sup>19</sup>. In *Schol. Hom. Il. 3, 155b* Nicanore testimonia che Cratete di Mallo condivideva la variante di Zenodoto e riporta in merito il parere contrario di Tolomeo l'Ascalonite.

ἦκα {πρὸς ἀλλήλους}: [...] πρὸς δὲ τῷ μὴ ἀρμόζειν ἐπὶ τῆς Ἑλένης τὸ δρομαίαν αὐτὴν προσέρχεσθαι, μὴ καὶ ἔτι καταλάβῃ αὐτοὺς ταῦτα διαλεγόμενους, καὶ ἡ ἀρετὴ τοῦ πρέποντος ἀφαιρεῖται· τὸ γὰρ «ἦκα» ἐπὶ πρεσβυτῶν ὡς οὐδὲν ἕτερον ἀρμόζει, καὶ μάλιστα ὅτι κάλλος γυναικὸς θαυμάσαντες τῶν ἰδίων καταφρονοῦσι κινδύνων. τοῦτο οὖν οὐκ ἦν πρέπον ἄλλον ἀκούειν. ἀμφοτέρω δὲ ὁ ποιητὴς ἐφύλαξεν, καὶ τὸ τῆς Ἑλένης ἐγκώμιον καὶ τὸ τοῖς πρεσβύταις πρέπον, προσθεῖς τὸ «ἦκα». A

Oltre a non essere adatto a Elena l'avvicinarsi di corsa, non lo è neanche che li colga mentre dicono tali cose, e la virtù dell'appropriatezza viene meno. Infatti «a bassa voce» è adatto agli anziani come nient'altro e soprattutto perché avendo ammirato la bellezza di una donna, disprezzano i propri pericoli. Questo dunque non era appropriato che altri ascoltasse. Il Poeta quindi ha salvaguardato entrambe le cose, l'encomio di Elena e l'appropriatezza agli anziani, avendo messo «a bassa voce». A

Dallo scolio emergono due caratteristiche che vengono ritenute appropriate all'incedere di Elena: la lentezza e l'estraneità. Per il commentatore non è opportuno che Elena colga gli anziani a parlare di lei, a lodare la sua bellezza disprezzando i pericoli ai quali per causa sua è esposta la città. È appropriato che inceda inconsapevole degli effetti che produce su chi la guarda. Le convenzioni sociali impongono che una donna, soprattutto nobile, compaia fuori di casa sempre accompagnata dalle ancelle e protetta dal velo, che simbolicamente la separa dagli uomini estranei presenti nello spazio esterno<sup>20</sup>. Inoltre Elena vuole recarsi in un luogo che non rientra tra quelli normalmente associati

<sup>19</sup> Lo stesso pudore mostra Fedra nell'*Ippolito* di Euripide, vv. 243-246: «Nutrice, coprimi di nuovo il capo (μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν), / mi vergogno delle mie parole (αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι). / Nascondimi: dai miei occhi scendono lacrime (κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει) / e il mio viso è stravolto dalla vergogna (καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται)».

<sup>20</sup> Si veda Llewellyn-Jones, *Aphrodite's Tortoise...* cit., pp. 121-130; Id., *House and veil in ancient Greece*, «British School at Athens Studies» 15, 2007, pp. 251-258.

alla sfera femminile<sup>21</sup>. Osservare il campo di battaglia dalle mura non è un'attività adatta a una donna, come spiega molto chiaramente Ettore ad Andromaca nella sesta rapsodia dell'*Iliade*<sup>22</sup>. La forte reazione che provoca l'apparizione di Elena sulle mura si giustifica anche con la sua estraneità al contesto. Mostrare distacco nell'incedere è quindi importante per mettere in risalto il proprio *status* sociale, ma anche per mantenere la propria rispettabilità in una situazione di inconsueta esposizione sociale.

Un ultimo dettaglio emerge dallo sviluppo successivo dell'azione. Afrodite, dopo avere nascosto Paride alla lancia di Menelao e averlo riportato «nella stanza da letto profumata» (ἐν θαλάμῳ εὐώδεϊ κηῶντι), afferra Elena con la mano, tirandola dal «velo odoroso», (νεκταρέου ἔανοῦ)<sup>23</sup>. In *Schol. Hom. Il. 3, 385 (ex.)* il commentatore glossa: «νεκταρέου» δὲ θείου, παρὰ τὸ νέκταρ. Esichio (v 257 Cunningham) spiega νεκτάρεος come θεῖος, ἡδύς, εὐώδης. È significativa la corrispondenza tra il profumo del talamo condiviso, dove Paride attende Elena, e il profumo del suo velo. Ancora una volta i due sposi sono uniti sotto il dominio di Afrodite<sup>24</sup>, in un mondo di bellezza che coinvolge diverse sfere sensoriali. Il velo, con il quale Elena si cela, profuma. Non solo splendore accompagna i suoi passi, ma anche una dolce fragranza immortale.

In seguito al duello tra Menelao e Paride, la scelta iniziale di velarsi in modo da non attirare troppo l'attenzione torna utile a Elena. Esce di scena «copertasi il capo con il velo bianco splendente (κατασχομένη

<sup>21</sup> In *Il. 6, 369-380* Ettore cerca Andromaca a casa, ma non la trova, chiede quindi alle ancelle: «dove è andata fuori di casa Andromaca dalle bianche braccia? / Forse a casa di una delle mie sorelle o delle mie cognate, / oppure è andata al tempio di Atena, dove pure le altre Troiane / dalle belle chiome placano la dea terribile con la preghiera?».

<sup>22</sup> *Il. 6, 490-493*: «Tornata dentro casa, datti da fare con i tuoi lavori, / con la tela e con la conocchia, e alle ancelle da' ordine / che attendano al loro; spetterà la guerra agli uomini / a tutti – e soprattutto a me – quanti vivono a Troia».

<sup>23</sup> *Il. 3, 380-385*.

<sup>24</sup> Nel talamo Elena sta tessendo, dal talamo esce per assistere al duello, ma è lì che la riporta a forza Afrodite. Nel talamo la dea riporta anche Paride, dopo averlo sottratto al duello, prima che Menelao possa ucciderlo (*Il. 3, 385-394*). Una volta ricongiunti nel loro luogo specifico, il talamo appunto, Elena, «distogliendo altrove lo sguardo» (ὄσσε πάλιν κλίνασα), rinfaccia a Paride la sua mancanza di valore in confronto a Menelao, ma Paride riporta subito la conversazione sul loro tema condiviso, l'amore (*Il. 3, 428-447*). Si veda anche S. Caciagli, *Poeti e società. Comunicazione poetica e formazioni sociali nella Lesbo del VII-VI secolo a.C.*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2011, pp. 245-248.

ἐανῶ ἀργῆτι φαεινῶ), / in silenzio, inosservata a tutte le Troiane: la guidava la dea (σιγῆ, πάσας δὲ Τρωάδας λάθην· ἦρχε δὲ δαίμων)»<sup>25</sup>. A questo punto, infatti, davvero non vuole proprio più essere vista, in particolare dalle donne di Troia, delle quali teme il giudizio<sup>26</sup>. Non desidera essere vista mentre torna, contro la sua volontà, al letto di Paride<sup>27</sup>. È costretta da Afrodite δολοφρονέουσα, «che medita inganni», come Elena stessa le rinfaccia nel suo coraggioso tentativo di resistenza al potere della dea<sup>28</sup>. Così, a dispetto dei patti degli uomini, per volere di Afrodite e contro la volontà di Elena stessa, colei che «maledettamente somiglia d'aspetto alle dee immortali»<sup>29</sup> rimane la sposa legittima (ἄκοιτις) di Paride<sup>30</sup>.

Dopo la sua apparizione, nel dialogo che segue, la *Teichoscopia*, Elena viene chiamata da Priamo «figlia mia»<sup>31</sup>, descritta dal narratore come

<sup>25</sup> *Il.* 3, 419-420.

<sup>26</sup> *Il.* 3, 410-412: «Io non andrò laggiù – sarebbe vergognoso davvero (νεμεσσητὸν δὲ κεν εἶη) – / a preparare il suo letto: tutte le Troiane dopo / sparleranno di me; e mi sento dentro una pena indicibile (πᾶσαι μομήσονται· ἔχω δ' ἄγε' ἄκριτα θυμῶ)».

<sup>27</sup> *Il.* 3, 395-420. Afrodite ha il potere di condurre all'amore un soggetto contro la sua volontà, come promette di fare in Sapph. fr. 1, 23-24. Si veda *infra* il commento a Sapph. fr. 16, 12-13. I componimenti di Saffo e Alceo sono citati secondo l'edizione di E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, Polak & van Genneep, 1971.

<sup>28</sup> *Il.* 3, 403-405: «Ed ora, poiché Menelao, sconfitto il divino Alessandro, / vuole, per quanto odiosa, riportarmi a casa (νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἶκαδ' ἄγεσθαι), / proprio per questo adesso vieni qui a tessere inganni? (τοῦνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης)». Questa accusa di Elena riecheggia in Sapph. fr. 1, 2, dove δολόποκε costituisce uno degli epiteti non rituali dell'invocazione iniziale ad Afrodite. Si veda C. Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Berlin-Boston, de Gruyter, 2021, p. 535-537. Si rimanda alla stessa opera anche per il testo greco, qui adottato, dei componimenti di Saffo. Si veda *infra*.

<sup>29</sup> *Il.* 3, 158. Si veda *infra*, Sapph. fr. 16, 6-7.

<sup>30</sup> È emblematica la conclusione del discorso di Paride e la descrizione finale del suo ricongiungimento con Elena in *Il.* 3, 438-447: «“Non stare, donna, a tormentarmi l'anima con offese umilianti / [...]. Ma su, piuttosto mettioci a letto e godiamo l'amore (ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότιτι τραπέομεν εὐνθηέντε): / mai con tanta violenza il desiderio m'ha ottenebrata la mente (οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ὀδὲ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφοκάλυπεν) / [...] tanto adesso ho voglia di te e dolce mi prende il desiderio (ὄς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ)”. / Disse, e s'avviò a letto per primo: lo seguì la sua donna (ἦ ῥα, καὶ ἄρχε λέχοσδε κιόν· ἄμα δ' εἶπετ' ἄκοιτις)». La descrizione di questa scena si chiude con la parola ἄκοιτις che, riprendendo *Il.* 3, 138, conferma il possesso di Elena da parte di Paride e in ultima analisi sancisce la vittoria del potere di Afrodite.

<sup>31</sup> *Il.* 3, 162; 192.

«divina fra le donne»<sup>32</sup> e «generata da Zeus»<sup>33</sup>. Particolarmente evocativo è però l'epiteto che compare al v. 228: τανυπέπλος. Originariamente «dalla veste sottile»; fu inteso in seguito come «dalla veste fluente», perché τανυ- in composti del genere fu associato a τάνυμαι, 'stendersi'<sup>34</sup>. Un sinonimo di questo aggettivo è epiteto delle donne di Troia in una formula che ricorre tre volte nell'*Iliade*: Τρωάδας ἑλκεσιπέπλους, «Troiane dai peppli fluenti»<sup>35</sup>. In *Schol. Hom. Il. 6, 442b<sup>1</sup> (ex.)* il commentatore glossa ἑλκεσιπέπλους: αἱ ἐν τῷ βαδίσειν ἐπισύρουσαι τοὺς πέπλους, «quelle che nel camminare trascinano i peppli». Eustazio definisce ἑλκεσίπεπλον «epiteto delle donne barbare» (γυναικῶν [...] βαρβάρων ἐπίθετον), le cui vesti sono a strascico (συρτοί), da entrambe le parti<sup>36</sup>. Altri particolari si possono desumere da Apollonio Sofista, s.v. βαθυπέπλων:

[...] τὸ αὐτὸ σημαίνει καὶ βαθυζώνων καὶ βαθυκόλων· φαίνεται γὰρ ἐκ τῶν τοιούτων ἐπιθέτων ἅμα μὲν τὰ μεγέθη τῶν σωματῶν, ἅμα δὲ τὸ σεμνὸν τῆς περιστολῆς· φαίνονται γὰρ μέχρι τῶν σφυρῶν καλυπτόμενοι, ὅθεν καὶ ἑλκεσίπεπλοι λέγονται καὶ βαθύζωνοι.

[...] lo stesso significato hanno anche βαθυζώνων e βαθυκόλων; appaiono infatti da questi epiteti sia la grandezza dei corpi, sia la nobiltà del drappeggio; è chiaro infatti che si coprono fino alle caviglie, per cui sono dette anche ἑλκεσίπεπλοι e βαθύζωνοι.

Apollonio Sofista spiega qui una serie di epiteti omerici riferiti alle vesti femminili, precisandone alcune caratteristiche: la nobiltà del drappeggio<sup>37</sup>

<sup>32</sup> *Il. 3, 171; 228.*

<sup>33</sup> *Il. 3, 199.*

<sup>34</sup> Si vedano H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1954-1973, s.v. τανυ-; P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968, s.v. τανυ-; E. Risch, *Wortbildung der homerischen Sprache*, Berlin, de Gruyter, 1973, p. 190 [Leipzig 1937]; A. Hoekstra, *Omero. Odissea*, IV (libri XIII-XVI), Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1984, *ad Od. 15, 171.*

<sup>35</sup> *Il. 6, 442; 7, 297; 22, 105.*

<sup>36</sup> Eust. 1260, 57-59 *ad Il. 22, 105* (van der Valk IV, p. 584, 11-13). Si veda A. Pekridou-Gorecki, *Come vestivano i Greci*, Milano, Rusconi, 1993, pp. 61-66 [*Mode im antiken Griechenland: textile Fertigung und Kleidung*, München, Beck, 1989].

<sup>37</sup> Per l'importanza del pannello delle vesti come elemento decorativo si veda M.M. Lee, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 93-95.

e la lunghezza fino alle caviglie. È stato ipotizzato<sup>38</sup> che il peplo omerico sul davanti scendesse fino alle caviglie, mentre dietro poteva essere più lungo e trascinarsi a terra, da cui l'epiteto *έλκεσίπεπλος*. Le Troiane quindi portavano i pepi, nobilmente drappeggiati, fino alle caviglie sul davanti, ma con lo strascico dietro. Allo stesso modo veste Elena, caratterizzata dall'epiteto *τανύπεπλος* anche dopo il suo ritorno a Sparta<sup>39</sup>, certamente per la felice integrazione del verso di risposta che lo contiene nel sistema formulare<sup>40</sup>.

Lo stesso tipo di veste, o forse lo stesso modo di drappeggiare le vesti, è attestato anche per le donne di Lesbo, come testimonia Alceo fr. 130b, 17-18. I componimenti di Alceo 129-134 trattano del destino di morte di alcuni *ἐταῖροι* e di un esilio in un luogo agreste e rurale. Presumibilmente è il primo esilio di Alceo, la *φυγή* da Mitilene, che gli scolî ad Alceo fr. 60 e 114 collocano nel territorio di Pirra. Alceo trova rifugio oltre i confini di Mitilene<sup>41</sup>, quindi fuori dalla giurisdizione delle guardie di Mirsilo, nel «grande spazio rituale comune» (*τέμενος μέγα / ζῆνον*) a tutti Lesbii, situato nel territorio di Pirra, ma al centro delle comunicazioni via terra fra le due principali città dell'isola, Mitilene appunto e Metimna. È questo il contesto di Alceo 129, componimento nel quale il poeta chiede alla triade divina composta da Zeus, «protettore dei supplici» (*ἀντίαον*); Eolia, «genitrice» (*γενέθλαν*), da identificare con Era; Dioniso, «crudivoro» (*ὠμήσταν*)<sup>42</sup>, di avere sollievo dalle sofferenze del momento e vendetta per il tradimento di Pittaco<sup>43</sup>. Questo santuario pan-lesbio può essere definito *Heraion* per il ruolo

<sup>38</sup> Si veda Ch. Daremberg - E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes*, IV, 1 (N-Q), Paris, Librairie Hachette, 1907, pp. 382-386.

<sup>39</sup> *Od.* 4, 305 e 15, 171.

<sup>40</sup> Si vedano M.W. Edwards, *On some "answering" expressions in Homer*, «Classical Philology» 64, 2, 1969, pp. 81-87, e G.S. Kirk, *The Iliad: a Commentary*, I (books 1-4), Cambridge, Cambridge University Press, 1985, ad II. 3, 199.

<sup>41</sup> Alc. fr. 130b, 9: *φεύγων ἐσχατίαις*.

<sup>42</sup> Alc. fr. 129, 1-9: ]. *ρά α τόδε Λέσβιοι / [...].... εὔδειλον τέμενος μέγα / ζῆνον κά[τε]σσαν ἐν δὲ βῶμοις / ἀθανάτων μακάρων ἔθηκαν // κάπωνύμασσαν ἀντίαον Δία / σὲ δ' Αἰολίηαν [κ]υδαλίμαν θεόν / πάντων γενέθλαν, τὸν δὲ τρίτον / τόνδε κερμήλιον ὠνόμασσ[α]ν // Ζόνυσσον ὠμήσταν.*

<sup>43</sup> Alc. fr. 129, 9-24.

predominante di Era all'interno della triade divina ed è probabilmente da identificare con il *temenos* di Messon, attuale *Ta Mesa*<sup>44</sup>. Si tratta dello stesso luogo sacro che Alceo descrive nel fr. 130b. Lontano dalla politica cui la sua famiglia si è sempre dedicata, il poeta, giunto «al recinto sacro degli dei beati» (μακάρων ἐς τέμ[ε]νος θεῶν), vive tenendosi lontano dai mali, «dove, giudicate per la bellezza, donne di Lesbo (ὄππα Λ[εσβί]αδες κριννόμεναι φύαν), / dai perli fluenti si aggirano e intorno freme (πώλεντ' ἐλκεσίπεπλοι, περι δὲ βρέμει) / l'eco divina del sacro grido / annuale delle donne (ἄχω θεσπεσία γυναίκων / ἴρα[ς] ὀ]λολύγας ἐνιαυσίας)». Ricorre qui l'epiteto ἐλκεσίπεπλοι, «dai perli fluenti» come attributo delle donne di Lesbo, che quindi indossano perli, nobilmente drappeggiati, fino alle caviglie sul davanti, con lo strascico dietro.

Le donne di Lesbo sono dette da Alceo anche κριννόμεναι φύαν. In *Iliade* 9, 128-130 Agamennone elenca gli «splendidi doni» (περικλυτὰ δῶρα) che dovrebbero placare Achille e ricompensarlo qualora volesse tornare in battaglia<sup>45</sup>. Tra le altre cose promette «sette donne, esperte in lavori perfetti, / donne di Lesbo» (ἐπτὰ γυναῖκας ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας), che ebbe in appannaggio quando Achille conquistò l'isola<sup>46</sup>, «superiori in bellezza a tutte le donne» (αἰ κάλλει ἐνίκων φύλα γυναικῶν). Il verbo qui usato è νικᾶν, 'vincere, superare'. Le Lesbie, bottino di guerra di Achille, «vincevano in bellezza stirpi<sup>47</sup> di donne». Lo *Schol. Hom. D* commenta *Il.* 9, 129 con una notizia interessante: παρὰ Λεσβίοις ἀγὼν ἄγεται κάλλους γυναικῶν ἐν τῷ τῆς Ἥρας τεμένει, λεγόμενος Καλλιστεῖα, «presso i Lesbii si svolge un agone di bellezza delle donne, nel recinto sacro di

<sup>44</sup> Si vedano L. Robert, *Recherches épigraphiques. Inscriptions de Lesbos*, «REA» 62, 1960, pp. 285-315; C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977, pp. 223-224; S. Caciagli, *Il temenos di Messon: uno stesso contesto per Saffo e Alceo*, «Lexis» 28, 2010, pp. 227-256; Id., *Sacra and Sacral Places in Sappho and Alcaeus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 211, 2019, pp. 32-43.

<sup>45</sup> *Il.* 9, 119-157.

<sup>46</sup> Si tratta di una delle tante spedizioni vittoriose contro le città della Troade e delle isole antistanti che Achille condusse durante la guerra di Troia. Ne parla lui stesso poco oltre (*Il.* 9, 323-333) per sottolineare che Agamennone «restando nella retroguardia, vicino alle navi veloci / incamerava, poco spartiva, molto arraffava».

<sup>47</sup> Cfr. Hes. *Th.* 1021.

Era, detto Καλλιστεΐα». Stando a questa testimonianza, a Lesbo si teneva un concorso di bellezza, detto Καλλιστεΐα, all'interno del «recinto sacro di Era», l'*Heraion* dunque. Vi partecipavano donne adulte (γυναικῶν), non fanciulle<sup>48</sup>, coerentemente alla fisionomia culturale di Era, «divinité de la féminité adulte»<sup>49</sup>. Al singolare, καλλιστεΐον, significa «premio per la bellezza». È il termine usato da Luciano per indicare il pomo della discordia, che Zeus consegna a Paride, da dare come premio del primo concorso di bellezza di cui si abbia notizia<sup>50</sup>. Bisogna sottolineare che anche in Alceo fr. 130b il «sacro grido annuale» è delle donne (γυναϊκῶν), così come in *Il.* 9, 129 si parla di γυναῖκας. La notizia trova conferma in un passo di Ateneo derivato da Teofrasto<sup>51</sup>.

ἐνιαχοῦ δέ φησιν ὁ αὐτὸς Θεόφραστος καὶ κρίσεις γυναικῶν περὶ σωφροσύνης γίνεσθαι καὶ οικονομίας, ὥσπερ ἐν τοῖς βαρβάροις· ἐτέρωθι δὲ κάλλους, ὡς δέον καὶ τοῦτο τιμᾶσθαι, καθάπερ καὶ παρὰ Τενεδίοις καὶ Λεσβίοις· ταύτην δὲ τύχης ἢ φύσεως εἶναι, τιμὴν δέον προκεῖσθαι σωφροσύνης. τὸ κάλλος γὰρ οὕτως καλόν, εἰ δὲ μὴ, κίνδυνον ἔχον ἐπ' ἀκολασίαν.

C'è poi un luogo nel quale, secondo Teofrasto, si svolgono anche gare di σωφροσύνη e di economia domestica per le donne, come è usanza tra i barbari; altrove si tengono invece (gare) di bellezza – quasi fosse un dovere premiare anche questa – come fanno gli abitanti di Tenedo e di Lesbo. Ma questo è un premio che spetta al caso o alla natura, mentre si dovrebbe mettere in palio un premio per la

<sup>48</sup> Si veda Calame, *Les chœurs de jeunes filles...* cit., pp. 209-224. Le gare di bellezza «s'ils ne s'adressaient pas à des adolescentes mais à des femmes et s'ils avaient lieu à Lesbos sous les auspices d'Héra, c'est que l'acquisition du trait 'beauté' signifie pour la femme le terme de la période de la puberté et l'accession au mariage» (Calame, *Les chœurs de jeunes filles...* cit., p. 345).

<sup>49</sup> Calame, *Les chœurs de jeunes filles...* cit., p. 224.

<sup>50</sup> Luc. *DDeor.* 20, 1: Zeus. «Ermete, prendi questa mela e va nella Frigia dal pastore che è figlio di Priamo – pascola su una cima dell'Ida, sul Gargaro – e digli: “Zeus ti ordina, o Paride, poiché sei bello tu stesso ed esperto nelle cose d'amore (σέ, ὦ Πάρι, κελεύει ὁ Ζεὺς, ἐπεὶδὴ καλός, τε αὐτὸς εἶ καὶ σοφὸς τὰ ἐρωτικά), di giudicare quale delle dee è la più bella (δικάσαι ταῖς θεαῖς, ἥτις αὐτῶν ἡ καλλίστη ἐστίν). La vincitrice riceva la mela come premio della competizione (τοῦ δὲ ἀγῶνος τὸ ἄθλον ἢ νικῶσα λαβέτο τὸ μήλον)”. Ma è già tempo anche per voi di recarvi dal giudice: io infatti non accetto l'impegno di un arbitro, poiché vi amo tutte nella stessa misura e, se fosse possibile, vi vedrei volentieri tutte vincitrici. Per di più dando a una sola il premio per la bellezza (μᾶ τὸ καλλιστεῖον ἀποδόντα), incorrerei necessariamente nell'odio della maggioranza».

<sup>51</sup> Athen. 13, 610a (= Thphr. fr. 564 Fortenbaugh).

σωφοσύνη. Solo in tal modo la bellezza è cosa bella, altrimenti, porta con sé il pericolo della dissolutezza<sup>52</sup>.

Anche qui si parla di una gara di bellezza a Lesbo, cui partecipavano donne (γυναικῶν)<sup>53</sup>, ma il termine greco è più specifico rispetto al generico ἀγών usato nello scolio: κρίσις, «giudizio». La stessa parola indica anche «il giudizio delle dee», θεῶν κρίσις<sup>54</sup>, vinto da Afrodite per scelta di Paride. Il sostantivo κρίσις è corradicale al verbo κρίνειν, che Alceo usa nella diatesi medio-passiva per definire le donne di Lesbo (κριννόμεναι). Dal passo di Ateneo emerge anche, per bocca di Mirtilo, l'ideologia secondo la quale la bellezza non può essere disgiunta dalla «saggezza», la σωφοσύνη, della quale sembra ammantarsi Elena in *Il.* 3, 141, secondo lo *Schol.* *Hom. Il.* 3, 141 (*ex.*). Alla luce di queste testimonianze si può pensare che in Alceo fr. 130b, 17-18 le donne di Lesbo siano definite κριννόμεναι φύαν, non in senso lato, ma in preciso riferimento alla celebrazione dei Καλλιστεῖα. Il poeta vede delle donne non genericamente «distinte per la bellezza», ma piuttosto «giudicate per la bellezza», nel contesto di un'occasione rituale della quale il poeta fornisce ulteriori dettagli. Da Alceo si può infatti desumere che i Καλλιστεῖα avessero cadenza annuale, perché così è definito il «sacro grido» delle donne (ἴρα[ς ὀ]λολύγας ἐνιαυσίας). Infine, Alceo descrive le donne mentre si

<sup>52</sup> Trad. it. di M.L. Gambato in *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, a cura di L. Canfora, III (libri XII-XV), Roma, Salerno Editrice, 2001.

<sup>53</sup> Un'ulteriore testimonianza del fatto che a questo tipo di competizioni partecipassero donne adulte, è Esichio, s.v. *πυλαιῖδες* (π 4342 Hansen): αἱ ἐν κάλλει κρινόμεναι τῶν γυναικῶν καὶ νικῶσαι. K. Tümpel, *Lesbiaka*, «Philologus» 50, 1981, pp. 566-568, ha messo questa testimonianza in relazione a un passo della *Geografia* (13, 3, 3) in cui Strabone accenna a un monte lesbio, il Πύλαιον, che avrebbe tratto il nome da Πύλαιος, comandante delle truppe pelasgiche a Troia (*Il.* 2, 842) e ha dedotto che l'*Heraion* di Lesbo si trovasse sulla sommità di tale monte. Tuttavia, anche se le donne che partecipavano alla gara di Lesbo fossero state chiamate *πυλαιῖδες* in ragione di un collegamento tra tale monte e il santuario nel quale si svolgeva la competizione, non significa per forza che questo dovesse trovarsi sulla sua cima. Resta il fatto che la fonte non specifica che la competizione si svolgesse a Lesbo e la collocazione geografica del monte all'interno dell'isola non è nota. Si veda Caciagli, *Il temenos di Messon...* cit., pp. 239-241. Allo stato attuale delle conoscenze, quindi, la testimonianza di Esichio conferma solo il fatto che a questo tipo di concorsi partecipavano donne adulte.

<sup>54</sup> È questo il titolo greco dell'opera di Luciano che narra, appunto, *Il giudizio delle dee* (Luc. *DDeor.* 20), per la quale si veda *supra*.

aggirano nello spazio sacro, frequentano il luogo (πóλενται). Non le mostra coinvolte in alcuna danza, né in una particolare *performance* corale, piuttosto camminano. L'attenzione è posta sull'eleganza dell'incedere.

Riportando che i Καλλιστεῖα si svolgevano «nel recinto sacro di Era» (ἐν τῷ τῆς Ἥρας τεμένει), lo *Schol. Hom. Il. 9, 129 (D)* offre una conferma della collocazione del componimento 130b di Alceo nell'*Heraion* di Lesbo. Come testimoniato da Saffo fr. 17, anche la poetessa frequentava questo importante luogo sacro. In un contesto festivo invoca «Era signora» (πότνι' Ἥρα)<sup>55</sup>, ma menziona anche gli altri due componenti della triade culturale, Zeus «protettore dei supplici» e «l'amabile figlio di Tione»<sup>56</sup>, da identificarsi con Dioniso, e rievoca un αἴτιον del culto della triade nel santuario, perché la sua preghiera, come in altre occasioni<sup>57</sup>, si basa sulla formula *da quia dedisti*<sup>58</sup>. Un epigramma anonimo dell'*Antologia Palatina* (9, 189) evoca la presenza di Saffo in una diversa occasione festiva, ma sempre nel contesto dell'*Heraion* di Lesbo:

ἔλθετε πρὸς τέμενος γλαυκώπιδος ἀγλαὸν Ἥρης, / Λεσβίδες, ἀβρὰ ποδῶν βήμαθ' ἐλίσσόμεναι· / ἔνθα καλὸν στήσασθε θεῆ χορόν· ὕμμι δ' ἀπάρξει / Σαπφῶ χρυσεῖην χερσὶν ἔχουσα λύρην. / ὄλβια ὀρχηθμοῦ πολυγηθέος· ἧ γλυκὺν ὕμνον / εἰσαΐειν αὐτῆς δόξετε Καλλιόπης.

Venite al recinto sacro splendente della glaucopide Era, / Lesbie, volgendo eleganti passi dei piedi<sup>59</sup>. / Là formate il bel coro per la dea. Vi guiderà / Saffo con la lira d'oro tra le mani. / Beate nella danza felice! / Davvero un dolce inno / vi sembrerà di udire di Calliope stessa.

L'anonimo epigrammista descrive una *performance* corale, guidata da Saffo, con una divina lira d'oro. Testimonia, quindi, l'attività di Saffo come istituttrice di cori<sup>60</sup> e conferma il carattere 'multifunzionale' del

<sup>55</sup> Sapph. fr. 17, 2.

<sup>56</sup> Sapph. fr. 17, 9-10.

<sup>57</sup> Sapph. fr. 1, 5-25. Si veda S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 16-18.

<sup>58</sup> Sapph. fr. 17, 3-13.

<sup>59</sup> Sul valore di ἐλίσσειν cfr. F.G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three preliminary studies*, Amsterdam, 1997, p. 281.

<sup>60</sup> Cfr. Sapph. fr. 58. Si veda Caciagli, *Poeti e società...* cit., pp. 137-162.

santuario della triade a Lesbo<sup>61</sup>. Il testo è intessuto con il lessico specifico di Saffo e riporta memoria di diversi componimenti della poetessa<sup>62</sup>. Colpisce in particolare il v. 2: (ἔλθετε) Λεσβίδες, ἀβρὰ ποδῶν βήμαθ' ἔλισσόμεναι, «(Venite) Lesbie, volgendo eleganti passi dei piedi». Anche qui l'attenzione è rivolta all'eleganza delle donne di Lesbo nell'incedere, esortate a recarsi «al recinto sacro splendente della glaucopide Era» (πρὸς τέμενος γλαυκώπιδος ἀγλαὸν Ἴηρης), luogo preposto alla *performance* corale<sup>63</sup>. D'altra parte, attraverso uno spunto 'scommatico' contro la rivale Andromeda<sup>64</sup>, Saffo stessa rivendica l'eleganza nel portare le vesti come carattere distintivo dell'educazione del proprio gruppo. In questo componimento (fr. 57), definisce «rustica» (ἀγροῖωτις) la sua rivale, «vestita di un rustico indumento» (ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα στόλαν). Costei «non si sa calare i propri stracci fino alle caviglie» (οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων)<sup>65</sup>. Per definire il gesto di drappeggiare le vesti, per incedere con eleganza, il verbo usato è ἔλκειν, la cui radice compare nel composto ἔλκεσίπεπλοι, «dai peppli fluenti», che, come si è visto, è epiteto delle donne di Troia, come delle donne di Lesbo. La capacità di portare con raffinatezza le vesti, caratteristica delle donne di Lesbo in generale, è rivendicata da Saffo come emblema specifico della propria cerchia.

Questa idea viene recepita dalla tradizione. L'iconografia di Saffo nella pittura vascolare ne mostra una singolare conferma. L'immagine poetica di Saffo diventa ricorrente nella ceramografia attica a partire dal V a.C., ma solo su pochi vasi un'iscrizione rende certa l'identificazione.

<sup>61</sup> Si veda Caciagli, *Il temenos di Messon...* cit.; Id., *Sappho Fragment 17: Wishing Charaxos a Safe Trip?*, in A. Bierl - A.H. Lardinois (a cura di), *The Newest Sappho (P. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4)*, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 426-429; Id., *Sacra and Sacral Places...* cit., in particolare p. 34 e nn. 24-26.

<sup>62</sup> I 'saffismi' di questo componimento sono puntualmente elencati da Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti...* cit., test. 280, p. 924.

<sup>63</sup> «Cette description montre tout d'abord les choreutes se rendant au temple d'Héra; c'est ainsi le trait 'procession' qui est actualisé; puis elles instituent un beau choeur en l'honneur de la déesse» (Calame, *Les choeurs de jeunes filles...* cit., pp. 126-127).

<sup>64</sup> Come indicato da Athen. I, 21b-c.

<sup>65</sup> Per i problemi testuali di questo componimento si vedano F. Cannatà, *Poesia greca arcaica e riletture ellenistiche: βράκος in Saffo 57, 3 V. e in Teocrito 28, 11*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 41, 1, 1999, pp. 9-28; M. Telò, *Vecchie e 'nuove' Andromede: Sapph. fr. 57, 3 V. e Babr. 10, 4*, «Eikasmós» XVII, 2006, pp. 37-48; Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti...* cit., pp. 660-663.

Uno di questi è il cratere a calice del Pittore di Titono, datato 480 a.C.<sup>66</sup> Il lato A mostra Saffo elegantemente vestita. Indossa chitone, *himation* e *sakkos*. Con una mano porta un *barbitos*, da cui pende la custodia di un *aulos*, con l'altra mano tiene il plectro. Si muove in avanti lasciando scoperto il piede che avanza, mentre la veste dall'altra parte si gonfia, evidenziando il movimento. Anche l'*himation* asseconda il movimento. Il viso però è rivolto all'indietro e il braccio, la cui mano tiene il plectro, è proteso nella stessa direzione. Il lato B mostra una ragazza vestita alla stessa maniera di Saffo e ritratta nella stessa posizione: procede in avanti, ma il viso è rivolto all'indietro. Con le mani all'altezza dei fianchi solleva elegantemente l'*himation*, che ricade in un morbido drappeggio, in modo da non intralciare i suoi passi. Dimitrios Yatromanolakis<sup>67</sup> ha sostenuto che le due raffigurazioni del cratere debbano essere interpretate in relazione l'una con l'altra, come un unico racconto. Carmine Catenacci<sup>68</sup> ha suggerito che la scena ritratta sia la rappresentazione iconografica di un carne del distacco: «entrambe le donne si muovono *in avanti* guardando *indietro*», «la duplicazione dell'atto di retrospezione, che è attribuito ad ambedue le figure, sottolinea la reciprocità del sentimento e ne enfatizza la portata emotiva». Particolarmente significativa è la raffigurazione della ragazza: «il mantello, che le copre il corpo, ha una duplice valenza iconografica: è simbolo di αἰδώς e qualifica la figura come oggetto del desiderio erotico, ma esprime anche l'ambientazione esterna della scena, cioè la proiezione della giovane nello spazio fuori della comunità saffica»<sup>69</sup>. La ragazza amata da Saffo incede sollevando l'*himation* con eleganza: è il segno distintivo della formazione ormai compiuta e dello stile acquisito presso il gruppo di Saffo.

Un carne del distacco è senz'altro Saffo fr. 16, nel quale la poetessa interviene su uno dei temi più dibattuti nella cultura greca di epoca arcaica e classica.

<sup>66</sup> Kunstsammlungen der Ruhr - Universität Bochum, S 508.

<sup>67</sup> D. Yatromanolakis, *Visualizing Poetry: An Early Representation of Sappho*, «Classical Philology» 96, 2, 2001, pp. 159-168.

<sup>68</sup> C. Catenacci, *Saffo, un'immagine vascolare e la poesia del distacco*, «QUCC» n.s. 104, 2, 2013, pp. 69-74.

<sup>69</sup> Catenacci, *Saffo...* cit., pp. 71-72.

οἱ μὲν ἱππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων  
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν  
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-  
τω τις ἔραται·

Alcuni dicono che una schiera di cavalieri, altri di fanti,  
altri ancora di navi, sulla nera terra,  
sia la cosa più bella, io  
quel che si ami.

Saffo rivendica la propria visione di τὸ κάλλιστον. In una prospettiva non meno agonale di quella maschile al centro del *praeambulium*, esprime un relativismo valido per entrambi i generi. Il congiuntivo eventuale ἔραται, assicurato dal metro, ne è l'emblema. L'*exemplum* che Saffo sceglie per dimostrare la sua idea è la vicenda mitica di Elena.

πά]γχυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι 5  
π]άντι τ[ο]ῦτ' ἄ γάρ πόλυ περσκέθοισα  
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τ]ὸν ἄνδρα  
τὸν [ ]ιστον

καλλ[ί]ποι]σ' ἔβα 'σ Τροῖαν πλέοισα 10  
κωδ[ὲ] πα]ῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων  
πά[μ]παν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν  
.]' [...]σαν

.....]αμπτον γάρ [.....] νόημα  
....]... κουφωστ[.....] νοήση  
..]με νῦν Ανακτορί[ας] ὀνέμναι- 15  
σ' οὐ] παρεοίσας.

È molto facile far capire 5  
questo a ognuno, perché colei che superava  
in bellezza tutti i mortali, Elena, lo sposo  
eccellente

abbandonò e andò navigando a Troia, 10  
né della figlia, né dei propri genitori  
si ricordò per nulla, ma la condusse  
(contro la sua volontà)

(Cipride) ... infatti il pensiero  
 ... agevolmente ... pensi  
 ... ora mi fa ricordare di Anattoria  
 che non è qui. 15

Saffo descrive Elena come «colei che superava in bellezza tutti i mortali» (πόλυ περσκέθοισα / κάλλος [ἀνθ]ρώπων), sposa di un uomo eccellente<sup>70</sup>. La parte finale della terza strofa e quella iniziale della quarta sono lacunose. Il verbo ἄγειν, ‘condurre’ (qui nel composto παράγαγε), in simili contesti è specifico dell’azione di Afrodite<sup>71</sup>. Elena lo usa in *Il.* 3, 401 e *Od.* 4, 262 per definire il potere della dea su di lei<sup>72</sup>. Afrodite stessa probabilmente lo usa in Saffo fr. 1, 18-19 per descrivere il proprio intervento<sup>73</sup>. Il soggetto atteso è dunque Afrodite,

<sup>70</sup> Il testo del v. 8 è stato diversamente integrato, ma il senso è abbastanza chiaro. Si veda Eur. *Cycl.* 185-186: Μενέλεων ἀνθρώπιον / λῶστον λιπούσα. Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti...* cit., riporta τὸν [περ ἄρ]ιστον (B. Marzullo, *Frammenti della lirica greca*, Sansoni, Firenze 1965) e τὸν [πανάρ]ιστον (D.L. Page, rec. E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, XXI, London 1951, «Classical Review» n.s. 4, 1954, pp. 24-27).

<sup>71</sup> Si veda Caciagli, *Poeti e società...* cit., p. 248.

<sup>72</sup> *Il.* 3, 400-402: «Ancora più lontano, in quale che sia delle città ben popolate, / finirai col portarmi (ἄξεις), o in Frigia o nell’amabile Meonia, / solo che anche lì ti sia caro qualcuno degli uomini mortali (εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων)!». *Od.* 4, 259-264: «Gemevano stridulamente le altre Troiane, ma il mio cuore (ἔνθ’ ἄλλα Τρωαὶ λίγ’ ἐκόκυον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ) / gioiva, perché ormai mi s’era rivolto a tornare (χαίρ’, ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι) / a casa; e lamentavo la follia che Afrodite (ἄψ οἰκόνδ’, ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη) / mi inflisse, quando dalla patria mi condusse laggiù (δῶχ’, ὄτε μ’ ἤγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης), / dopo aver lasciato mia figlia, il talamo nuziale e uno sposo (παῖδά τ’ ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε) / a nessuno inferiore, per il senno e l’aspetto (οὐ τευ δευόμενον, οὐτ’ ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος)». Trad. it. di G.A. Privitera in *Omero. Odissea*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1981. Questi versi contengono il punto di vista di Elena sugli eventi narrati nelle terza rapsodia dell’*Iliade*. Dopo la visita di Iris, Elena si aspetta e desidera la vittoria di Menelao. L’esito del duello produce in lei una reazione emotiva opposta a quella delle altre donne a Troia: è felice. Infatti si ribella ad Afrodite che le impone di tornare al talamo condiviso con Paride. Elena, uniformandosi ai patti degli uomini, voleva seguire l’uomo migliore e tornare alla casa di prima.

<sup>73</sup> Il passaggio è problematico, ma un’attestazione del verbo sembra qui piuttosto probabile: τίνα δῆρ’ ἔτε † πείθω / σάγην † ἐς σὺν φιλότατα;. Tra la messe di integrazioni proposte, Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti...* cit., pp. 103 e 543, evidenzia quella di E. Heitsch, *Zum Sappho-Text*, «Hermes» 115, 1967, 385-392: πείθω / εἰσάγην ἐς σὺν. Il verbo sarebbe anche qui composto.

come quando in *Il.* 3, 420, la dea costringe Elena a tornare al talamo condiviso con Paride (ἤρχη δὲ δαίμων). Stefano Martinelli Tempesta<sup>74</sup> ha suggerito che l'etnico Κύπρις potesse trovarsi come soggetto a v. 13, a conclusione della frase, e ha proposto, per il v. 12, la convincente integrazione οὐδὲ θέλοι]σαν, che giustifica la presenza dell'accento grave nel papiro, finalizzato a impedire la *divisio* οὐδ' ἐθέλοισαν, e che riecheggia Saffo fr. 1, 24 κωὺκ ἐθέλοισα<sup>75</sup>. Se questa ricostruzione del testo coglie nel segno, Elena è qui ritratta come nella terza rapsodia dell'*Iliade*: dominata da Afrodite, come tutti<sup>76</sup>, contro la sua volontà. È la stessa ideologia espressa in Saffo fr. 1: l'affermazione dell'ineluttabilità religiosa dell'amore. Elena ne è l'emblema perché Afrodite l'ha scelta per dimostrare la propria potenza<sup>77</sup>. La strofa successiva contiene il ricordo di Anattoria, che continua nell'indicazione di quel che Saffo ama. Si tratta della sua trasposizione personale dell'idea universale espressa nella prima strofa.

τᾷ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα  
κάμαρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω  
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κὰν ὄπλοισι  
πεσδομ]άχεντας.

20

<sup>74</sup> S. Martinelli Tempesta, *Nota a Saffo, fr. 16, 12-13 V. (P. Oxy. 1231)*, «QUCC» n.s. 62, 1999, pp. 7-14.

<sup>75</sup> Si veda anche l'integrazione κωὺδὲ θέλοι]σαν proposta dubitativamente da D. Obbink, *The newest Sappho: text, apparatus criticus, and translation*, in Bierl-Lardinois, *The Newest Sappho...* cit., pp. 13-33. Per motivi di contenuto già J. Kamerbeek, *Sapphica*, «Mnemosyne» 9, 2, 1956, pp. 97-102, proponeva οὐκ ἐθέλοι]σαν, che tuttavia non spiega la presenza dell'accento grave nel papiro.

<sup>76</sup> Tranne Atena, Artemide ed Estia, come riporta *l'Inno omerico ad Afrodite (Hymn. hom. 5, 1-35)*. «E turbò perfino la mente di Zeus che gioisce del fulmine (καί τε παρέκ Ζηνός νόον ἦγαγε τερπικεραύνου) / che è il più grande, e ottenne il più grande potere» (*Hymn. hom. 5, 36-37*). Traduzione italiana di F. Càssola, *Inni omerici*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1975.

<sup>77</sup> Si vedano B. Gentili, *La veneranda Saffo*, «QUCC» 2, 1966, pp. 60-62; G.A. Privitera, *Su una nuova interpretazione del fr. 16 L. P.*, «QUCC» 4, 1967, pp. 184-186; G. Burzacchini in E. Degani - G. Burzacchini, *Lirici Greci. Antologia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 132-133; A. Aloni, *Saffo. Frammenti*, Firenze, Giunti, 1997, pp. XXXVIII-XLII; C. Brillante in M. Bettini - C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 107-110.

Il suo amato<sup>78</sup> incedere vorrei  
 rivedere e il luminoso splendore del volto  
 più che i carri dei Lidi e i fanti  
 in armi.

20

Ciò che Saffo indica non è una persona, Anattoria, ma è il modo perfetto nel quale Anattoria le appartiene e continua ad appartenere anche se è lontana. L'eleganza del suo incedere è il segno distintivo della formazione ormai compiuta, dello stile acquisito presso il gruppo di Saffo. Significativamente βᾶμα è una parola piuttosto rara, non ricorre in *Iliade* e *Odissea*, ma è ripresa nell'epigramma dell'*Antologia Palatina* 9, 189 riportato in precedenza (Λεσβίδες, ἄβρὰ ποδῶν βήμαθ' ἔλισσόμεναι), un componimento costruito scegliendo appunto il lessico specifico di Saffo. L'incedere di Anattoria è ἔρατον, «amato», aggettivo corradicale al verbo, ἔραται, che nella prima strofa esprime il significato dell'intera ode. Il richiamo testuale carica d'importanza l'incedere e il «luminoso splendore del volto» (κάμαρυγμα λάμπρον [...] προσώπω) ne è il corollario. L'incedere di Anattoria è «amato», non genericamente «amabile», perché è τὸ κάλλιστον, «la cosa più bella» per Saffo, manifestazione del relativismo rivendicato nella prima strofa.

Molti sono stati i tentativi di individuare un contesto per questo componimento. Alcuni hanno proposto un collegamento con i Καλλιστεῖα. Secondo François Lasserre si tratterebbe di un'ode in ricordo della vittoria di Anattoria ai Καλλιστεῖα. È innegabile il fascino dell'associazione tra il tema dell'ode, τὸ κάλλιστον, e il nome del concorso di bellezza che si teneva nell'*Heraion* di Lesbo, Καλλιστεῖα<sup>79</sup>. L'*exemplum* scelto da Saffo è quello di «colei che superava in bellezza tutti i mortali, Elena» (ἃ γὰρ πόλυ περσκέθοισα / κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἐλένα). La sua vicenda mitica è indissolubilmente legata al primo concorso di bellezza che abbia mai avuto luogo, il giudizio di Paride, la cui vincitrice è stata Afrodite stessa, θεῶν καλλίστα<sup>80</sup>. Dea tutelare della cerchia di

<sup>78</sup> B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 137 [1984], traduce ἔρατον con «amato», termine in italiano più forte e diversamente connotato rispetto ad «amabile» che si trova, da ultimo, nella traduzione di Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti...* cit. Si veda *infra*, nel testo.

<sup>79</sup> F. Lasserre, *Sappho. Une autre lecture*, Padova, Editrice Antenore, 1989, pp. 168-181.

<sup>80</sup> Eur. *Paëth.* 232. Si vedano anche Eur. *Hel.* 1348-1349: καλλίστα μακάρων, e *IA*, 553.

Saffo, la celebrazione del suo potere si trova nelle strofe centrali del componimento. In una più recente analisi, Olivier Thévenaz considera un eventuale ruolo svolto da Elena nell'eziologia dei Καλλιστεΐα, ruolo che potrebbe trovare un parallelo nella presenza degli Atridi nell'ἄϊτιον della diversa occasione culturale, con sede nell'*Heraion* di Lesbo, descritta in Saffo fr. 17<sup>81</sup>. Come dimostra l'esempio di Terapne, Elena associata nel culto a Menelao compare nella sua caratterizzazione di donna adulta divinizzata<sup>82</sup>. Erodoto<sup>83</sup> testimonia che aveva il potere di conferire la bellezza, cioè di portare alla maturazione sessuale una ragazza, rendendola desiderabile per gli uomini, quindi pronta per il matrimonio. Secondo Claude Calame<sup>84</sup> è questo il contesto religioso all'interno del quale possono essere interpretati gli agoni di bellezza di Lesbo: «Il est donc vraisemblable qu'à ces concours participaient des femmes qui, pleines de la séduction d'Aphrodite que leur accorde le franchissement de la puberté, étaient prêtes à embrasser, à travers le mariage, le statut de femme adulte». Nella stessa direzione si era già espresso Erich Ziebarth<sup>85</sup>, ipotizzando che i concorsi di bellezza potessero costituire la 'prova finale' dell'apprendistato femminile di preparazione al matrimonio.

Le donne della Troade, e in particolare quelle di Lesbo, erano famose fin dai tempi più antichi per il modo caratteristico di portare le vesti, drappeggiandole con eleganza nell'incedere, e per la loro bellezza, caratterizzata in senso agonale. Forse alla luce di queste testimonianze si spiega la particolarità dei due dettagli che Saffo sceglie di evidenziare nel carme 16, manifesto della sua ideologia: ἔρατον βᾶμα «l'amato incedere», posto in rilievo dalla ripresa di ἔραται, e ἀμάρυγμα λάμπρον προσώπω «il luminoso splendore del volto». Come si è visto, la donna scelta da Saffo come *exemplum* nel

<sup>81</sup> O. Thévenaz, *Sappho's Soft Heart and Kypris' Light Wounds: the Restoration of the Helen Poem (Sa. 16, esp. l. 13-14) and Ovid's Sappho Epistle*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 196, 2015, pp. 31-43, in particolare pp. 40-41.

<sup>82</sup> Si veda Isocr. 10, 62-63.

<sup>83</sup> Hdt. 6, 61-62.

<sup>84</sup> Si veda Calame, *Les choeurs de jeunes filles...* cit., pp. 341-345.

<sup>85</sup> E. Ziebarth, *Aus dem griechischen Schulwesen. Eudamos von Milet und Verwandtes*, Teubner, Leipzig-Berlin 1914, p. 144 [1909].

carne 16, Elena, non diversamente entra in scena nell'*Iliade*: incede con eleganza e risplende.

### Abstract

The elegance of the woman's gait is a literary topos first attested in ancient Greek poetry. From Homer to the Aeolian lyric, the description of the woman walking elegantly reveals a series of recurring characteristics, also highlighted by ancient exegesis, among which is splendour.

Francesca Biondi  
francesca.biondi@unical.it

Mariella Bonvicini

## Tessiture ovidiane nella *Pistola XII* di Luca Pulci (*Canente a Pico*)

Luca Pulci (1431-1470), fratello del più famoso Luigi e di Bernardo, apparteneva a una nobile famiglia fiorentina caduta in disgrazia. A causa del fallimento della sua attività finanziaria fu costretto all'esilio dal 1465 al 1468<sup>1</sup>. In esilio compose il *Driadeo d'Amore* e le *Pistole*, entrambi dedicati al giovane Lorenzo il Magnifico. Le *Pistole* sono una raccolta di diciotto lettere, in terza rima, costruite sul modello delle *Epistulae Heroidum* di Ovidio<sup>2</sup>, tuttora prive di edizione critica<sup>3</sup>. A parte la

<sup>1</sup> Per tutte le notizie biografiche e la sua produzione poetica cfr. da ultimo P. Orvieto, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017 (Sestante, 41), soprattutto pp. 59-71.

<sup>2</sup> Testo in quell'epoca alla moda anche grazie ai volgarizzamenti in prosa di Filippo Ceffi, Carlo Figiovanni e in ottave di Domenico Montichiello.

<sup>3</sup> La trascrizione dell'intero corpus si trova solo nella tesi di Dottorato di Donatella Bisconti, *Luca Pulci et sa place dans la culture du XV<sup>e</sup> siècle italien* (Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle, 24 novembre 2001), sulla base di due edizioni conservate alla biblioteca nazionale di Parigi: *Pistole di Luca de Pulci al Magnifico Lorenzo de Medici* (s.n., s.d., in 4°, Rés. Yd. 222, Rés. Yd. 729) e *Ciriffo Calvaneo di Luca Pulci gentiluomo fiorentino, con la Giostra del Magnifico Lorenzo de Medici, insieme con le Epistole Composte dal medesimo Pulci*, nuovamente ristampate, in Firenze, nella Stamperia de' Giunti, MDLXXII (Rés. Yd. 220). Il testo di epistole singole o di segmenti di esse è nei contributi di S. Carrai, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida Editori, 1985, pp. 30-31 (*Pistola XII, Canente a Pico*, vv. 25-78); F. Battera, *Sulla Pistola di Polifemo a Galatea. Primi appunti*, «Compar(a)ison» II, 1993, pp. 35-64 (non completa); D. Bisconti, *Ovide dans les Pistole de Luca Pulci: l'allégorie au service de la moralisation de la littérature érotique*, «Arzanà» VI, 2000, pp. 139-173 (*Pistola VI Filomela a Progne*); Ead., *La Pistola I de Luca Pulci entre louange courtesane et poésie pastorale*, «Chroniques italiennes» LXIII-LXIV, 2000, pp. 119-

prima introduttiva (di Lucrezia a Lauro) sono prevalentemente missive di innamorati all'oggetto delle proprie brame, spesso scritte da uomini: II Iarba; IV Ercole; V Egisto; VIII Polifemo; XIV Massinissa; XVII Bruto; ma scambiate anche tra due donne, VI Filomena a Progne; estese a personaggi della storia romana XIII Ersilia a Romolo; XV Salapia ad Annibale; XVI Cornelia a Pompeo; XVII Bruto a Porzia; XVIII Cleopatra a Ottaviano. Dicevamo prevalentemente perché non si possono considerare lettere d'amore quella di Filomela a Progne, né quella di Iarba a Didone o quella di Cleopatra a Ottaviano, che hanno toni di minaccia nei confronti del destinatario o manifestano la furezza d'animo del mittente, o di Massinissa a Sofonisba e di Bruto a Porzia, che vogliono convincere la donna amata a togliersi la vita data la situazione politica insostenibile.

L'ascendenza ovidiana, al di là della specifica scelta del genere, naturalmente con molte variazioni, è nota<sup>4</sup>; per fare qualche esempio S. Carrai scrive:

Virgilio e Ovidio da un lato, le tre corone volgari dall'altro costituiscono difatti il canone degli autori cui Luca e Luigi ricorsero più spesso [...], ma non senza che l'uno e l'altro avessero poi, ovviamente, delle preferenze, essendo l'imitazione ovidiana tratto peculiare della poetica di Luca mentre il ripetuto attingere [...] alla *Commedia* dantesca è caratteristico della poesia di Luigi<sup>5</sup>.

Molto più limitativa Francesca Battera:

Il Pulci abbandonò [...] la comoda traccia delle *Heroides*, e poiché le *Metamorfosi* offrivano una troppo ampia casistica di amori delusi o comunque esemplari, dovette rivolgersi altrove, possibilmente ad un modello più vicino, e magari volgare, alla ricerca di una bussola che lo guidasse nella sua inedita impresa. La bussola furono i *Trionfi* del Petrarca<sup>6</sup>,

138; Ead., *Mots de magie et magie de mots dans la Pistola X de Luca Pulci*, «Arzanà» VIII, 2002, pp. 113-145 (*Circe ad Ulisse*); S. Puggioni, *Sulla storia di Sofonisba e Massinissa: Tito Livio, Luca Pulci e Lorenzo il Magnifico*, in M. Presutti - F. Bono (a cura di), *Sopravvivere al principe. Ovidio e Livio tra integrazione e contestazione*, Roma-Bristol, L'Erma di Bretschneider, 2022 (Problemi e ricerche di storia antica, 34), pp. 157-174 (vv. 1-75).

<sup>4</sup> Bisconti, *Ovide dans les Pistole de Luca Pulci...* cit.

<sup>5</sup> Carrai, *Le Muse dei Pulci...* cit., pp. 7-8.

<sup>6</sup> F. Battera, *Le Pistole di Luca Pulci e la formazione culturale del giovane Lorenzo*, in M. Mallett - N. Mann (a cura di), *Lorenzo the Magnificent. Culture and Politics*, London, Warburg Institute, 1996 (Warburg Institute Colloquia, 3), pp. 177-190: p. 180.

con la quale concorda P. Orvieto:

in terza rima, diciotto lettere, su imitazione (ma solo per il genere) delle *Heroides* di Ovidio (tuttavia nelle *Pistole* tradite più che fedelmente imitate) [...] Ma Ovidio è solo un ipotesto talvolta marginale<sup>7</sup>.

A partire dalla *pistola* XII, che inaugura la cosiddetta sezione ‘romana’ dalle origini mitiche della città, vorremmo mostrare alcuni tratti della fortissima influenza ovidiana nonché dell’abilità di Luca nel recupero e rielaborazione personale del ‘modello’ classico. Il mito è quello di Pico e Canente narrato da Ovidio in *met.* 14, 320-434: a Gaeta Macareo riferisce ad Achemenide numerose storie di cui è venuto a conoscenza durante il suo soggiorno insieme con Ulisse presso Circe, dove un’ancella<sup>8</sup>, tra l’altro, gli aveva mostrato la statua in marmo di un giovane con un picchio in testa. Da lui sollecitata, gli aveva spiegato che si trattava dell’effigie dell’antico re latino, abile cacciatore amante dei cavalli. Mentre cacciava nei boschi di Laurento fu scorto da Circe che se ne innamorò, e cercò di trascinarlo a sé ricorrendo all’inganno e alla magia, ma, rifiutata da Pico in nome del suo unico eterno amore per la ninfa Canente, lo trasformò in picchio. La moglie, affranta per la sua scomparsa, dopo averlo cercato per monti e valli, infine, accasciata sulle rive del Tevere, *luctibus extremum teneras liquefacta medullas / tabuit inque leves paulatim evanuit auras* (*met.* 14, 431-432)<sup>9</sup>, le Camene tuttavia diedero il nome di Canente al luogo in cui svanì nell’aria.

<sup>7</sup> Orvieto, *Pulci...* cit., pp. 64-65.

<sup>8</sup> Sulla metadiegesi e sulla narratologia in generale nelle *Metamorfosi* si vedano almeno G. Rosati, *Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses*, in B.W. Boyd (a cura di), *Brill’s Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, pp. 271-304 e A. Barchiesi, *Narrative Technique and Narratology in the Metamorphoses*, in Ph. Hardie (a cura di), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 180-199.

<sup>9</sup> Che Luca Pulci per le sue epistole abbia fatto ricorso non solo alle *Heroides*, ma anche alle *Metamorfosi* è già stato messo in luce più volte, cfr. ad es. Battera, *Sulla Pistola di Polifemo e Galatea...* cit., p. 37 n. 9: «Pulci si concede uscite in direzione delle *Metamorfosi*, dalle quali ha tratto spunto per le *Pistole* VI, VIII, XI, XII» ed Ead., *Le Pistole di Luca Pulci...* cit., p. 185: «Fra gli aspetti più scontati dell’opera vanno invece considerati gli argomenti di carattere mitologico [...], dove non a caso è più univoco il rapporto di dipendenza da Ovidio, anche da quello *Maior*».

Questo il mito che Pulci rielabora da un'ottica diversa, ponendosi dal punto di vista di Canente che indirizza una lettera («l breve» del v. 138) al marito, dopo aver atteso invano per giorni il suo ritorno dalla caccia. L'«eroina» inizia con il racconto di un sogno inquietante: le è apparso nel sonno il padre Giano che la conduce sul colle dell'Elicona, presso la fonte Ippocrene, dove sono radunati dei della poesia e antichi cantori, e lì la invita a levare al cielo le sue armonie degne di quell'alto consesso (vv. 1-24). Al suono della sua voce, che tesse le lodi di Pico, accorrono da ogni parte i più svariati tipi di alberi e si ammassano in densa selva (vv. 25-78). Ad un tratto però compare un immenso uccello dalle piume verdi che le percuote il petto e dissolve il canto e il dolce sogno. Ogni giorno l'uccello ritorna, batte il becco sui tronchi e diffonde terrore, una minaccia di morte. Lei Canente sta cercando proprio lui, Pico, il suo dolce amore, già da sei giorni, poi la sera siede stanca sul Palatino a guardare il Tevere (vv. 79-99), ha assistito a tremendi prodigi, e l'avvenire le si configura sempre più cupo, non sa più cosa sopporre: forse è stato vittima della magia di Circe? Forse l'ha conquistato una ninfa 'più bella e leggiadra'? Forse ha subito una metamorfosi? (vv. 100-147). Mentre scioglie il suo canto triste, e sé stessa, in lacrime, un ultimo desiderio sale dal cuore: quando Pico giungerà presso la sua fonte la circondi di un boschetto ameno e scriva il breve epitaffio che gli suggerisce a sua eterna memoria (vv. 148-172).

Riporto l'intera *Pistola* per comodità del lettore.

Canente Nimpha, ad Pico Re di Laurentia suo sposo. *Pistola* duodecima<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Trascrivo il testo a partire dall'*editio princeps* (*impressum Florentiae per me Antonium Bartolomei Miscomini: A. D. M. CCCCLXXXI. Die primo februarii. Feliciter*, fogli 33v-37r). L'ho confrontato con quello della edizione stampata in Firenze per Ser Francesco Bonacorsi et per Antonio di Francesco venetiano nell'anno MCCCCLXXXVIII. Adi XXVIII di Febraio e della edizione sempre fiorentina stampata da Bartolommeo de' Libri, c.1495, nonché con la trascrizione inserita nella tesi di dottorato di D. Bisconti; un'altra tesi di Dottorato, che fornirà l'edizione critica delle *Pistole*, è in corso di svolgimento ad opera di A. Chiodetti che nel suo contributo, *Leonardo da Vinci lettore di Luca Pulci*, «Rivista di letteratura italiana» XXXIX, 2021, pp. 27-44, indica manoscritti ed edizioni disponibili (p. 28 n. 2). Ho mantenuto tutte le peculiarità (e anche le varianti) grafiche dell'*editio princeps* che non ostano alla comprensione del testo, ho introdotto la punteggiatura del tutto assente, sciolto le abbreviazioni, aggiunto le maiuscole nei nomi propri, inseriti gli accenti, staccate le parole unite, trascritta la *u* semivocale come *v*; ho messo tra parentesi le lettere da eliminare *metri causa*.

- Pico, ausonio seme di Saturno  
Con quel dolor che scripse Bibli a Cauno  
Canente ad te alto splendor diurno.
- La nocte che passò m'aparse Iauno  
Non come a lecto Alcione venne Morpheo 5  
Ma quale in selva un bel Satiro o Phauno.
- Racto con esso al fonte Pegaseo  
Ne' gravi sonni fui al verde colle  
Ov'era Apollo e 'l suo figliuolo Orpheo, 10  
Marsia dolente ivi di sangue molle,  
Liquido fiume fuor d'humana pelle,  
Che mal col Sole il suon contastar volle.
- Filemon fra le Muse sancte et belle  
Nato di Phebo all'ombra vi si pone,  
La dolce lira e 'l suon dava alle stelle; 15  
Ivi di Thebe quel vechio Amphione  
Et soave sonò, sì ch'ogni petra  
da terra sollevava e(t) in alto pone,
- Pan, della villa ogni zampogna et cetra.  
Iauno, il padre mio, divo et sacra alma, 20  
A me: «Canente, o gloriosa, impetra  
Victoria al canto tuo, vedi la palma  
La qual Caliope verde qui colse,  
Per guidardon di chi virtù fa salma».
- Mosse la voce mia sonora et sciolse 25  
Tale armonia che uno ombroso bosco  
Di vari arbori al canto ivi si volse.
- L'air nocturno tenebroso et fosco,  
Sentendo ch'ì volea cantare, o Pico,  
Come è lucido il sol terso conosco. 30  
Rictimi, carmi, versi o metri dico,  
Se non di te, in tue laulde si spande,  
Si come sposo, amante et dolce amico.
- L'albor di Iove primo, ombroso et grande,  
Seguia il farnyo, suo consorto il rovero, 35  
Sughero et cerro, ognun carico di ghiande.
- Pien di ricci il castagno appresso anovero,  
Et di Cybale il pino alte le chiome,  
Cypresso del suo cervio humile et povero.
- Ì non posso né so contar per nome 40  
Gli albori spessi et l'ombre che vi venne  
(Non Muse o Nymphe o più dolce idioma).

Ebano, abete, utile a fare antenne, Danne, che Phebo amò nel verde alloro, Sopra del prato intenta si rattenne;	45
Faggio et durastro tiglio, olmo fra loro, Silio, bossino, spina, acero et mirto, Prunalbo, avornyo, nasso <sup>11</sup> et sichumoro, Et oppio, salcio, leccio et popolo irto, Et l'uno e l'altro carpino e un sorbo,	50
L'ontano ch'a Driope volse lo spirto, Frassino, edera venne e 'l duro corbo <sup>12</sup> , Corniolo, et quel ch'a l'ombra pianse Clymene <sup>13</sup> , Quando Fethon del suo lume fu orbo;	
Rovistico, ginepro, drento al limine Et simili altri più che in arme stuolo (O a funera o giuochi o caso climene) <sup>14</sup> .	55
Sanguine, scopa, vetrice et nocciuolo, perilla <sup>15</sup> , à pruni il nespolo compagno, Il ciriegio e 'l cotogno humile et solo,	60
L'ulivo di Minerva et quel che lagno Senti sul fonte al sepulcro di Nino Cangiare i pomi al sanguinoso bagno.	
Il noce e 'l fico, mandorlo e 'l susino, Umiliaco, giuggiolo et sambuco, Et Bacco pampanuto a darci il vino.	65
Il melo à versi mia dolci reduco, Con esso il pero e 'l melagrano e 'l pesco, Che 'n breve tempo ha 'l suo viver caduco;	
Parma, carcho <sup>16</sup> di dacteri, v'aesco, Limon(i), cederni, aranci verdi et musa,	70

<sup>11</sup> «Nasso»: «(ant. nàscio, naxo), sm. Bot. Region. Tasso (*Taxus baccata*)», S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, s. v.

<sup>12</sup> «Elduro elcorbo» legge la *princeps*, mantenuto da D. Bisconti, di contro S. Carrai scrive «e 'l duro corbo».

<sup>13</sup> Così la *princeps*, lezione identica con la sola variazione di «Clymene» in «Climine» in D. Bisconti.

<sup>14</sup> «Climene» nella *princeps*, corretto da D. Bisconti in «crimine» (le edizioni da lei consultate hanno «climine»); per l'alternanza l/r cfr. «palma», v. 22 / «parma», v. 70.

<sup>15</sup> «Perilla» è correzione di D. Bisconti, contro tutte le edizioni che hanno «berillo» (un minerale); l'oscillazione tra le due labiali p/b è analoga a quella tra le liquide di «palma», v. 22 e «parma», v. 70.

<sup>16</sup> «Carca» scrive D. Bisconti, ma potrebbe essere *lectio faciliior* rispetto a «carcho», che presupporrebbe il riferimento a 'albero'.

Che non perdon le frondi al tempo fresco, Mastice e il verzin che tanto s'usa. Insin del loco ove vide Atalante	
I serpenti alle chiome di Medusa	75
Vi venne et d'oriente alchune piante: Balsimo, amomo, pepe, myrra e 'ncenso, Con pomi, fronde, fiori et scorze sancte.	
Et mentre, o Pico, il mio cantar dispenso, Fra questa turba un nuovo uccel apparse, Con verde amanto e 'l suo aspecto immenso.	80
A me, col becco et le sue penne sparse, Perchosse il pecto, onde il mio duro sonno E l'altra turba et l'armonia disparse.	
Non su per l'onde più dalfino o tonno	85
Vanno, o per l'aria ugel, che mia pensieri Vari, ch'a pena in me albergar ponno.	
Lassa ì non so quel che de' sogni speri, O de l'uccel che 'l mio pecto perchusse De' propi accenti sua humani et veri.	90
Non Phenice la imago penso fusse, Ma come sopra i prati acute falci Così da me ogni dolceza scusse.	
Questo ogni giorno apare et sopra i salci Percuote il becho, et doloroso stride, Onde morte mi par(e) <sup>17</sup> l'anima incalci.	95
Hoggi è 'l di sexto, qui Canente asside Sul monte Palatino, et mira il Tibro Come Hercole Ancheloo turbato vide.	
Misera a me, o me lassa, ì dilibro	100
Dir quel ch'ì vidi, ì strane <sup>18</sup> e 'n varie forme, Da darne exemplo ecterno in carte et libro: Il cel, le stelle e 'l mar, quasi uniforme Alle tenebre giù de basso estigio, Phebea fuor d'ogni eclipsi obscurar l'orme,	105
Pien di nebule l'air farsi bigio, Fulminar Iove spesso, Eolo, i venti Liberi facti fare istran servigio.	

<sup>17</sup> Verso ipermetro, corretto nell'edizione del 1495 («par») e, tra le altre, in quella del 1844 (*Lirici del secolo terzo, cioè dal 1401 al 1500*, VIII, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1844, p. 100), in cui si trova anche «limon» al v. 71.

<sup>18</sup> L'edizione del 1495 ha «istarne en varie forme».

Perché si spesso in selva indarno tenti La vita tua à cervi, à dany, à porci? L'orribil tempo vedi, palpi et senti.	110
Non cibi electi o pompe bramo; or torci I passi tua: con herba, nuda et scalza, Sarò contenta. Amor, perché vuo' torci?	115
Guarda che Cyrce, che 'n su l'onde balza E più lieve che vento al padre corre Se per Zenit <sup>19</sup> all'orizzonte inalza,	120
Questa ti può d'human corpo disporre In varie forme, et farti lupo e orso, Et ne' campi Cyrcei a pascer porre.	125
Et se tu se' per selve tanto scorso, Che lei veggendo il tuo lucido volto Da' falsi baci sua non fussi morso?	130
Forse l'amor di lei falso t'a tolto Forse se' pesce, o vil pecora, o capra, Forse che 'n pietra, o 'n pianta ti se' volto?	135
Se così fussi, i priego il cel che s'apra, Et per vero responso mostri l'opra, Et come tanto dolo in essa capra <sup>20</sup> :	140
Così Appollo i nervi et l'ossa scopra A essa, come a Marsia, che lo vinse Nel sampognare en versi, il dixi sopra.	145
Nessun pastor più strane torme strinse, Armenti in mandre, in usitato gergo, Né in mura pictor più varie pinse	150
Come apparite sono al nostro albergo: Fra l'altre il tuo spumante corridore, Qual è cagion, che 'l breve a pianger vergo.	155
Dolce soave mio caro signore, Vago sopr'esso a priemere il suo dosso In giostre, in torniamenti, ov'è 'l tuo amore?	160
Senza te torni penso et pensar posso	

<sup>19</sup> «Sepercenit» legge la *princeps*, corretto da D. Bisconti in «se per Zenit» (così anche nell'edizione del 1844).

<sup>20</sup> «Capra»: congiuntivo presente di 'capire' ('essere contenuto, starci'), sul modello di 'aprire, coprire' (cf. Monte: «Quello cotale in Italia non capra, / se più celato non sta che la serpe»), Battaglia, *Grande dizionario... cit., s.v.*), in rima equivoca con il v. 125 e in consonanza con i vv. 128, 130, 132.

Che <sup>21</sup> qualche Nimpha più bella et leggiadra Di Canente l'amore infuso ha scosso.	
Forse Cyrce prefata d'amor ladra	145
T'ha preso a forza, et non curato l'armi, Et le fiere ch'ì vidi è la tua squadra:	
Ond'io dispongo qui liquida farmi, Come Aretusa fu fonte in Sicilia, Se non ritorni il dolce amore a darmi.	150
Nympha regina mia madre Monilia, Che partoristi me in su' septe colli, Ove l'imperio al futuro s'umilia,	
La bella figlia tua cogli ochi molli Piangi, se pianger vuoi prima che l'onde Disolva il corpo a questi ultimi crolli.	155
Tu Philomena, al bel tempo, fra fronde Squillar suoi con sì leggiadre note, Tu piangi e 'l pianto tuo nel mio s'infonde.	
Cecero fatta sono: infime rote,	160
Fortuna, che di sublima giù chini, De sien le doglie mie nel mondo note!	
Pico, se mai i biondi aurei crini Ti forno grati, quando al fonte arrivi, Fallo aombrare d'altro che bronchi et spini;	165
Sopra del saxo uno epitaphio scrivi A consolar nell'ultimo mio pianto, Che sia di me memoria eterna à vivi:	
«Qui di Canente amor liquidò il canto Sacra nel fonte in nome d'armonya Che mosse Olimpo et la selva Yda e 'l Xantho, Al dolce suon della sua simphonia».	170

Il nucleo centrale della rilettura pulciana sta nelle due brevi sezioni, incentrate su Canente, che aprono e chiudono il racconto ovidiano<sup>22</sup> insistendo sul ruolo del canto: *rara quidem facie, sed rarior arte canendi, / unde Canens dicta est; silvas et saxa movere / et mulcere feras et flu-*

<sup>21</sup> È questo l'unico caso in cui nella *princeps* figura una lettera minuscola a inizio verso.

<sup>22</sup> Una recente analisi dettagliata del mito ovidiano di Pico e Canente è in L. Aresi, *Nel giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg, Winter, 2017 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, 155), pp. 25-124, ma cfr. anche A. Hardie, 'Canens' (*Ovid Metamorphoses 14.320-434*), «Studi Italiani di Filologia Classica» CIII, 2010, pp. 11-67.

*mina prona morari / ore suo volucresque vagas retinere solebat* (*met.* 14, 337-340) e *ultimus aspexit Thybris luctuque viaque / fessam et in gelida ponentem corpora ripa. / illic cum lacrimis ipso modulata dolore / verba sono tenui maerens fundebat, ut olim / carmina iam moriens canit exequialia cycnus; / luctibus extremum teneras liquefacta medullas / tabuit inque leves paulatim evanuit auras. / fama tamen signata loco est, quem rite Canentem / nomine de nymphae veteres dixere Camenae* (*met.* 14, 426-434)<sup>23</sup>. Gran parte dell'epistola è variazione e dilatazione del motivo della potenza della poesia che induce Pulci a innestare sulla vicenda di Canente quella di Orfeo (*met.* 10, 86-108): Canente non muove qui i sassi, come scrive Ovidio, ma raduna una foresta alla guisa di Orfeo nel libro X, dove si narra che il mitico cantore, dopo aver perso Euridice per la seconda volta, raggiunge la sommità di un colle privo di ombra e qui si riunisce in ascolto, al tocco delle sue corde armoniose, un folto bosco<sup>24</sup>. Del confronto tra il catalogo degli alberi di Orfeo e i vv. 27-78 di Canente si è già occupato S. Carrai, evidenziando molte puntuali riprese del modello classico<sup>25</sup>.

Credo comunque valga la pena analizzare nel dettaglio, almeno nella prima parte della *pístola*, l'assemblamento delle fonti ovidiane. Partiamo dai versi iniziali. L'attacco «Pico, ausonio seme di Saturno / [...] / [...] te alto splendor diurno» ricalca *met.* 14, 320-321 *Picus in Ausoniis, proles Saturnia, terris / rex fuit* cui segue subito il richiamo alla straordinaria bellezza: *forma viro, quam cernis, erat; licet ipse decorem / aspicias fic-*

<sup>23</sup> «Aveva bellezza rara, ma ancora più rara arte del canto, per cui fu detta Canente; usava muovere con la sua voce i boschi e le rocce, ammansire le belve e fermare le correnti dei fiumi in discesa, e trattenere gli uccelli vaganti [...] Per ultimo la vide il Tevere, sfinita dal dolore e dal cammino, che si abbandonava sulla riva gelida. Là insieme alle lacrime spandeva tristi parole con suono fievole, modulate dal dolore medesimo, come il cigno morente canta il lamento funebre. Sfatta alla fine dal pianto nel tenero midollo, si dissolse, e a poco a poco svanì nell'aria leggera. Ma la fama segna ancora quel luogo, che giustamente chiamarono Canente dal nome della ninfa le antiche Camene» (trad. G. Paduano, in *Publio Ovidio Nasone. Le Metamorfosi*, trad. e introd. a cura di G.P., comm. di L. Galasso, Torino, Einaudi, 2022, II).

<sup>24</sup> Il procedimento di contaminazione di passi diversi, anche se forse non in maniera così ostentata, è caratteristico del Pulci, si veda ad es. Battera, *Sulla Pístola di Polifemo...* cit., p. 47: «Pulci ha dunque associato i due episodi sia a livello microtestuale, attribuendo come s'è visto mire antropofaghe al Ciclope geloso, sia a livello strutturale, incastonando il ricordo dell'avventura di *Metam.* XIV nella trama d'amore per Galatea».

<sup>25</sup> Carrai, *Le Muse dei Pulci...* cit., pp. 30-33.

*taque probes ab imagine vero* (*met.* 14, 322-323, *pulcherrime* è definito in seguito Pico al v. 373 da Circe che lo rincorre proprio *per hanc formam*).

Canente poi, al v. 2, dichiara di accingersi a redigere la sua lettera («'l breve» del v. 138) «con quel dolor che scrisse Bibli a Cauno». Perché in *incipit* proprio il paragone con Biblide e Cauno, protagonisti di un amore incestuoso e nefando, esattamente l'opposto dell'amore puro e profondo di Pico e Canente? Tanto più che

Les amours que Luca Pulci a choisi de chanter sont toutes, d'une certaine manière, légitimes: bien que parfois elles comportent l'adultère, elles n'ont rien de suspect ni, surtout, d'incestueux. Il est probable que Luca n'aurait jamais représenté la passion brûlante de Phèdre pour son beau-fils Hippolyte, ni le tourment amoureux que Canacé ressent pour son frère Macarée<sup>26</sup>.

Certo il motivo della scelta potrebbe essere la natura incontenibile, incontrollabile di un amore che porta alla morte come quello di Canente. Credo tuttavia si possa individuare una ragione strutturale molto più stringente, proprio a partire dal modello. La Biblide ovidiana (*met.* 9, 453-665), follemente innamorata del fratello, prima sogna (il coronamento dell'amore) e si interroga sul significato delle sue visioni (*met.* 9, 469-496), poi scrive una lettera per dichiarare i suoi sentimenti (*met.* 9, 515-563), da ultimo, sfinita per l'inseguimento di Cauno, cade a terra e bagna il prato di lacrime che le Naiadi trasformano in una fonte (*met.* 9, 655-665). Tutta la critica moderna concorda nel rilevare come la modalità narrativa ricalchi molto da vicino quella delle *Heroides*<sup>27</sup>. A parte le

<sup>26</sup> Bisconti, *Ovide dans les Pistoles de Luca Pulci...* cit., p. 146.

<sup>27</sup> Si vedano almeno E. Paratore, *L'influenza delle Heroides sull'episodio di Biblide e Cauno nel L. IX delle Metamorfosi ovidiane*, in *Studia Florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, pp. 291-309; G. Ranucci, *Il primo monologo di Biblide (Ovidio, Metamorfosi, IX, vv. 474-516)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» VI, 1976, pp. 53-72: pp. 53-54 «nella successiva epistola di Biblide a Cauno ai vv. 530-563, i modelli delle *Heroides* sono presenti in maniera troppo scoperta, costituendo una sorta di argine alla capacità inventiva dell'autore»; E.J. Kenney, *Ovidio. Metamorfosi. Libri VII-IX*, trad. di G. Chiarini, comm. di E.J.K., Milano, Mondadori, 2011, p. 451, ai vv. 517-563: «Le *Metamorfosi* sono [...] un'antologia di generi [...] Adesso mette in scena un genere o sottogenere [...] di sua creazione, l'epistola "eroica" [...] Un'eroina con un nome che suggerisce una connessione etimologica con βύβλος/ βίβλος, "carta", è senza dubbio la scelta giusta per inaugurare questa strategia».

vicende comuni a Canente e Biblide, forse Pulci, nell'accostare le due storie ha inteso anche dichiarare apertamente la commistione di generi, mostrando nel contempo una lettura di largo respiro dell'opera ovidiana, sì da rievocare, in un sistema formale derivato dalle *Heroides*, una lettera di 'eroina' inserita nelle *Metamorfosi*. A ciò si aggiunga anche la finezza di giustapporre due miti piuttosto rari: la storia di Canente è sostanzialmente una creazione di Ovidio<sup>28</sup>, il mito di Biblide e Cauno, nonostante le numerose versioni ellenistiche, nella poesia latina non figura prima di Ovidio<sup>29</sup>.

Nei versi successivi (9-20) sul colle dell'Elicona Canente si trova circondata dagli dei della poesia e dai vati più famosi: Apollo, le Muse, Pan, Orfeo, Marsia, Filammone e Anfione, tutti ovviamente presenti nelle opere ovidiane, a celebrazione di quel canto di cui anche Canente è illustre rappresentante in Ovidio, ma ancora di più in Pulci. Pure in questo elenco troviamo una presenza inattesa, quella di Marsia, assunto nell'Olimpo dei cantori, accolto tra i grandissimi, nonostante la sua sfrontatezza nel cimentarsi con Apollo nella gara del flauto gli abbia attirato una tremenda punizione: «Marsia dolente ivi di sangue molle, / Liquido fiume fuor d'humana pelle, / Che mal col Sole il suon contastar volle» (vv. 10-12). Di nuovo ci interrogheremo sulle ragioni della scelta: perché proprio Marsia che ha osato sfidare una divinità? Forse perché anche Canente prospetta per sé stessa un conflitto con una divinità (Circe), forse per l'affinità della 'trasformazione' in acqua corrente. In ogni caso, la raffigurazione di Marsia è strettamente connessa al modello ovidiano. Lo scempio delle membra del satiro è così descritto nelle *Metamorfosi*: *clamanti cutis est summos derepta per artus, / nec quidquam nisi vulnus erat; cruor undique manat / detectique patent nervi trepidaeque sine ulla / pelle micant venae; salientia viscera possis / et perlucetes numerare in pectore fibras* (6, 387-391). Pulci riprende puntualmente l'immagine dello scorticamento con il riferimento esplicito a *sine ulla / pelle* nel suo «fuor d'humana pelle» e a *cruor undique manat* in «di sangue molle»,

<sup>28</sup> «Questa storia d'amore a tre protagonisti con Circe, Pico, Canente pare un'innovazione ovidiana», L. Galasso, *Publio Ovidio Nasone. Le Metamorfosi*, trad. e introd. a cura di G. Paduano, comm. di L.G., Torino, Einaudi, 2022, II, p. 646.

<sup>29</sup> Cfr. Galasso, *Publio Ovidio Nasone...* cit., II, pp. 469-470.

anche se attenuando un po' le immagini raccapriccianti dell'ipotesto. Ma non si ferma qui. Nei versi successivi delle *Metamorfosi* Ovidio si fa testimone del pianto delle divinità della campagna e delle selve, dei Fauni, dei satiri, delle ninfe e dei pastori, le loro lacrime diedero vita a un corso d'acqua a cui attribuirono il nome di Marsia, *Phrygiae liquidissimus amnis* (*met.* 6, 400)<sup>30</sup>. Pulci fonde insieme i due momenti, lo strazio di Marsia e il pianto delle divinità dei boschi e ne fa un... fiume di sangue. Rilevante il riuso non casuale di «liquido», a cui è sotteso anche il significato latino di 'trasparente', ancora vivo nel volgare quattro- e cinquecentesco.

Il Filemone dei vv. 13-15 («Filemon fra le Muse sancte et belle / Nato di Phebo all'ombra vi si pone, / La dolce lira e 'l suon dava alle stelle») va identificato con Filammone di *met.* 11, 316-317, citato da Ovidio solo perché frutto dello stupro di Chione: *nascitur e Phoebos [...] / carmine vocali clarus citharaque Philammon*, mito, in questa forma, mai attestato prima di Ovidio e in seguito ripreso solo da Igino<sup>31</sup>. La variazione del nome deriva probabilmente dal Boccaccio, che chiamandolo *Phylemon* lo annovera come ottavo figlio di Apollo<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Illum ruricolae, silvarum numina, Fauni / et Satyri fratres et tum quoque carus Olympus / et nymphae flerunt et quisquis montibus illis / lanigerosque greges armentaque buccera pavit. / fertilis immaduit madefactaque terra caducas / concepit lacrimas ac venis perbibit imis; / quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras. / inde petens †rapidum† ripsis declivibus aequor / Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis* (*met.* 6, 392-400). «I Fauni di campagna, divinità delle selve, e i fratelli Satiri e Olimpo, caro anche in quel frangente, e le Ninfe lo piansero, e anche tutti quelli che su quei monti pascolavano pecore e mandrie con le corna. Il suolo fertile fu inzuppato di lacrime; la terra accolse le lacrime che cadevano e le assorbì nel profondo: poi, dopo averle mutate in un corso d'acqua, le riversò all'aria aperta. Perciò il fiume che scorre... tra rive ripide verso il mare si chiama Marsia, ed è il più limpido della Frigia», trad. di Paduano, in *Publio Ovidio Nasone... cit.*, II.

<sup>31</sup> Cfr. J.D. Reed, *Ovidio. Metamorfosi. Libri X-XII*, a cura di J.D.R., trad. di G. Chiarini, Milano, Mondadori, 2013, p. 335.

<sup>32</sup> Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* 5, 11 (a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998), seguito da Orfeo. Il racconto di Boccaccio, per sua stessa ammissione, è fondato su Ovidio: *Phylemon Apollinis et Lychionis, ut testatur Ovidius, fuit filius [...] Dedalion [...] habuit speciosissimam filiam, quam cum Apollo et Mercurius eodem tempore dilexissent, et in eius ivissent concubitum, ex ambobus concepit et Apollini peperit Phylemonem, qui carmine clarus fuit et cythara*. Per la diffusione dell'opera boccacciana cfr. S. Gambino Longo, *La fortuna delle Genealogie deorum gentilium nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, «Cahiers d'études italiennes» VIII, 2008, pp. 115-130.

Per Anfione («Ivi di Thebe quel vechio Amphione / Et soave sonò, sì ch'ogni pietra / da terra sollevava e(t) in alto pone», vv. 16-18) non escluderei una derivazione da Orazio, *carm.* 3, 11, 1-4 *Mercuri - nam te docilis magistro / movit Amphion lapides canendo - / tuque testudo resonare septem / callida nervis*, ma soprattutto da *ars* 394-396 *Dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis, / saxa movere sono testudinis et prece blanda / ducere quo vellet*, dove sono associati Orfeo e Anfione ed è esplicitato il significato allegorico degli episodi<sup>33</sup>, come fa molto spesso Boccaccio<sup>34</sup>.

Aggiungeremmo infine l'accurata strutturazione di questo passo: al v. 9 aprono l'elenco «Apollo e'l suo figliuolo Orpheo», al v. 19 lo termina «Pan, della villa ogni zampogna et cetra» chiudendo gli altri tre protagonisti, Marsia, Filammone e Anfione, ciascuno fissato in tre versi, in una sorta di struttura a cornice.

A questo punto il padre Giano invita la figlia a sciogliere un canto degno di lei: «Canente, o gloriosa, impetra / Victoria al canto tuo, vedi la palma / La qual Caliope verde qui colse, / Per guidardon di chi virtù fa salma». La citazione di Calliope, musa della poesia epica, e il cenno alla immortalità degli eroi celebrati indicano un preciso genere e registro. Anche Orfeo, dopo aver radunato il boschetto, rivolge un'invocazione alla Musa sua madre<sup>35</sup>, cioè proprio a Calliope (*met.* 10, 148-150 *ab*

<sup>33</sup> *Ars* 396-399 *fuit haec sapientia quondam, / publica privatis secernere, sacra profanis, / concubitu prohibere vago, dare iura maritis, / oppida moliri, leges incidere ligno*. In generale sulla diffusione e l'influenza dell'*ars poetica* in età tardo-antica, medievale e umanistico-rinascimentale si vedano almeno K. Friis-Jensen, *The Reception of Horace in the Middle Ages*, in S. Harrison (a cura di), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 291-304 (sull'*ars* pp. 300-302); M. McGann, *The Reception of Horace in the Renaissance*, in Harrison (a cura di), *The Cambridge Companion to Horace...* cit., pp. 305-317 e L. Golden, *Reception of Horace's Ars Poetica*, in G. Davis (a cura di), *A Companion to Horace*, Malden-Oxford, Blackwell, 2010, pp. 391-413, con la bibliografia precedente.

<sup>34</sup> Si veda ad es. per Orfeo *Genealogie...* cit., 5, 12, 6: *hac Orpheus movet silvas radices habentes firmissimas et infixas solo, id est obstinate opinionis homines, qui, nisi per eloquentie vires queunt a sua pertinacia removeri*.

<sup>35</sup> Tre le invocazioni alla divinità che si incontrano nelle *Metamorfosi*; oltre a questa, 1, 2-4 *di, coeptis (nam vos mutastis et illa) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen* e 15, 622-623 *pandite nunc, Musae, praesentia numina vatum / (scitis enim, nec vos fallit spatiosa vetustas)*.

*Iove, musa parens, cedunt Iovis omnia regno, / carmina nostra move. Iovis est mihi saepe potestas / dicta prius; cecini plectro graviore Gigantas*), concludendola con una *recusatio* dissacratoria (*met.* 10, 152-154 *nunc opus est levioire lyra; puerosque canamus / dilectos superis, inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam*). Non escluderemmo che anche Luca Pulci, ben consapevole del rapporto fra i generi, voglia qui suggerire la contrapposizione epica/elegia<sup>36</sup>. Calliope, che colse la palma verde «per guidardon di chi virtù fa salma», è rimando poetologico al genere più alto (si vedano ad esempio le parole di Ovidio per Calliope, all’inizio e alla fine del canto con cui la Musa sconfigge le Pieridi: *met.* 5, 337 [...] *dedimus summam certaminis uni* e 5, 662 *finierat doctos e nobis maxima cantus* e anche le *lentae, victoris praemia, palmae* dell’elenco degli alberi, *met.* 10, 102); l’innalzarsi del tono del passo è evidente nella ricercatezza del lunghissimo iperbato «palma /... verde» dei vv. 22-23. Canente, tuttavia, pur omettendo un’esplicita *recusatio* simile a quella dell’Orfeo di Ovidio, indirizzerà il canto non alle imprese degli eroi, ma al racconto delle sue sofferenze di ‘eroina innamorata e abbandonata’.

Che il lunghissimo elenco di alberi (vv. 25-78) riuniti da Canente prenda le mosse dal catalogo degli alberi nell’episodio ovidiano di Orfeo (*met.* 10, 86-106) – si è detto – è stato segnalato e argomentato da S. Carrai.

Anche in questo caso riportiamo il passo ovidiano:

*collis erat collemque super planissima campi  
area, quam viridem faciebant graminis herbae.  
umbra loco deerat; qua postquam parte resedit  
dis genitus vates et fila sonantia movit,  
umbra loco venit. non Chaonis abfuit arbor, 90  
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,  
nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus,  
et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis  
enodisque abies curvataque glandibus ilex  
et platanus genialis acerque coloribus impar 95  
amnicolaeque simul salices et aquatica lotos  
perpetuoque virens buxum tenuesque myricae*

<sup>36</sup> Solo l’analisi di tutte le *Pistole* in questa ottica può chiarire adeguatamente l’orientamento di Pulci.

*et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.*  
*vos quoque, flexipedes hederæ, venistis et una*  
*pampineae vites et amictæ vitibus ulmi* 100  
*ornique et piceae pomoque onerata rubenti*  
*arbutus et lentæ, victoris præmia, palmae*  
*et succincta comas hirsutaque vertice pinus,*  
*grata deum Matri, siquidem Cybeleius Attis*  
*exiit hac hominem truncoque induruit illo.* 105  
*adfuit huic turbae metas imitata cupressus*

S. Carrai mette in evidenza l'uso parallelo di *movit* / «mosse» per l'effondersi del canto, *venit* / «venne» per lo spostamento degli alberi, la collocazione comune sulla cima di un colle, la corrispondenza «edera venne» con *vos quoque, flexipedes hederæ, venistis* (*met.* 10, 99), l'amplificazione degli esemplari di piante esotiche (vv. 77-78) a partire da *met.* 10, 102 *lentæ, victoris præmia, palmae*. E ancora «Bacco pampanuto» (v. 66) eco di *pampineae vites* (*met.* 10, 100); «di Cybale il pino alte le chiome» (v. 38) eco di *succincta comas hirsutaque vertice pinus*, in cui si è trasformato il *Cybeleius Attis* (*met.* 10, 103-105); «abete utile a far antenne» (v. 43) variazione di *fraxinus utilis hastis* (*met.* 10, 93) così come «sughero et cerro, ognun carico di ghiande» (v. 36) è variazione di *curvataque glandibus ilex* (*met.* 10, 94).

Aggiungeremmo qualche altra osservazione, per chiarire ulteriormente il modo di procedere di Luca. Macroscopica l'amplificazione dell'elenco: in Ovidio ventisette tra alberi e altre piante da ombra (vv. 90-106), in Pulci almeno sessantaquattro (vv. 34-78, il numero può subire qualche minima rettifica a seconda della lezione adottata). I due cataloghi menzionano come primo albero la quercia, individuata da perifrasi diverse: «l'albor di Giove» (v. 34), *Chaonis... arbor* (v. 90). Ovidio tratteggia poi la metamorfosi del pioppo (v. 91) e chiude la sua rassegna con quella del pino e del cipresso (vv. 103-106)<sup>37</sup>, le uniche trasformazioni esplicitamente riportate nel passo latino<sup>38</sup>. Questi due ultimi miti figurano ai vv.

<sup>37</sup> «Per quanto ne sappiamo, il mito compare per la prima volta in Ovidio, ma i più tardi racconti paralleli sono talmente ramificati e diversificati che pare giustificato risalire a una tradizione extra- e preovidiana», Galasso, *Publio Ovidio Nasone... cit.*, II, p. 494.

<sup>38</sup> Cfr. Reed, *Ovidio... cit.*, p. 185: «Ci sono metamorfosi collegate ad almeno dodici fra gli alberi e le piante elencati, sia in questo poema (quercia, pioppo, tiglio, alloro, loto, pino,

38-39 della *Pistola*, il che ci fa pensare che Pulci abbia voluto costruire un segmento narrativo in sé concluso riproponendo lo schema ovidiano: in effetti nei versi immediatamente successivi interrompe l'elenco delle piante per lasciar spazio a una *recusatio*: «Ì non posso né so contar per nome / Gli albori spessi et l'ombre che vi venne» (vv. 40-41). Luca struttura la prima sequenza del catalogo ricalcando il suo modello con inizio e fine coincidenti, a cui aggiunge una scansione sintetica molto simile a quella di Ovidio con un unico albero, al massimo due, in ogni verso. A rafforzare la struttura ad anello si aggiungono sempre a inizio e fine una dittologia aggettivale «ombroso et grande» (v. 34); «umile et povero» (v. 39) e una variazione che lega due versi centrali (36-37) «ognun carco di ghiande. / Pien di ricci il castagno» (cfr. *Ov. met.* 10, 94 *curvataque glandibus ilex*, già in Carrai e 101-102 *pomoque onerata rubenti / arbutus*). Un intreccio estremamente fine che si può certamente allineare alla eleganza della poesia di Ovidio a tutti nota. Proprio nell'analisi del catalogo delle piante l'ha messa in rilievo V. Pöschl<sup>39</sup>: lo studioso evidenzia l'architettura del passo in cui l'elenco degli alberi, mediante l'apostrofe *vos quoque, flexipedes hederæ, venistis* (*Ov. met.* 10, 99), è diviso in due gruppi, ciascuno a sua volta suddivisibile in altri due ed ognuno con proprie peculiarità espressive; insiste inoltre sull'andamento ritmico scandito dall'alternanza di dattili e spondei, dalla collocazione delle cesure, dalle diverse connessioni con *non, nec, et, -que*. Appare evidente che anche Pulci ha notato l'eleganza del dettato ovidiano e si impegna, al di là dei risultati, a darle nuova veste in volgare.

Si diceva appunto che ai vv. 40-41 introduce una *recusatio*: «ì non posso né so cantar per nome / gli alberi spessi e l'ombre che vi venne», immediatamente disattesa dall'inizio di una seconda sezione del catalogo volta proprio a calare nel verso l'indicibilità appena proclamata.

La nuova porzione di testo si apre con il recupero palese di un'espressione ovidiana: «abete utile a far antenne» (v. 43) da *met.* 10, 93

cipresso) sia altrove (abete, platano, mirto, edera, vite), anche se qui solo le trasformazioni del pioppo (*Heliades*), del pino e del cipresso vengono esplicitamente menzionate».

<sup>39</sup> V. Pöschl, *Der Katalog der Bäume in Ovids Metamorphosen*, in H.R. Jauss - D. Schaller (a cura di), *Medium Aevum Vivum. Festschrift für W. Bulst*, Heidelberg, Winter, 1960, pp. 13-21, rist. in M.v. Albrecht - E. Zinn (a cura di), *Ovid*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung, 92), pp. 393-404, da cui cito.

*fraxinus utilis hastis*, già evidenziato da S. Carrai (p. 33), cui segue la menzione dell'alloro attraverso la metamorfosi di Dafne (vv. 44-45) e poi una vera e propria caterva di nomi di alberi (vv. 46-50), diciannove in cinque versi secondo la scansione 3-5-4-4-3 per ogni endecasillabo, tutti coordinati in asindeto, tranne l'ultimo di ogni verso introdotto da «et», con un ritmo simmetrico e incalzante a sottolineare l'allineamento senza fine. In chiusa ritorna il riferimento al mito, questa volta duplicato, Driope<sup>40</sup> trasformata in ontano e Climene che piange la morte di Fetonte e delle Eliadi mutate in pioppi. Si diceva prima come nel passo di Ovidio figurassero solo tre metamorfosi esplicite; Pulci, dal canto suo, alle tre ovidiane ne aggiunge altre tre (Danae, Driope e nella terza sezione il trascolorare dei frutti del gelso presso il sepolcro di Nino<sup>41</sup> in seguito alla morte di Piramo e Tisbe)<sup>42</sup>. Si può inoltre rilevare un'ulteriore simmetria nella struttura del passo: il verso iniziale «ebano, abete, utile a far antenne» (v. 43) e quello finale «rovistico, ginepro drentro al limine» (55), speculari, l'uno prima del mito di Danae, l'altro dopo i due miti di Driope e Climene a inquadrare la porzione di testo.

I vv. 56-57 «Et simili altri più che in arme stuolo / (O a funera o giuochi o caso climine)» segnano una seconda pausa nell'affastellarsi degli alberi, di nuovo con una riflessione sulla numerosità, a cui segue di nuovo un elenco in crescendo (ventuno versi di contro ai tredici del

<sup>40</sup> «Accanto a quello di Ovidio [*met.* 9, 326-393] il racconto di questa storia è noto solo in Antonino Liberale, 32, dal libro I degli *Heteroioumena* di Nicandro, ma le differenze sono tali da far insorgere dei dubbi a proposito dell'identificazione di questo modello», Galasso, *Publio Ovidio Nasone...* cit., II, p. 464.

<sup>41</sup> Vv. 61-63: «et quel che lagno / Sentì sul fonte al sepulcro di Nino / Cangiare i pomi al sanguinoso bagno», cfr. *met.* 4, 89-90; 125-127 [...] *arbor ibi niveis uberrima pomis, / ardua morus, erat, gelido contermina fonti / [...]/ arborei fetus aspergine caedis in atram / vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix / purpureo tinguunt pendentia mora colore*, anche questo un mito piuttosto raro, attestato la prima volta proprio in Ovidio, cfr. Galasso, *Publio Ovidio Nasone...* cit., I, p. 448. La fonte di Pulci è sicuramente Ovidio, visto che perfino Boccaccio nel *De Mulieribus Claris* omette il particolare del cambio di colore (cfr. F.J. Rodríguez-Mesa, *L'esemplarità di Tisbe nel De Mulieribus Claris di Boccaccio*, «Estudios Románicos» XXIX, 2020, pp. 331-343). Pulci trascura le sfumature coloristiche dei versi ovidiani, qui come in tutta la *pistola*; nessuno degli effetti cromatici, ad es. di Ov. *met.* 10, 95-98, viene valorizzato, c'è solo in tutto il componimento una certa insistenza sul 'verde': «verde colle», v. 8; «palma /... verde», vv. 22-23; «verde alloro», v. 44; «aranci verdi», v. 71; «verde amanto», v. 81.

<sup>42</sup> Un ulteriore riferimento mitologico è ad Atlante (vv. 74-75), non identifica però una pianta, ma un luogo.

secondo e ai sei del primo). Anche qui vogliamo mettere in luce alcune raffinatezze stilistiche. I versi 64-66:

Il noce e 'l fico, mandorlo e 'l susino,  
Umiliaco, giuggiolo et sambuco,  
Et Bacco pampanuto a darci il vino

formano una terzina a cola decrescenti con quattro alberi nel primo verso, tre nel secondo, uno solo nel terzo con specificazione chiaramente ovidiana, come già suggerisce Carrai<sup>43</sup>. Assolutamente simmetriche le due terzine successive:

Il melo à versi mia dolci reduco,  
Con esso il pero e 'l melagrano e 'l pesco,  
Che 'n breve tempo ha 'l suo viver caduco;  
Parma, carcho di dacteri, v'aesco,  
Limon(i), cederni, aranci verdi et musa,  
Che non perdon le frondi al tempo fresco

con inserzione di un solo albero in *incipit* e di due verbi (il cui soggetto è Canente), in clausola nel verso iniziale di ogni terzina, a sottolineare la forza del suo canto, nel secondo verso di ogni terzina figura un elenco di piante (rispettivamente tre e quattro), nel terzo verso si allineano due relative che individuano la natura degli alberi citati, tra loro contrapposti (a foglie caduche gli uni, sempreverdi gli altri). Questa ultima parte, e assieme ad essa l'intero catalogo, si chiude, in modo conforme a quelle che ormai sono divenute le attese del lettore, con il tipo di accumulazione più volte esibito: «Balsimo, amomo, pepe, myrra e 'ncenso, / Con pomi, fronde, fiori et scorze sancte» (vv. 77-78), un raffinato scorcio esotico (cinque nomi di pianta nel primo verso, seguiti dagli elementi specifici che di ciascuna si utilizzano) a espandere ulteriormente il potere attraente di «tale armonia» sull'intero universo.

Moltissime altre le intersezioni ovidiane<sup>44</sup>, ma per ragioni di spazio ci fermeremmo qui, magari rimandando l'analisi completa della *pístola*

<sup>43</sup> Carrai, *Le Muse dei Pulci...* cit., p. 33.

<sup>44</sup> Si potrebbe anche scandagliare tutta la riscrittura dell'incontro tra Pico e Circe, dei prodigi, delle azioni di Canente, la rielaborazione del finale (in Ovidio Canente svanisce

ad altra occasione. Anche questa parziale analisi consente di azzardare qualche conclusione.

In primo luogo, Pulci mostra una conoscenza molto profonda dell'opera di Ovidio<sup>45</sup> da cui seleziona e rimonta episodi diversi con chiara tendenza alla ricerca di miti rari (segnalati nelle note). Ogni nuova testura ha ovviamente una propria peculiarità come abbiamo cercato di vedere in alcuni casi, ma quello che più colpisce è la consonanza con Ovidio sul tema del potere stupefacente della poesia che si esercita sul mondo naturale. A Luca non è sfuggita neppure, in generale e specie nell'elenco degli alberi, la raffinatezza stilistica di Ovidio. A proposito del catalogo ovidiano – come si diceva – V. Pöschl, mettendo in evidenza la struttura e la disposizione retorica estremamente curata attraverso effetti ritmici e metrici, simmetrie e scarti, ad es. a proposito dei vv. 91-95, conclude:

Was aber bedeutet das? Es ist die Musik des Orpheus und ihre Wirkung, die uns in diesen Versen entgegenklingt, der magische Zauber, der von der Musik des Sängers ausgeht und der eine so verlockende Gewalt hat, dass die Bäume in freudig bewegter Stimmung heraneilen<sup>46</sup>.

Potremmo dire che Pulci ha colto l'eleganza formale del suo modello e ha cercato di riprodurla con l'esasperato espressionismo del suo testo, con tutta una serie di simmetrie, opposizioni, costruzioni raffinate ora in crescendo ora in calando, sospensioni e dilatazioni e altro ancora. Non certo un 'tradimento' del modello, ma una *aemulatio* così come è teorizzata già a partire dall'*ars poetica* di Orazio<sup>47</sup>.

nell'aria, in Pulci si trasforma in fonte); la richiesta di un epitaffio che ricalca il desiderio di un'iscrizione funebre da parte di alcune protagoniste delle *Heroides* (2, 147-148; 7, 195-200; 14, 128-130) e molto altro ancora.

<sup>45</sup>Non mi pare dunque si possa condividere l'opinione di Carrai, *Le Muse dei Pulci...* cit., p. 10, secondo cui le *Pistole* di Luca sarebbero «espressione di quella pur modesta erudizione classica comune ad entrambi [*scil.* Luca e Luigi]».

<sup>46</sup>Pöschl, *Der Katalog...* cit., p. 400.

<sup>47</sup>Cfr. *ars* 129-135: *rectius Iliacum carmen deducis in actus / quam si proferres ignota indictaque primus. / publica materies privati iuris erit, si / non circa vilem patulumque moraberis orbem, / nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.* «Meglio che proporre novità inaudite, è bello saper portare sulla scena un canto dell'Iliade. È un materiale comune che diventa nostro, se non si indugia dentro il solito cerchio banale e comodo, non ci si cura di rendere parola per parola come traduttori scrupolosi, non ci si avvilisce in una imitazione angusta da cui il

## Abstract

The paper analyses ll. 1-78 of *Pistola XII* by Luca Pulci (1431-1470). For the myth of Canente and Pico, the author revises, reassembles and merges various passages of Ovid's *Metamorphoses* (14, 313-434; 9, 517-570; 6, 382-400; 10, 86-140). Luca Pulci demonstrates a profound knowledge of Ovid's texts, which he 'rewrites' in a complex way, also attentive to the effects of style.

Mariella Bonvicini  
mariella.bonvicini@unipr.it



Emanuele Riccardo D'Amanti

## La 'portentosa' età dei vini in Orazio\*

### I.

In una poesia così attenta agli aspetti della vita come quella di Orazio il vino, grazie alla sua intima connessione con la realtà quotidiana romana, sia nel pubblico che nel privato, non poteva non trovare ampio spazio. Quando ne tesse le lodi e ne esalta i benefici effetti, il Venosino menziona le qualità più comuni e più pregiate di vini, accenna alle annate e alle tecniche di conservazione del prodotto, sicché la sua opera, forse più di ogni altra, si rivela una fonte importantissima per la conoscenza del vino nell'antica Roma<sup>1</sup>.

In questa sede mi propongo di analizzare i dati presenti in alcuni passi oraziani e di mettere in discussione quelle età eccessivamente alte dei vini.

Prima di passare alla discussione sui singoli casi, è necessario premettere alcune informazioni che saranno utili nel corso dell'analisi.

Il vino ancora troppo giovane per essere consumato era contenuto nei *dolia* (*vinum doliare*)<sup>2</sup>; dopo la fermentazione veniva travasato nelle

\* Hanno letto questo lavoro i miei Maestri, Piergiorgio Parroni e Antonio Marchetta, e i miei amici Antonino Nastasi e Barbara Castiglioni. A loro esprimo la mia gratitudine per i preziosi consigli.

<sup>1</sup> Sul vino a Roma e in particolare in Orazio vd. P. Fedeli, s.v. *vino*, in *Enciclopedia Oraziana*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 262-269. Vd. anche L. Dalmaso, *Il vino nell'antica Roma. Così bevevano i Romani*, Correggio, Wingsbert House, 2015.

<sup>2</sup> Vd. R. Billiard, *La vigne dans l'Antiquité*, Marseille, Laffitte Reprints, 1997, pp. 463-466; per *dolia*, anfore ed altri recipienti vd. anche S. De' Siena, *Il vino nel mondo*

anfore (*vinum amphorarium*)<sup>3</sup> e posto a invecchiare nelle cantine (cfr. *carm.* 1, 37, 5-6 *depromere Caecubum / cellis avitis*)<sup>4</sup>. Le anfore venivano impermeabilizzate con pece, resina, cera d'api o altri materiali<sup>5</sup>. Il travaso di solito avveniva nella primavera successiva a quella della vendemmia e della produzione del mosto (cfr. Cato *agr.* 105 *ad ver diffundito in amphoras*). Le anfore non andavano distrutte dopo il primo uso<sup>6</sup>, come dimostra la consuetudine di travasare un vino comune in anfore che avessero contenuto un vino prelibato per rendere più gradevole il sapore e l'odore del vino nuovo (cfr. Hor. *epist.* 1, 2, 69-70 *quo semel est imbuta recens servabit odorem / testa diu*; Phaedr. 3, 1, 1-3 *amphoram, / adhuc Falerna faece ex testa nobili / odorem quae iucundum late spargeret*)<sup>7</sup>.

antico. *Archeologia e cultura di una bevanda speciale*, Modena, Mucchi Editore, 2012, pp. 122-128.

<sup>3</sup> Il verbo tecnico per il travaso era *diffundere*. Secondo Plinio (*nat.* 14, 94) la pratica di travasare i vini dai *dolia* nelle *amphorae* risale al 121 a.C., quando, come dimostra il vino opimiano, non si indicavano ancora i nomi dei vini, ma solo il nome dei consoli. Per il procedimento di conservazione dell'*amphorarium* vd. M.H. Callender, *Roman Amphorae, with Index of Stamps*, London, Oxford University Press, 1965, pp. 7-22; Billiard, *La vigne...* cit., pp. 459-462 e 514; F. Citti, *Orazio, L'invito a Torquato*. *Epist.* 1,5. Introduzione, testo, traduzione e commento, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 139-140.

<sup>4</sup> Porfirione *ad loc.*: *vinariis. belle per cellas avitas vinum vetustum significat*. Per *cella* (*vinaria*) vd. *ThlL* 3 760, 67- 761, 16; cfr. Hor. *carm.* 1, 37, 6 *cellis avitis*; Vitruv. 6, 6, 2; Colum. 1, 6, 20; Pallad. *opus agric.* 1, 18; vd. A. Henderson, *Storia dei vini antichi*, traduzione e prefazione di M. Barendson, Capri, La conchiglia, 1993, p. 48.

<sup>5</sup> Vd. A. Pecci, *Analisi dei residui organici e anfore medievali*, «Archeologia medievale» 45, 2018, pp. 275-280: 275.

<sup>6</sup> La prassi di reimpiagare le anfore era comune, soprattutto in ambito costruttivo, vd. C. Piot, *La réutilisation des amphores: contribution à l'histoire économique et à la vie religieuse dans le Sud-Ouest de la Gaule*, «Munibe» 53, 2001, pp. 101-133; M. Antico Gallina, *Le anfore come elemento funzionale a interventi di bonifica geotecnica e idrogeologica: alcune riflessioni*, in S. Pesavento Mattioli (a cura di), *Bonifiche e drenaggi con anfore in epoca romana: aspetti tecnici e topografici*, Atti del seminario di studi (Padova, 19-20 ottobre 1995), Modena, Panini, 1998, pp. 73-80; Id., *Sui sistemi di riutilizzo delle anfore; i casi connessi con l'edilizia*, «Rendiconti dell'Istituto lombardo. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche» 133, 1 (1999), pp. 75-96; F. Diosono - F. Coletti, *Il vuoto utile. Il riutilizzo di anfore nell'edilizia romana*, «Archeologia Classica» 70, 2019, pp. 679-709.

<sup>7</sup> In *carm.* 1, 20 Orazio dice che offrirà a Mecenate un vinello, il Sabino da lui stesso riposto in un'anfora greca, che è facile pensare avesse già contenuto un vino greco (*vile potabis modicis Sabinum / cantharis, Graeca quod ego ipse testa / conditum levi...*, vv. 1-3). Uno dei trucchi escogitati dai mercanti di vino consisteva proprio nel versare «il vino nuovo in una botte che aveva contenuto vino invecchiato e ben profumato» (Henderson, *Storia dei vini...* cit., p. 56).

Sulle anfore vinarie potevano essere aggiunte delle informazioni, come la datazione consolare, la qualità e il luogo di produzione del vino. Le iscrizioni sono costituite da bolli impressi sul manufatto, da graffiti o da *tituli picti* apposti sul collo o sulla spalla dell'anfora<sup>8</sup>. L'indicazione consolare indicava o l'annata del vino o quella del travaso e del sigillo dell'anfora e a chiarirlo potevano essere rispettivamente i participi *natum* (scil. *vinum*), cioè vendemmiato, e *diffusum*, travasato<sup>9</sup>. Le informazioni sul vino potevano essere indicate anche su un cartellino (*nota*) apposto sul manufatto<sup>10</sup>; esso probabilmente accompagnava anfore usate per la prima volta, non già provviste di alcuna indicazione sul vino nuovo, o quelle riutilizzate, sulle quali rimaneva incisa o dipinta la datazione consolare del primo vino in esse contenuto.

<sup>8</sup> Per i bolli su laterizi vd. N. Cuomo Di Caprio, *Ceramica in archeologia 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, pp. 302-303. Per casi di bollo indicante i consoli dell'epoca cfr. *CIL* 15, 801 *Apro(niano) et Pae(tino) cons(ulibus) / (opus doliare) M. Fabi Licymni*. Il nome del vino e dei consoli in carica sono presenti ad esempio nell'iscrizione dipinta in rosso sul collo di un'anfora vinaria: *CIL* 15, 4554 *Fal(ernum) Mas(sicum) / Q(uinto) Lutatio, / C(aio) Mario / co(n)s(ulibus)*. Per le anfore recanti *tituli* con datazione consolare vd. J.P. Ballester, *Las ánforas Dressel I con datación consular: una pieza de Cartagena*, «Saguntum» 29, 1995, pp. 175-186: 182-185.

<sup>9</sup> In *CIL* 15, 4571 si legge che il vino è *natum* nel 2 a.C. e *diffusum* nel 3 d.C.: (*vinum*) *nat(um) Gavian(o fundo) m(ilia) p(assuum) XLV / imp(eratore) Caesare et Silvano co(n)s(ulibus) / diff(usum) M(arco) Servilio L(ucio) Aelio Lamia co(n)s(ulibus) / suff(ectis) P(ublio) Silio L(ucio) Volusio Saturnin(o)*; cfr. anche *CIL* 15, 4539, 4573, 4610; vd. M.G. Granino Cecere, *D. Caecilius Abascantus, diffusor olearius ex provincia Baetica* (*CIL* 6, 1885), in *Epigrafia della produzione e della distribuzione*, Actes de la VII<sup>e</sup> Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du Monde Romain (Rome, 5-6 juin 1992), Rome, Collection de l'École française de Rome, 1994, pp. 705-719: 718 n. 56. In qualche caso viene registrato anche il giorno del travaso: cfr. ad es. *CIL* 4, 2551 *C. Pomponio Anicio co(n)s(ulibus) ex fund(o) Badiano diffusum* id. *Aug. bimum*; *CIL* 15, 4539 *Ti. Claudio P. Quinctilio co(n)s(ulibus)* (13 a.C.) *a(nte) d(iem) XIII k(alendas) Iun(ias) vinum diffusum (est) quod natum est duobus Lentulis co(n)s(ulibus)* (18 a.C.).

<sup>10</sup> Cfr. *Hor. sat.* 1, 10, 24 ... *ut Chio nota si commixta Falerni est*, con A. La Penna (a cura di), Orazio, *Le opere. Antologia*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 99 e P. Fedeli (a cura di), Q. Orazio Flacco, *Le Opere. II. Le satire*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, t. II, p. 515; *carm.* 2, 3, 8 *interiore nota Falerni*, con R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. Book II*, Oxford, Clarendon Press, 1978, pp. 57-58; Q. Orazio Flacco, *Le Opere. I. Le Odi. Il Carme secolare. Gli Epodi*, a cura di E. Romano, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, t. II, p. 646. Cfr. anche *Cic. Brut.* 287 cit. alla n. 34.

## II.

Nell'ode 3, 8 Orazio in occasione dell'anniversario della caduta dell'albero che stava per ucciderlo<sup>11</sup>, che ricorre nel giorno dei *Matronalia* alle Calende di marzo<sup>12</sup>, offre un banchetto (*dulces epulas*, v. 6) e il sacrificio a Bacco di un capretto bianco (*album / Libero caprum*, vv. 6-7)<sup>13</sup> e invita Mecenate a tralasciare temporaneamente le cure dello Stato e a unirsi a lui (*Sume, Maecenas, cyathos amici / sospitis centum et vigiles lucernas / perfer in lucem: procul omnis esto / clamor et ira*, vv. 13-16)<sup>14</sup>. In quel *dies festus*<sup>15</sup> si consumerà il vino contenuto in un'anfora<sup>16</sup> che è stata educata a 'bere il fumo' sotto il consolato di Tullo (vv. 9-12)<sup>17</sup>:

Hic dies anno redeunte festus  
corticem adstrictum pice demovebit  
amphorae fumum bibere institutae  
consule Tullo<sup>18</sup>. 10

<sup>11</sup> Cfr. Porph. ad Hor. *carm.* 3, 8, 1: *haec ὀδῆ ad Maecenatem scripta est, qua testatur se diem festum Martiarum kalendarum gerere, quod hac luce maximum periculum effugerit arbore infracta paene elisus. Kalendae autem Martiae hodieque matronarum dies festus est*; ps.-Acro ad Hor. *carm.* 3, 8, 1: *hac enim die se casu arboris commemorat liberatum et servatae salutis uti festivo*. L'episodio dell'albero è ricordato da Orazio anche in *carm.* 2, 13; 3, 4, 27 *devota... arbor*; in *carm.* 2, 17, 28 e 3, 4, 25-27 il poeta individua come suoi salvatori rispettivamente Fauno e le Muse.

<sup>12</sup> I *Matronalia* venivano celebrati dalle donne sposate sull'Esquilino nel tempio di Giunone Lucina consacrato nel 375 a.C.; cfr. *Ov. fast.* 3, 235-258. Cfr. anche ps.-Acro ad Hor. *carm.* 3, 8, 1: *Kalendis Martiis Matronalia dicebantur, eo quod mariti pro conservatione coniugii supplicabant, et erat dies proprie festus matronis*.

<sup>13</sup> Cfr. ps.-Acro, *ibid.*: *superis aptior erat alba victima; nam diis infernalibus semper nigra offerri debet*.

<sup>14</sup> Per l'analisi mi permetto di rinviare al mio articolo *Simposio e antisimposio nelle Odi oraziane. Considerazioni su III 8, III 19 e I 18*, «BStudLat» 48, 2018, pp. 35-58: 35-50.

<sup>15</sup> *Dies* usato quale agente è raro (cfr. *carm.* 2, 17, 8 ... *ille dies utramque / ducet ruinam ...*; 3, 14, 13 *hic dies vere mihi festus atras / eximet curas ...*); vd. R.G.M. Nisbet - N. Rudd, *A Commentary on Horace: Odes. Book III*, Oxford, Clarendon Press, 2004, p. 127. Per il consumo di vino legato a una festa vd. D'Amanti, *Simposio... cit.*, p. 36 n. 3.

<sup>16</sup> Per l'*amphora* in Orazio vd. M. Andreussi, s.v. *vasellame*, in *Enciclopedia Oraziana*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1997, pp. 255-258: 257.

<sup>17</sup> Per i testi si segue l'edizione di F. Klingner (a cura di), *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig, Teubner, 1959.

<sup>18</sup> Si preferisce qui accogliere la lezione *demovebit*, tramandata dal codice R (= *Vat. Reg. lat. 1703*, della metà del sec. IX) e da due codici di Prisciano; essa infatti, rispetto a *dimovebit*,

L'espressione *fumum... bibere* si riferisce al processo di suffumicazione, grazie al quale un vino novello acquistava il sapore di uno vecchio.

Parte degli studiosi identifica il console con Lucio Volcacio Tullo, collega di Marco Emilio Lepido nel 66 a.C.<sup>19</sup>; secondo altri invece si tratta del Tullo console con Ottaviano nel 33 a.C., perché sarebbe stata più immediata per i lettori l'associazione con il Tullo più recente e a loro familiare<sup>20</sup>.

Per la datazione di *carm.* 3, 8 gli studiosi si basano sulla menzione dei Daci (v. 18), sconfitti da Crasso nel 29 a.C., e dei Cantabri (vv. 21-22), sottomessi da Statilio Tauro nel 29 a.C. e da Calvisio Sabino nel 28 a.C.<sup>21</sup>: è probabile che quest'ultimo sia da ritenere il *terminus post quem*<sup>22</sup>.

la lezione maggiormente attestata, presente anche in numerosi codici di Porfirione (tra cui il *Vat. lat.* 3314) e nello Pseudo-Acrone (ad *Hor. carm.* 3, 8, 9) e preferita da numerosi studiosi, è l'unica a poter indicare l'azione dello sturare il recipiente.

<sup>19</sup> Così O. Tescari (a cura di), Quinto Orazio Flacco, *I carmi e gli epodi*, Torino, SEI, 1957<sup>3</sup>, p. 271; N. Terzaghi (a cura di), *La lirica di Orazio*, Roma, Cremonese, 1962, p. 258; Orazio. *I carmi*, a cura di U.E. Paoli, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 193; G. Williams, *The Third Book of Horace's Odes*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 72; Q. Orazio Flacco, *Le opere*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1988, pp. 984-985; Fedeli, *vino...* cit., p. 267. Romano, *Le Opere...* cit., pp. 764-765 invoca la solennità della ricorrenza, la quale suggerirebbe di stappare un vino molto vecchio, e rinvia a *carm.* 3, 21, dove si invita a bere un vino imbottigliato *consule Manlio* (*ibid.*, p. 806), cioè nel 65 a.C., anno di nascita dello stesso Orazio.

<sup>20</sup> Così E. Ensor, *On Horace Odes II.17 and I.20*, «CR» 16, 1902, pp. 209- 211: 210; J. Gow (a cura di), *Q. Horati Flacci Carmina. Liber Epodon*, with Introduction and Notes, Cambridge, The University Press, 1914, p. 283; Nisbet-Rudd, *A Commentary...* cit., p. 128. Lucio Volcacio Tullo, console del 33 a.C., è figlio dell'omonimo console del 66 a.C. e zio paterno del Tullo a cui Propertio dedica il I libro delle elegie; vd. Propertio. *Elegie*, a cura di P. Fedeli, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2021, vol. I, p. XII.

<sup>21</sup> Vd. Orazio, *Odi ed epodi, Carme secolare*, a cura di O. Portuese, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2021, p. 384.

<sup>22</sup> Altri invece datano l'ode al 29 a.C., ad es. Paoli, *I carmi...* cit., p. 194, il quale suppone che «Orazio considerasse come già virtualmente conclusa a favore delle armi romane la campagna contro i Cantabri, in base alle buone notizie che arrivavano da Roma» (vd. anche Romano, *Le Opere...* cit., p. 763: «nel 29 l'eco dei successi spagnoli poteva già essere giunta a Roma»); secondo Ramous, *Le opere...* cit., p. 984 l'ode risalirebbe «al primo marzo del 29». È però improbabile che Orazio cantasse la vittoria sui Cantabri prima del suo accadere, mentre è più credibile ch'egli l'abbia cantata subito dopo il suo annuncio, proprio come aveva fatto nell'epodo 9 per la celebrazione della vittoria di Azio (per cui vd. La Penna, *Le opere...* cit., p. 144; Romano, *Le Opere...* cit., p. 979). Per la non condivisibile proposta di datazione del 25 a.C. avanzata da Kumaniecki si rinvia a Romano, *Le Opere...* cit., p. 763.

Se si ammette che il vino di *carm.* 3, 8 è stato prodotto o invasato all'incirca nel 66 a.C., se ne deduce che esso aveva all'incirca 38 anni, cioè un'anzianità lontana dal vero<sup>23</sup>, in quanto molto difficilmente il materiale dei contenitori avrebbe garantito una qualità eccellente del vino in un periodo di conservazione così lungo. Anche quando si ammettesse che i metodi di conservazione dei vini presso gli antichi erano eccellenti, l'anzianità di questo vino risulterebbe davvero sorprendente<sup>24</sup>. È più probabile l'identificazione di Tullo con il console del 33 a.C., sicché nel 28 a.C. si sarebbe consumato un *vinum quinquenne*. I vini anche altrove nelle opere oraziane hanno età più credibili. Il Falerno di *sat.* 2, 8, 47 ha cinque anni<sup>25</sup>. In *carm.* 1, 19 il poeta innamorato di Glicera, volendo offrire un sacrificio a Venere, invita i *pueri* a deporre una zolla fresca, verbene, incenso e una tazza di vino puro di due anni (*hic vivum mihi caespitem, hic / verbenas, pueri, ponite turaque / bimi cum patera meri*, vv. 13-15)<sup>26</sup>. In *carm.* 1, 9, 5-8 tra le disposizioni date a Taliarco per scacciare il freddo vi è quella di versare più abbondantemente del solito il vino puro sabino di quattro anni (*quadrimum... / ... merum*, vv. 7-8). In *carm.* 4, 11 Orazio garantisce a Fillide di allettarla con il pregiato vino Albano vecchio di nove anni (*est mihi nonum superantis annum / plenus Albani cadus [...]*, vv. 1-2)<sup>27</sup>. In *epist.* 1, 5, 4 a Torquato si serviranno *vina... iterum Tauro diffusa*: se il secondo consolato di Tito Statilio Tauro si data al

<sup>23</sup> Ramous, *Le opere...* cit., pp. 984-985 identifica il Tullo di *carm.* 3, 8 con il console del 66 a.C. e ammette che è «troppo lontano (*scil.* nel tempo), anche se si considera che il vino romano resisteva decenni».

<sup>24</sup> L'età di conservazione dei vini poteva arrivare fino a quindici anni, un periodo quest'ultimo che oggi è possibile solo «per il vino proveniente da vigneti eccezionali» (A. Dosi - F. Schnell, *Le abitudini alimentari dei Romani*, Roma, Quasar, 1992, p. 96).

<sup>25</sup> Per il Falerno in Orazio vd. Henderson, *Storia dei vini...* cit., pp. 69, 90-99; Fedeli, *vino...* cit., pp. 267-268; E.R. D'Amanti, *Selezione di modelli e originalità in Orazio. Hor. carm. I 27 tra Anacreonte e Callimaco*, «GIF» 67, 2015, pp. 127-159: 148 e 150.

<sup>26</sup> Anch'io con R.G.M. Nisbet - M. Hubbard (a cura di), *A Commentary on Horace: Odes. Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 243 *ad carm.* 1, 19, 15 penso che «the date is perhaps calculated from the vintage rather than from the transfusion from *dolium* to *amphora*».

<sup>27</sup> L'analisi del passo è in P. Fedeli - I. Ciccarelli (a cura di), *Q. Horatii Flacci Carmina Liber IV*, Introduzione di P. Fedeli, Firenze, Le Monnier, 2008, pp. 473-476.

26 a.C. e il I libro delle *Epistole* fu pubblicato nel 20 a.C., quel vino non avrà avuto che cinque o sei anni<sup>28</sup>.

In favore dell'identificazione con il Tullo del 33 a.C. mi sembra risolutivo un passo di Columella sul metodo di invecchiamento del vino:

*apothecae recte superponentur his locis (i.e. cortinali et fumariorum), unde plerumque fumus exoritur; quoniam vina celerius vetustescunt, quae fumi quodam tenore<sup>29</sup> praecoquam maturitatem trahunt. propter quod et aliud tabulatum esse debebit, quo amoveantur; ne rursus nimia suffumatione medicata sint (1, 6, 20).*

Le anfore contenenti i vini più forti potevano essere poste in un'*apotheca*, una dispensa situata nella parte superiore della casa o in quella rustica della fattoria<sup>30</sup>, in prossimità del *fumarium*, l'essiccatoio<sup>31</sup>, da dove assorbivano il fumo o il vapore dei bagni<sup>32</sup>; grazie alla continuità dei fumi (*fumi quodam tenore*) il vino maturava con una certa rapidità (*celerius*)<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Per l'importanza dell'età del vino ai fini della datazione dell'epistola 1, 5 vd. Citti, *L'invito...* cit., pp. 142 e 240.

<sup>29</sup> Stando all'apparato di Ash (1941) *fumi quodam tenore* è il testo dell'*Aldina* (1514), preferito da Gesner (1735) e Schneider (1794). I codici tramandano *fumo quodam genere*, accolto, oltre che da Ash, il quale però traduce «wines age more rapidly when they are brought to an early maturity by a certain kind of smoke», p. 75, anche da Lundstroem (1968 = 1897<sup>1</sup>), sul cui testo si fonda l'edizione Einaudi (Lucio Giunio Moderato Columella, *L'arte dell'agricoltura e libro sugli alberi*, traduzione di R. Calzecchi Onesti. Introduzione e note di C. Carena, Torino, Einaudi, 1977; Calzecchi Onesti traduce «invecchia più presto quel vino che dal fumo trae una specie di precoce maturità», p. 57). Rodgers stampa *fumi quodam genere*; in apparato avverte che *fumi* è lezione di ζ (= *recentiores*) – ma da Ash si ricava che è lezione di M (= *Morganensis* 138) – e che S (= *Petropolitanus Clas. Lat. F v 1, s. IX*), A (= *Ambrosianus L 85 sup., s. IX*) ed R (= *consensus codicum recentiorum qui aliquid auctoritatis sibi vindicare videntur*) recano *fumo* ma non degna d'attenzione la lezione *tenore*.

<sup>30</sup> *Apotheca* è il magazzino dove si ripongono grano, olive, frutta (cfr. Aug. *op. monach.* 23, 27 *apotheca vel horrea a Graeco, verbum ex verbo repositoria dici possunt*) e vino (cfr. e.g. Varro *Men.* 114 *dolia atque apothecas tricliniaris*; Phaedr. 4, 5, 25 *potrici plenam antiqvis apothecam cadis, scil. seponit*; Greg. Tur. *carm. epigr.* 29, 11 *merum profundite nigrum Falernum aut Setinum aut Caecubum vivo ac volenti de apotheca dominica*). Vd. Henderson, *Storia dei vini...* cit., pp. 51-55 e 69; Billiard, *La vigne...* cit., pp. 521-526.

<sup>31</sup> Colum. 1, 6, 19 *fumarium quoque, quo materia, si non sit iam pridem caesa, festinato siccetur; in parte rusticae villae fieri possit iunctum rusticis balneis*.

<sup>32</sup> Per evitare che il fumo alterasse il gusto e l'odore del vino le anfore venivano rivestite di pece o di gesso. Vd. p. 52 e n. 5.

<sup>33</sup> Cfr. anche Plin. *nat.* 23, 39 *mangones ita in apothecis excogitavere, iam et patresfamilias, aetatem addi, antequam per se cariem traxere*; Tib. 2, 1, 27-28 *nunc mihi fumosos veteris proferte Falernos / consulis et Chio solvite vincla cado*. Il fumo veniva sfruttato anche per

Se il vino di *carm.* 3, 8 fosse stato del 66 a.C., nel 28 a.C. sarebbe stato stravecchio e imbevibile, perché la lunghissima affumicatura lo avrebbe reso nocivo (Plin. *nat.* 23, 39 *vinum diutino fumo inveteratum insaluberrimum*)<sup>34</sup>. Se poi, come precisa Columella, le anfore di vino vecchio venivano spostate su un altro tavolato per evitare che l'eccessiva suffumicazione ne alterasse il sapore, è da escludere che l'anfora di un vino del 66 a.C. potesse trovarsi insieme a quelle contenenti i vini destinati a un processo di rapida maturazione. Sembra quindi certo che il vino fosse stato posto nella cantina d'invecchiamento nel 33 a.C., per cui dopo cinque anni avrà raggiunto la *maturitas*, il sapore di un vino maturo. Se così fosse, l'anfora di *carm.* III 8 sarebbe stata usata per la prima volta e l'iscrizione *consule Tullo* su di essa incisa o *picta* si riferirebbe proprio all'anno della vendemmia del primo vino in essa inanforato.

Anche altrove il testo oraziano farebbe pensare a una *vetustas* davvero stupefacente dei vini. Nell'ode 3, 14, in cui Orazio, partecipando alle feste con cui Roma nel 24 a.C. accoglie Augusto di ritorno dalla Spagna, invita un *puer* a procurare profumi, corone di fiori e un orcio risalente alla guerra italyca (o sociale) e un'anfora che è riuscita a sfuggire alle scorrerie degli schiavi (*I, pete unguentum, puer, et coronas / et cadum Marsi memorem duelli, / Spartacum siqua potuit vagantem / fallere testa*, vv. 17-20)<sup>35</sup>. Se si crede che l'orcio e l'anfora indichino per metonimia il vino o che in essi sia contenuto rispettivamente il vino risalente al periodo della guerra italyca, che si combatté dal 90 all'88

ottenere l'uva passa: uno dei procedimenti, infatti, consisteva nell'esposizione dei grappoli al fumo; l'uva assorbendo le esalazioni dei forni acquistava un gusto molto gradevole (cfr. Cato *agr.* 7, 7, 2 *quas suspendas duracinas, Aminneas maiores vel ad fabrum ferrarium pro passis, ea recte servantur*; Hor. *sat.* 2, 4, 72 *rectius Albanam fumo duraveris uvam*; Plin. *nat.* 14, 16 *aliis gratiam, qui et vinis, fumus adfert, fabrilis, in iisque gloriam praecipuam fornicibus Africae Tiberi Caesaris auctoritas fecit; ante eum Raeticis prior mensa erat uvis ex Veroniensium agro*); vd. Fedeli, *Le satire...* cit., p. 667. Per i metodi di conservazione dell'uva vd. I. Fontanari Martinatti, *La vite e il vino nella farmacia di Plinio*, Spini di Gardolo, ARCA, 2001, p. 79 n. 90.

<sup>34</sup> Cfr. Cic. *Brut.* 287 *ut si quis Falerno vino delectetur, sed eo nec ita novo ut proximis consulibus natum velit, nec rursus ita vetere ut Opimum aut Anicium consulem quaerat – 'atqui hae notae sunt optimae', credo; sed nimia vetustas nec habet eam quam quaerimus suavitatem nec est iam sane tolerabilis*.

<sup>35</sup> I Marsi che guidavano la lega italyca furono sconfitti da Silla ad Ascoli nell'89 a.C. Il trace Spartaco, capo della rivolta dei gladiatori, fu ucciso dalle truppe di Crasso nel 71 a.C.

a.C., e quello della guerra servile, combattuta tra il 75 e il 71 a.C., il vino ha nel primo caso tra i 66 e i 64 anni<sup>36</sup>, nel secondo tra i 51 e i 47 anni<sup>37</sup>. È più probabile invece che a quel periodo appartengano i manufatti. Un caso analogo presenta anche l'epodo 13. Invitando i compagni d'arme a cogliere l'occasione (*rapiamus, amici / occasionem de die*, vv. 3-4) e a bere, Orazio dice che si devono consumare i vini pigiati sotto il consolato di Torquato, cioè nel 65 a.C., anno della sua nascita (*vina Torquato ... consule pressa meo*, v. 6)<sup>38</sup>. La datazione dell'epodo 13 è incerta<sup>39</sup>: per alcuni esso risale agli anni del servizio militare del poeta in Oriente o a quelli successivi alla sconfitta di Filippi, dunque al 42 o 41 a.C.; La Penna invece ipotizza che il componimento possa essere «del 31 o poco prima»<sup>40</sup>. Il vino avrebbe nel primo caso circa 23 anni, nel secondo 34 anni<sup>41</sup>. È più credibile che qui l'indicazione del consolato sia quella incisa o *picta* sull'anfora nella quale era certamente contenuto il vino di un'annata recente.

Interessante si rivela l'ode 3, 21, forse composta per celebrare il trionfo di Marco Valerio Messalla Corvino nel 27 a.C. per la vittoria riportata nella campagna militare contro gli Aquitani nel 30 a.C. o, più probabilmente, nel 28-27 a.C.<sup>42</sup>.

O nata mecum consule Manlio,  
 seu tu querellas sive geris iocos  
 seu rixam et insanos amores  
 seu facilem, pia testa, somnum,

<sup>36</sup> Vd. Tescari, *I carmi...* cit., p. 291.

<sup>37</sup> Vd. e.g. Terzaghi, *La lirica...* cit., p. 272; Portuese, *Odi...* cit., p. 392: «[...] vino invecchiato di sessant'anni».

<sup>38</sup> Lucio Manlio Torquato (cfr. *epod.* 13, 6) fu console insieme con Lucio Aurelio Cotta. Vd. Romano, *Le Opere...* cit., p. 995, n. a *Torquato~meo*: «[...] vini imbottigliati nel 65 a.C.».

<sup>39</sup> Vd. Romano, *Le Opere...* cit., pp. 993-994.

<sup>40</sup> *Le opere...* cit., p. 153.

<sup>41</sup> Vd. Terzaghi, *La lirica...* cit., p. 44: «il buon vino vecchio, tanto vecchio, che era stato fatto ('spremutato' dall'uva sotto il torchio, *pressa*) nell'anno in cui O. stesso era nato, nel 65 a.C.»; Portuese, *Odi...* cit., p. 472: «Il vino 'pigiato' sotto il consolato di Torquato (*vina Torquato ... consule pressa meo*) è da riferire alla vendemmia del 65 a.C.».

<sup>42</sup> Per quest'occasione Tibullo, che a Messalla era legato da un rapporto di patronato, compose l'elegia 1, 7; a questo evento sembra riferirsi il carne 9 del *Catalepton* dell'*Appendix Vergiliana*, encomio elegiaco in onore di un Messalla.

quocumque lectum nomine Massicum  
 servas, moveri digna bono die,  
 descende, Corvino iubente  
 promere languidiora vina.

5

La *pia testa* è *nata... consule Manlio* (v. 1)<sup>43</sup>, cioè nel 65 a.C., anno di nascita dello stesso Orazio. Generalmente si ritiene che qui l'anfora indichi per metonimia il vino vendemmiato<sup>44</sup>, tuttavia il significato proprio di *testa* è richiesto da *lectum... Massicum / servas* dei vv. 5-6<sup>45</sup>. Nell'ode mancano indizi cronologici, ma, se i primi tre libri delle *Odi* sono stati composti indicativamente dal 30 a.C. e pubblicati nel 23 a.C.<sup>46</sup>, per il vino del 65 a.C. si dovrebbe ammettere un'età compresa tra i 25 e i 42 anni, «un'anzianità prodigiosa se paragonata a quella consueta dei nostri vini» (Ramous, *Le opere... cit.*, p. 994)<sup>47</sup>. Sebbene *nata* possa far pensare a un accostamento alla dicitura *natum est* apposta sulle anfore per indicare l'anno della vendemmia, è più probabile che con la datazione consolare qui ci si riferisca all'anno di produzione del manufatto, che coincide con quello del travaso del primo vino.

<sup>43</sup> La personificazione dell'anfora è già nella poesia epigrammatica: vd. G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1964 (= 1920), pp. 613-617; La Penna, *Le opere... cit.*, pp. 391-392. All'anzianità dell'anfora si allude ad esempio in due epigrammi di Marco Argentario, dove il fiasco (λάγνος) è definito rispettivamente 'compagno antico' (ἀρχαίην σύμπλανον, *anth. Pal.* 6, 248, 8) e 'antico commensale' (ἀρχαίη σύνδειπνε, 9, 229, 1).

<sup>44</sup> Così Tescari, *I carmi... cit.*, p. 310: «Un'anfora, nata l'anno stesso del poeta, e che il poeta vuole vuotare in un giorno solenne, insieme con Messalla Corvino»; Paoli, *I carmi... cit.*, p. 223; La Penna, *Le opere... cit.*, p. 392; Romano, *Le Opere... cit.*, p. 806. Nisbet-Rudd, *A Commentary... cit.*, p. 247 adducono come paralleli *Hor. sat.* 2, 8, 47 *vino quinquenni, verum citra mare nato*, *Cic. Brut.* 287 (*Falernum*) *proximis consulibus natum* e *ILS* 8580 (= *CIL* 15, 4539), *cit. in n.* 9; in questi luoghi però, è bene notarlo, si parla chiaramente di vino vendemmiato e non vi è affatto la metonimia anfora-vino, per cui vd. *ThLL* I, s.v. *amphora*, 1986, 74-80.

<sup>45</sup> Giustamente nell'*OLD*, 1a il verso oraziano è registrato, insieme con *carm.* 1, 9, 20, tra i casi di *testa* con il significato proprio di «an earthenware jar or other vessel».

<sup>46</sup> Ramous, *Le opere... cit.*, p. 994 colloca l'ode nel 28 a.C., anno in cui Messalla Corvino avrebbe celebrato il trionfo sugli Aquitani; si noti però che quel trionfo si svolse nel 27 a.C. (vd. ad es. La Penna, *Le opere... cit.*, p. 391).

<sup>47</sup> Vd. G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, Gerni Editori, 1999, p. 221 n. 312: «L'indicazione del *genus* riporta all'anno 65 a.C., data della nascita di Orazio e dell'imbottigliamento del vino nell'anfora»; Portuese, *Odi... cit.*, p. 399, nota al v. 1: «[...] l'anfora contiene Massico imbottigliato nel 65 a.C.».

Invitando l'anfora a scendere (*descende*, v. 7) dal ripostiglio, Orazio precisa che essa conserva un Massico squisito (*quocumque lectum nomine Massicum / servas*, vv. 5-6)<sup>48</sup>. Di non semplice spiegazione è l'espressione *quocumque... nomine*. Williams crede che con essa si alluda ai poteri dell'anfora, cioè del vino<sup>49</sup>, e intende *nomen* come 'scopo'<sup>50</sup>. Norden, il quale nell'ode individua gli elementi dello schema tradizionale dell'ὑμνος κλητικός, pensa che l'anfora rechi un'etichetta e che con *quocumque... nomine* si riassumano le invocazioni contenute nei membri introdotti da *seu*<sup>51</sup>; tuttavia, come giustamente osserva Williams<sup>52</sup>, in presenza di *Massicum* di v. 5, le precedenti alternative per indicare il vino non risultano necessarie. La Penna<sup>53</sup> osserva che *nomine* è un'espressione del linguaggio finanziario indicante «il 'titolo' sotto cui viene incassata una determinata somma, il che equivale per lo più all'indicazione dello

<sup>48</sup> Il Massico è un monte a nord di Sinuessa, non lontano dalle terre in cui si produceva il Falerno; vd. Henderson, *Storia dei vini...* cit., pp. 90-92; Romano, *Le Opere...* cit., p. 466 a *car.* 1, 1, 19. In *car.* 2, 7 Pompeo Varo in occasione del sacrificio a Giove dovrà procurare anche del vino Massico (*obliviosus levias Massico / ciboria exple*, vv. 21-22), *unguenta* (v. 23), corone di apio e di mirto (vv. 23-25). La Penna, *Le opere...* cit., p. 393 intende *lectum* come un participio: «[...] a qualunque titolo sia stato raccolto il Massico che tu conservi»; tuttavia *legere* ben si sarebbe legato a *uvam* o *uvas*, non al vino già prodotto. In luogo di *lectum*, che qui si spiega bene come 'scelto', 'selezionato', 'pregiato' (*OLD*, 2), Nisbet propone *laetum* («in whatever form of address the Massic that you preserve rejoices»); Rudd, credendo che il *nomen* si riferisca alla *testa* anziché al vino, suggerisce *laetans*.

<sup>49</sup> G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 132. Anche Tescari, *I carmi...* cit., pp. 310-311 e Paoli, *I carmi...* cit., p. 221 credono che *nomine*, che traducono con 'titolo', si riferisca agli effetti del vino enumerati nei versi precedenti.

<sup>50</sup> Williams, *The Third Book...* cit., p. 116: «*Quocumque nomine* therefore means not, as usual, 'by whatever name' but 'on whatever account' or 'for whatever purpose' (*nomen* having the sense of 'heading' – as in a ledger)». Dello stesso avviso è La Bua, *L'inno...* cit., pp. 221-222 e n. 314, per il quale «il valore di *nomen* nella locuzione innica è [...] in stretto riferimento alla molteplicità dei nomi della divinità ma possiede anche [...] un chiaro nesso con l'interpretazione delle frasi precedenti come espressione e qualificazione dei poteri divini».

<sup>51</sup> E. Norden, *Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, a cura di C.O. Tommasi Moreschini, Brescia, Morcelliana, 2002 (trad. it. di Agnostos Theos. *Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1913<sup>1</sup>), pp. 261-282: 265.

<sup>52</sup> *Originality...* cit., p. 132.

<sup>53</sup> *Le opere...* cit., p. 393.

scopo a cui la somma è destinata»<sup>54</sup>; lo studioso inoltre, recependo l'interpretazione di Norden, precisa che a complicare il senso è *quocumque nomine*, che «richiama certamente una formula del linguaggio religioso con cui, nell'invocare la divinità, se ne riassume la *polyonymia*». Così intendono anche Nisbet-Rudd, i quali richiamano la pratica di invocare le divinità con nomi ed epiteti alternativi seguiti da una «blande clause» come *quocumque nomine*, con cui si eviterebbe il rischio di omissioni<sup>55</sup>, e pensano a un ironico riferimento ai diversi titoli o funzioni delle anfore. Romano<sup>56</sup>, che segue l'interpretazione di La Penna, considera l'«espressione volutamente ambigua e allusiva» e definisce la sovrapposizione del tecnicismo finanziario alla formula liturgica «significativa della cifra stilistica della nostra ode, in cui il piano religioso si interseca con un piano di considerazioni più concrete»<sup>57</sup>.

Per parte mia ritengo che a *quocumque nomine* sia sottinteso *consulis*: Orazio legge iscritto o dipinto sull'anfora *consule Manlio*<sup>58</sup>, una datazione che, come si è detto, rinvia all'anno di produzione del manufatto, il 65 a.C., ma è chiaro che in essa è contenuto un vino più recente che l'espressione *quocumque nomine* volutamente non determina. «Qualunque sia l'annata», sembra dire Orazio, «è certo che tu, antica anfora, contenga un ottimo vino prodotto sotto chissà quale console».

<sup>54</sup> Così già Terzaghi, *La lirica...* cit., p. 287: «a qualunque titolo, formula comune e legale per designare soprattutto il 'titolo' di spesa a cui sono destinati i denari, e poi la 'firma' messa sotto le obbligazioni, donde si usò chiamare nomina quelli che noi chiamiamo 'titoli' bancari o cambiari etc. Con quelle parole O. raccoglie insieme tutte le ipotesi della prima strofe».

<sup>55</sup> *A Commentary...* cit., pp. 248-249. I casi latini citati dai due studiosi sono Catull. 34, 21-22 *sis quocumque tibi placet / sancta nomine*; Apul. met. 11, 2 *quoquo nomine, quoquo ritu, quaque facie te fas est invocare*; CIL 11, 1823 *hunc ego apud vostrum numen demando, devoevo, desacrifico, uti vos, Aquae ferventes, siv(e)vos Nimfas (si)ve quo alio nomine voltis adpel(l)ari, uti vos eum interemates, interficiates intra annum itusm (= istum)*; a questi si possono aggiungere anche Hor. *saec.* 15-16 *sive tu Lucina probas vocari / seu Genitalis* e Macr. *sat.* 3, 9, 10 *Dis pater, Veiovis, Manes, sive quos quo alio nomine fas est nominare* (all'interno di una *devotio* sulla città e sugli eserciti che possono pronunciare solo i dittatori e i generali). Vd. anche Norden, *Dio ignoto...* cit., pp. 262-265.

<sup>56</sup> *Le Opere...* cit., p. 806.

<sup>57</sup> Così anche Portuese, *Odi...* cit., p. 399: «[...] formula desunta dall'ambito finanziario, ma che incrocia il lessico liturgico».

<sup>58</sup> Portuese, *Odi...* cit., p. 399, n. al v. 1 ipotizza invece che il nome di Lucio Manlio Torquato fosse «riportato su un'etichetta».

Nel *carm.* 3, 28 Orazio nel giorno dei *Neptunalia*, che si celebravano il 23 luglio, rivolge a Lide l'invito a prendere dal deposito (*horreo*, v. 7)<sup>59</sup> *cessantem Bibuli consulis amphoram* (v. 8). L'ode non presenta indizi cronologici. L'unica data di riferimento è il 30 a.C., anno dell'inizio della composizione dei primi tre libri delle *Odi*, pubblicati nel 23. Marco Calpurnio Bibulo era stato collega di Cesare nel consolato del 59 a.C.<sup>60</sup>. Se si pensa che l'anfora indichi per metonimia il vino in essa versato sotto il consolato di Bibulo<sup>61</sup>, Orazio menzionerebbe un vino di almeno 29 anni, cosa che, ancora una volta, è inverosimile. Chi ha tentato di giustificare l'elevato numero di anni pensa che l'accenno a *Bibulus* sia scherzoso, dal momento che il *cognomen* rinvia a *bibo*, su cui si forma<sup>62</sup>. Va tuttavia escluso che l'anfora sia stata riposta nell'*apotheca* per un periodo tanto lungo<sup>63</sup>, perché la lunga stagionatura avrebbe reso il Cecubo imbevibile e addirittura nocivo. Al 59 a.C. risale quindi l'anfora recante l'iscrizione, incisa o *picta*, *consule Bibulo* riferita al primo travaso<sup>64</sup>.

Dall'analisi fin qui condotta risulta che ad essere antiche sono le anfore. La più datata è quella di *carm.* 3, 14, con un'età tra i 51 e i 47 anni, la più nuova è quella di *carm.* 3, 8, che ha cinque anni come il vino in essa contenuto; le altre hanno un'età tra i 20 e i 40 anni: 23 o 34 anni ha quella dell'epodo 13; 25 o 42 anni quella di *carm.* 3, 21; almeno 29 anni quella di *carm.* 3, 28.

<sup>59</sup> Vd. n. 30.

<sup>60</sup> Cfr. Suet. *Iul.* 19; Plut. *Caes.* 14, 1.

<sup>61</sup> Vd. Tescari, *I carmi...* cit., p. 342: «l'anfora [...] riempita sotto il consolato di Bibulo»; Terzaghi, pp. 306-307: «[...] l'anfora sigillata sotto il consolato di Bibulo»; lo studioso data il consolato di Bibulo al 50 a.C. e conclude: «il vino è vecchio»; Williams, *The Third Book...* cit., p. 143: «[...] the wine too was bottled in a significant consulship».

<sup>62</sup> Vd. anche Terzaghi, *La lirica...* cit., p. 307; T. Colamarino-D. Bo (a cura di), Orazio, *Le opere*, Torino, UTET, 2008 (1969<sup>1</sup>), p. 379: «È forse per ischerzo (dato che quel nome – scil. *Bibulus* – deriva da *bibere*) che il poeta accenna a un vino così antico?»; Nisbet-Rudd, *A Commentary...* cit., p. 342. Romano, *Le Opere...* cit., p. 833, seguita da Fedeli, *vino*, cit., p. 267, afferma che «conviene al contesto ironico la menzione di un console insignificante, schiacciato dalla personalità del collega (cfr. Suet. *Iul.* 20)».

<sup>63</sup> Così invece si ricava dalla traduzione di Colamarino-Bo, *Le opere...* cit., p. 379: «non ti risolvi a cavar dalla dispensa l'anfora, che vi riposa dall'anno del consolato di Bibulo?»; Andreussi, *vasellame...* cit., p. 257: «[...] l'anfora del vino che invecchia dai tempi del console Bibulo».

<sup>64</sup> Invece secondo Portuese, *Odi...* cit., p. 408, n. al v. 8 «l'anfora, personificata come in *carm.* 3, 21, recava l'etichetta con il nome di M. Calpurnio Bibulo».

Va quindi escluso che i vini di cui parla Orazio avessero una portentosa *vetustas*: quando egli accenna a un manufatto prodotto sotto un antico console, non intende certo dire che in esso sia contenuto un vino antico, ma semplicemente che l'anfora prodotta alcuni decenni prima e recante le informazioni, incise o dipinte, relative al primo vino in essa travasato conteneva un vino recente. Del resto i destinatari degli inviti del poeta non avrebbero preso sul serio le sue garanzie di servire una bevanda antichissima, che sapevano bene che dopo un certo numero di anni sarebbe inacidita e diventata, quindi, imbevibile<sup>65</sup>.

Indicando un'anfora antica Orazio sembra fornire una garanzia della bontà del prodotto in essa travasato in un'annata successiva. La spiegazione del riferimento al contenitore antico si può cercare nell'uso di tagliare con i vini troppo vecchi divenuti imbevibili i vini giovani, i quali in questo modo acquistavano un sapore maturo<sup>66</sup>. I vini ai quali si voleva far raggiungere velocemente la *maturitas* venivano versati in anfore antiche contenenti i residui dell'ultimo vino e, anticati tramite questo procedimento, ottenevano, per dir così, il titolo cronologico del primo vino contenuto nelle anfore: si sapeva che il vino era recente ma la sua qualità dipendeva dall'anfora antica, che in un certo senso gli dava, oltre che il vigore di un vino vecchio, anche il marchio d'annata. Garanzia di gran pregio non era quindi il notevole invecchiamento del vino bensì l'antichità delle anfore, che risultano essere dei veri e propri pezzi d'antiquariato, tanto più preziosi quanto più datati<sup>67</sup>, attentamente custoditi e tramandati di generazione in generazione.

<sup>65</sup> Non tutti i vini reggevano bene l'invecchiamento: cfr. Cic. *Lael.* 67 *veterrima quaeque* (scil. *amicitia*), *ut ea vina, quae vetustatem ferunt, esse debet suavissima*.

<sup>66</sup> Vd. Fontanari Martinatti, *La vite...* cit., p. 90 e n. 135. Qui vd. n. 7.

<sup>67</sup> C. Cerchiai, *Cibi e banchetti nell'antica Roma*, Roma, Libreria dello Stato, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, p. 112: «[...] l'antichità delle anfore era considerata un motivo di vanto per il possessore».

## III.

Importante ai fini della nostra indagine si rivela un passo del I libro dei *Deipnosophisti* di Ateneo di Naucrati (26c-27d) appartenente all'epitome di un anonimo compilatore bizantino<sup>68</sup>.

In un elenco di vini stilato dal δειπνοσοφιστής Galeno di Pergamo<sup>69</sup> dopo una discussione sulle proprietà mediche del vino vecchio<sup>70</sup> e una serie di informazioni enologiche più generali si legge che tra i vini dell'Italia alcuni maturavano dopo cinque<sup>71</sup>, dieci<sup>72</sup> o addirittura quindici anni<sup>73</sup>. Un caso a sé è costituito dal vino di Sorrento, il quale «comincia ad essere bevibile a partire dal venticinquesimo anno, poiché, essendo oleoso e troppo ruvido, stenta a maturare» e «anche invecchiando, è quasi esclusivamente adatto a chi ne fa un uso continuo» (1, 26d, trad. di Degani, p. 117)<sup>74</sup>. Galeno

<sup>68</sup> Vd. Ateneo, *I deipnosophisti, I dotti a banchetto*, ll. I-V, trad. del I. I di M.L. Gambato, a cura di L. Canfora, Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. I, pp. 3-106: 77 n. 4. L'epitome occupa le prime settanta pagine secondo la numerazione di I. Casaubon, *Athenaiou Deipnosophiston biblia pentekaideka. Athenaei Deipnosophistarum libri 15*, Heidelberg, apud Hieronymum Commelinum, 1597.

<sup>69</sup> Su Galeno e la sua conoscenza dei vini italiani vd. Gambato in Canfora, *I deipnosophisti...* cit., p. 77 n. 4 e la bibliografia ivi citata.

<sup>70</sup> Cfr. Athen. 1, 26a ὄντως δὲ ὁ παλαιὸς οἶνος οὐ πρὸς ἡδονὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸς ὑγίειαν προσφορώτερος, πέσσει τε γὰρ μᾶλλον τὰ σῖτα καὶ λεπτομερῆς ὢν εὐανάδοτός ἐστι δύναμιν τε τοῖς σώμασιν ἐμποιεῖ τὸ αἷμα τε ἐνερευθῆς καὶ εὐανάδοτον κατασκευάζει καὶ τοὺς ὕπνους ἀταράχους παρέχει, «Effettivamente, il vino vecchio è più utile, non solo per gradevolezza, ma anche perché fa bene alla salute. Da un lato, infatti, fa digerire meglio i cibi, dall'altro, essendo di tenue composizione, si lascia facilmente assimilare, conferisce vigore ai corpi, rende il sangue rossiccio e di buona fluidità, procurando infine sonni immuni da turbe», trad. di E. Degani 2010, p. 115, in Ateneo di Naucrati, *Deipnosophisti (Dotti a banchetto), Epitome dal libro I*, a cura di E. Degani, Premessa di G. Burzacchini, Bologna, Patron, 2010.

<sup>71</sup> Si tratta dell'Ulbando (1, 26f) e del Nomentano, il quale «matura in fretta e si può bere dopo cinque anni» (1, 27b); si può ipotizzare che anche il Formiano, che «raggiunge la sua pienezza in fretta, ed è meno carente di grassi» (1, 26e), diventasse bevibile a partire dal quinto anno. «Il Signino è utilizzabile fin dal sesto anno, ma assai di più una volta che sia invecchiato» (1, 27b).

<sup>72</sup> Tra questi vi sono il Falerno, il Tiburtino, che «con l'invecchiamento diventa migliore» (1, 26e), e il Labicano (1, 26f).

<sup>73</sup> Sono il vino Albano (1, 26d) e quello di Reggio (1, 263).

<sup>74</sup> Per Galeno (*Gli antidoti*, 1, 3, vol. XI p. 15 Kühn) il Sorrentino è maturo dopo vent'anni, trascorsi i quali non inacidisce e si mantiene bevibile.

precisa gli effetti del vino sulla testa<sup>75</sup> e sullo stomaco<sup>76</sup>, per cui mi sembra lecito ritenere che l'età di invecchiamento dei vini presenti nell'epitome non si riferisca alla maturazione di un vino da tavola (πρὸς ἡδονήν, Athen. 1, 26a) ma a quella di un vino da impiegare come medicina (πρὸς ὑγίειαν, *ibid.*)<sup>77</sup>. La cura da riservare al vino in un periodo che andava dai cinque ai venticinque anni è quella di un addetto alla preparazione di farmaci più che di un produttore di vini. È davvero improbabile che ad un vino da tavola si riservassero così tanto tempo e tali cure e che una così prodigiosa anzianità garantisse la bontà del prodotto, dal momento che l'eccessiva maturazione dei vini aumentava la possibilità di alterazione del loro sapore. Secondo Galeno infatti il Tiburtino, essendo un vino secco, necessitava di particolare cura nell'invecchiamento, perché inacidiva facilmente (*Gli antidoti*, I 3, vol. XIV, p. 15 Kühn). Si può ipotizzare che lo stesso rischio corressero altri vini ricordati nell'epitome, cioè il Falerno secco (1, 26c), l'Albano di qualità asprigna (1, 26d), il Marsico, un vino «alquanto secco» (1, 26f), e il Bissentino (1, 27a).

Del resto anche Plinio il Vecchio nel XXIII libro della *Naturalis historia*, dedicato alle *medicinae ex arboribus*, trattando delle proprietà curative dei vini, li descrive non come bevande da tavola bensì come medicine. Ad esempio sulle virtù del Falerno egli dice (*nat.* 23, 34):

*Falernum nec in novitate nec in nimia vetustate corpori salubre est; media eius aetas a XV annis incipit.*

Con *media aetas Falerni* si intende l'età in cui il vino diventava un efficace *remedium*.

<sup>75</sup> La precisazione riguarda il Falerno, la cui maturazione va dai quindici ai vent'anni (1, 26c), il Priverno e lo Statano (1 26e), il Fondano (1 27a), il Tarantino e i vini della zona di Taranto (1, 27c).

<sup>76</sup> I vini interessati sono il Marsico (1 26f), il Bissentino, il Veliterno, il Caleno e il Fondano (1, 27a), il Venafrano e il Trebellico di Napoli (1, 27c), il Tarantino e i vini della zona di Taranto (1, 27c).

<sup>77</sup> Ricette mediche a base di vino sono tramandate da Catone (*de agr.* 70; 71; 73; 96; 102; 156; 157; 158), da Celso, Scribonio Largo e Plinio; vd. S. Sconocchia (a cura di), *Scribonii Largi Compositiones*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 667. Gli antichi conoscevano le virtù medicinali del vino e lo consideravano anche una bevanda dal carattere magico; vd. Dosi-Schnell, *Le abitudini...* cit., p. 95.

Le età di maturazione a cui si riferiscono Galeno (in Ateneo) e Plinio sono quelle a partire dalle quali i vini avrebbero acquisito qualità terapeutiche, per cui le informazioni su di essi non possono essere impiegate per i vini da tavola<sup>78</sup>.

Da quanto fin qui si è detto si deduce che il numero di anni di un vino da tavola non poteva essere troppo elevato. Anche quando Ateneo parlasse di vini destinati al consumo nei banchetti, i 10 o 15 anni dei vini ch'egli menziona sono sempre al di sotto delle cifre elevatissime che si sarebbe costretti ad ammettere in Orazio, nelle cui *Odi* però, come si è visto, il vino più vecchio è l'Albano di nove anni (4, 11, 1-2).

Sembra quindi certo che le indicazioni consolari in Orazio si riferiscono alla produzione delle anfore o al primo travaso del vino e non alla data di vendemmia del vino ivi incluso al momento della composizione del carne.

## Abstract

Following an introduction on the storage of wines in ancient Rome, the Author, by analysing the contents of a number of passages in Horace (*carm.* 3, 8; 14; 21; 28; *epod.* 13) questions the excessively long ages of the wines and intends to demonstrate that, with the consular indications, the

<sup>78</sup> Per il *vile... Sabinum* di *carm.* 1, 20, 1 è improprio il rinvio di Nisbet-Hubbard, *A Commentary* 1970... cit., p. 120 a Galeno (*apud Athen.* I 27b), secondo il quale quel vinello è «pronto da bere a partire dal settimo anno fino al quindicesimo»; tale età è infatti ben oltre i quattro anni del Sabino che Orazio in *carm.* 1, 9, 7-8 invita Taliarco a versare (*quadrimum Sabina / [...] merum diota*). Per l'Albano di nove anni di *carm.* 4, 11, 1-2 si rinvia spesso ad Athen. 1, 26d, dove si dice che questo vino era perfetto verso i quindici anni; vd. Romano, *Le Opere...* cit., p. 902: «Nove anni erano un buon punto d'invecchiamento per questo vino, che comunque raggiungeva il culmine dopo quindici anni (cfr. Athen. 1, 26d)»; Fedeli-Ciccarelli, *Liber IV...* cit., p. 475. Portuese, *Odi...* cit., p. 390 precisa che «il vino dei Colli Albani era considerato di pregio, secondo rispetto al Falerno, ma più salutare (cfr. Plin. *nat.* 23, 35)»; ma, come si è detto, il XXIII libro di Plinio tratta dei vini impiegati a scopo curativo (*Albana nervis utiliora; stomacho minus quae sunt dulcia; austera vel Falerno utiliora*); del Falerno quale *remedium* si parla nei paragrafi 34-35. K. Franke, *Fasti Horatiani*, accedit Epistula Caroli Lachmanni, Berlin, Besser, 1839, pp. 201-204 colloca l'età dell'epistola 1, 5 di Orazio nel 20 a.C. calcolando, sulla base di Athen. 1, 26c, che il vino a cui in essa si fa riferimento è bevibile dopo cinque o sei anni; vd. Citti, *L'invito...* cit., p. 240.

poet is referring to the year of production of the *amphorae*, not of the wine contained therein.

Emanuele Riccardo D'Amanti  
riccardo.damanti@unicusano.it

Danilo De Salazar

## La colpa e il sacrificio nella poesia di Ileana Mălăncioiu

Recensendo il saggio filosofico *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka* (La colpa tragica. I tragici greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka)<sup>1</sup>, pubblicato da Ileana Mălăncioiu per Cartea Românească nel 1978<sup>2</sup>, il critico Ion Maxim osservava sulle pagine della rivista «Orizont» che il concetto di ‘colpa’ – esplorato in relazione ai tragici greci e agli autori menzionati nel sottotitolo del succitato volume – rappresenta una delle costanti tematiche all’interno dell’opera poetica dell’autrice fin dai suoi esordi sulla scena letteraria romena: «Conceptul de „vină” este o veche obsesie a Ilenei Mălăncioiu, prezentă în cărțile sale de poezii, de la *Pasărea tăiată*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> I. Mălăncioiu, *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Bucarest, Cartea Românească, 1978.

<sup>2</sup> L’edizione di riferimento per il presente studio è quella pubblicata da Polirom nel 2013: I. Mălăncioiu, *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, III ed. riveduta, Iași, Polirom, 2013.

<sup>3</sup> Si tratta del volume d’esordio di Ileana Mălăncioiu, prima raccolta di versi che consacra l’autrice al grande pubblico (I. Mălăncioiu, *Pasărea tăiată*, Bucarest, Editura Tineretului, 1967), nonostante una ricezione piuttosto fredda da parte della critica del tempo: «Debutul poetei n-a reprezentat un succes de critică. Prin raport cu entuziasmul consumat la debuturile anterioare, putem spune că Ileana Mălăncioiu a avut parte de o primire destul de rece» («Il debutto della poetessa non ha rappresentato un successo di critica. In rapporto all’entusiasmo suscitato da precedenti debutti, possiamo dire che a Ileana Mălăncioiu è stata riservata un’accoglienza piuttosto fredda»), N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1063.

la *Ardere de tot*<sup>4</sup>, ce-și găsește abia în actualul volum de esuri, *Vina tragică*, fundamentarea teoretică»<sup>5</sup>. Al cuore della riflessione sviluppata dalla scrittrice di Godeni<sup>6</sup> si colloca la descrizione del destino dell'eroe tragico, analizzato in rapporto all'idea di "colpa", concetto che, nella lettura offerta dall'autrice, conosce una doppia declinazione, sulla base delle alternative sinonimiche messe a disposizione dalla lingua romena, *culpă* e *vină*: una di matrice riconoscibilmente latina (< lat. *culpa*), la seconda di origine slava (< sl. *vina*). All'interno del presente articolo ci concentreremo sulla distinzione che Mălăncioiu opera tra questi due termini nell'ambito della tragedia antica e moderna (§3), per poi sondare il tema del sacrificio personale, evocato in prospettiva espiativa (§§3 e 4), identificandone i caratteri che si rendono manifesti nella composizione poetica, trasferendo dunque il piano d'analisi dall'eroe tragico all'io lirico. A tale scopo, sarà utile soffermarsi preliminarmente sul concetto stesso di lirismo (§1), sulle specificità dell'enunciazione lirica e sull'identificazione del soggetto che 'agisce' nel testo poetico (§2), operando sulla base di alcune riconsiderazioni interpretative di cui tali elementi hanno goduto nell'ultimo secolo, con precipuo riferimento al periodo di pubblicazione dei versi di Ileana Mălăncioiu che costituiranno l'oggetto d'analisi nelle pagine che seguono.

<sup>4</sup> *Ardere de tot* (trad.: *Olocausto*) esce nel 1976, è l'ultimo volume di poesia di Ileana Mălăncioiu prima della pubblicazione del saggio filosofico *Vina tragică*: I. Mălăncioiu, *Ardere de tot*, Bucarest, Cartea Românească, 1976. Vista la pregnanza dell'argomento nel quadro della nostra analisi, si ritiene necessario specificare quanto segue: la traduzione del titolo del volume con *Olocausto* intende rimandare al senso originario del termine, in quanto "sacrificio totale", tema di tradizione biblica (da cui la scelta traduttiva), senza alcun rimando alla Shoah ebraica, in riferimento alla quale in romeno si utilizza la parola *Holocaust*.

<sup>5</sup> «Il concetto di "colpa" è una vecchia ossessione di Ileana Mălăncioiu, compare nei suoi libri di poesia, da *Pasărea tăiată* a *Ardere de tot*, e trova fondamento teorico solo nel presente volume di saggi, *Vina tragică*» I. Maxim, «Vina tragică», *Orizont*, n. 43, Timișoara, 1978, p. 7. Tutte le traduzioni dal romeno e dal francese verso l'italiano proposte all'interno del presente articolo sono nostre. Per quanto riguarda le citazioni in romeno, si rispetta la norma ortografica utilizzata all'interno dell'edizione dalla quale le stesse sono estratte.

<sup>6</sup> Piccolo comune ubicato nel distretto di Argeș, distante poco meno di duecento chilometri da Bucarest, di cui è originaria Ileana Mălăncioiu.

## 1. Lirica e lirismo

La lessicografia accademica è concorde nel riconoscere che la parola *lirică* (trad.: lirica) giunge nella lingua romena per via francese<sup>7</sup>, in abbinamento al termine *poezie* (*poezie lirică*, trad.: poesia lirica) con il significato di genere letterario che esprime i sentimenti e le emozioni personali dell'autore<sup>8</sup> o, in isolamento, in quanto forma nominale, con il senso di «totalitatea operelor lirice ale unui poet, ale unui popor, ale unei epoci etc.»<sup>9</sup>. L'indizio che si scorge all'interno delle due brevi definizioni appena riportate è quello relativo alla preminenza semantica della forma aggettivale («LÍRIC, -Ă, lirici, -ce, adj. 1. Care exprimă direct stări afective personale, sentimente intime»<sup>10</sup>) rispetto al sostantivo, aspetto altresì riscontrabile in ambito lessicografico francese<sup>11</sup>, lingua in cui la parola *lyrique* compare nel 1495, anche – come suggerisce Nathalie Watteyne – in forza degli echi letterari provenienti dall'Italia: «Le retour aux modèles antiques, notamment à l'idée platonicienne de “fureur poétique”, et l'influence de la Renaissance italienne, comme du *Canzoniere* de Pétrarque, ne sont pas sans lien avec l'apparition du mot “lyrique” dans notre langue en 1495»<sup>12</sup>. Di più recente comparsa è invece

<sup>7</sup> Si vedano, tra gli altri: *DEX – Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română - Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, II ed. riv., Bucarest, Univers Enciclopedic Gold, 2016, p. 655; *DLR - Dicționarul limbii române*, t. 5, Lettera L (Li - Luzulă), Bucarest, Editura Academiei Române - Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” (Cluj-Napoca), 2008, pp. 249-250; *MDA - Micul Dicționar Academic*, Academia Română - Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, Bucarest, Univers Enciclopedic, 2003, p. 387.

<sup>8</sup> Cfr. *DLR...* cit., p. 249. Nella definizione si segnala inoltre che la prima attestazione del termine in lingua romena risale al 1703.

<sup>9</sup> *DEX...* cit., p. 655.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Si veda alla voce *lyrique* in *Dictionnaire Larousse* (<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lyrique/48247>>) e in *Dictionnaire Le Robert* (<<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/lyrique>>) [consultati in data 29 luglio 2022].

<sup>12</sup> «Il ritorno ai modelli antichi, in particolare all'idea platonica di “furore poetico”, e l'influenza del Rinascimento italiano, come il *Canzoniere* di Petrarca, non sono estranei alla comparsa della parola “lirica” nella nostra lingua nel 1495», N. Watteyne, *Présentation*, in Id. (a cura di), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Éditions Nota bene, 2006, pp. 11-25, in part. p. 11. Watteyne continua, specificando: «À la revalorisation du chant et de l'accompagnement musical au moyen de la lyre ou du luth, il faut ajouter l'importation du sonnet amoureux en alexandrins, une forme appelée à connaître une grande vogue auprès des romantiques et des

il sostantivo *lirism* (lirismo) – sempre d’importazione francese –, evidentemente legato al termine *lirică*, sebbene tra essi non sussista la possibilità di procedere a un’esatta sovrapposizione sul piano semantico: «Il suffit pourtant d’ouvrir un dictionnaire pour le vérifier: *lyrique* et *lyrisme* ne sont pas de parfaits synonymes!»<sup>13</sup>. Il concetto di lirismo si impone nel XIX secolo<sup>14</sup> e – come sottolinea Jean-Michel Maulpoix – gode nel tempo di alterna fortuna<sup>15</sup>, spesso oggetto di semplificazione, essendo diffusamente inteso come mera modalità d’espressione dei sentimenti autoriali<sup>16</sup>:

symbolistes français) («Alla rivalutazione del canto e dell’accompagnamento musicale con la lira o il liuto, si aggiunge l’importazione del sonetto d’amore in alessandrini, forma che conoscerà una grande notorietà presso i Romantici e i Simbolisti francesi»), *ibidem*.

<sup>13</sup> «Tuttavia, basta aprire un dizionario per verificare: *lyrica* e *lirismo* non sono perfetti sinonimi!», J.-M. Maulpoix, *Énonciation et élévation: deux remarques sur le lyrisme*, in N. Wattayne (a cura di), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Éditions Nota bene, 2006, pp. 29-37, in part. 30.

<sup>14</sup> «Le substantif “lyrisme” est un néologisme du XIX<sup>e</sup> siècle qui ne procède déjà plus de la même logique [du mot “lyrique”, *N.d.A.*]. Chargé de valeurs expressives, ce terme a été employé aussi bien par un poète comme Alfred de Vigny en 1829, pour désigner le caractère élevé, chanté de la poésie inspirée, que par un romancier comme Flaubert en 1853, pour signaler la part la plus vivante et naturelle du style» («Il sostantivo “lirismo” è un neologismo del XIX secolo che non segue più la stessa logica [della parola “lyrica”, *N.d.A.*]. Carico di valori espressivi, questo termine è stato utilizzato sia da un poeta come Alfred de Vigny nel 1829, per designare il carattere alto e cantato della poesia ispirata, sia da un romanziere come Flaubert nel 1853, per indicare la parte più viva e naturale dello stile»), Watteyne, *Présentation...* cit., p. 11.

<sup>15</sup> «Comme si elle était dépourvue de tout intérêt critique, la notion de *lyrisme* fut longtemps laissée à l’abandon. Analysée et commentée depuis peu, elle ne se trouve pas pour autant justifiée ou réhabilitée. Un obstiné soupçon affecte son entente. Considérée par quelques-uns comme un objet problématique, elle suscite toujours chez certains des propos très vindicatifs et résolument polémiques: “complaisance effusive”, “lamentations et larmoiements”, “trémolos”, “enflure”, “paresse d’ange”..., la verve des pourfendeurs du lyrisme n’est jamais à court de formules cruelles, destinées à faire rire ou à faire taire» («Come se fosse priva di qualsiasi interesse critico, la nozione di lirismo è stata a lungo abbandonata. Analizzata e commentata più di recente, essa non è stata comunque giustificata o riabilitata. Un sospetto ostinato influisce sulla sua comprensione. Considerata da alcuni come un oggetto problematico, suscita ancora oggi commenti vendicativi e decisamente polemici: “compiacimento effusivo”, “lamenti e lacrime”, “tremolii”, “gonfiore”, “pigrizia angelica”..., la verve dei critici del lirismo non è mai a corto di formule crudeli, destinate a far ridere o a far tacere»), Maulpoix, *Énonciation et élévation...* cit., p. 29.

<sup>16</sup> Non fa eccezione l’ambito lessicografico romeno, in cui si arriva a definire il lirismo come «Mod exaltat de a simți sau de a exprima sentimentele» («Modo esaltato di sentire o di esprimere i sentimenti»), *DEX...* cit., p. 656.

La simplification la plus courante consiste, on le sait, en une réduction du lyrisme à *l'expression des sentiments personnels du poète*. Formule vague, qui affaiblit la notion et néglige la richesse dont elle est porteuse, pour la résorber dans une entente courte et dévalorisante de la lyrique, oublieuse par exemple de son lien très ancien à l'art épédictique, aussi bien que de l'extrême diversité des formes et des sujets de l'ode à travers l'histoire<sup>17</sup>.

Sebbene si sia ormai da tempo compiuta una netta desemantizzazione del termine rispetto al suo senso etimologico<sup>18</sup>, *lirism* sembra tuttavia suggerire ancora la necessità di un'istanza melodica del testo, in grado di attivare l'incantevole vibrazione delle corde più intime di un'anima sollecitata dall'eco di emozioni al raggiungimento delle quali l'essere non cessa di anelare:

*Lyrisme* est un mot récent qui regarde vers le passé, un néologisme "moderne" où se manifeste la nostalgie d'un âge d'or perdu du chant. Un mot qui, comme la lointaine figure tutélaire d'Orphée, regarde vers l'arrière et se projette en avant: il porte étymologiquement l'idée d'une origine anciennement musicale, chantante et enchanteresse, de la création poétique, aussi bien que d'une tension et d'une richesse énergétique propres à assurer l'échauffement et l'animation du discours, sa mise en mouvement, son élan et son allant<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> «La semplificazione più comune consiste, come sappiamo, nel ridurre il lirismo all'*espressione dei sentimenti personali del poeta*. Questa formula vaga indebolisce la nozione e ne trascura la ricchezza, riducendola a una comprensione breve e svalutante della lirica, dimenticando, ad esempio, il suo antichissimo legame con l'arte epédittica, nonché l'estrema diversità delle forme e dei soggetti dell'ode nel corso della storia», Maulpoix, *Énonciation et élévation...* cit., p. 30.

<sup>18</sup> «Le sens étymologique des mots [*lyrique et lyrisme, N.d.A.*] semble moins utile lorsqu'il s'agit de rendre compte du sens très variable accordé à ces termes par différentes poétiques, et de l'usage qu'on en fait, pour expliquer le travail de subjectivation, en prose comme en vers, en lien avec l'évolution des formes et la dynamique des genres littéraires» («Il significato etimologico delle parole [lirica e lirismo, *n.d.a.*] sembra meno utile quando si tratta di rendere conto del significato molto diversificato assegnato a questi termini nelle diverse poetiche, e dell'uso che ne viene fatto, per spiegare il lavoro di soggettivazione, in prosa come in versi, in relazione all'evoluzione delle forme e alla dinamica dei generi letterari»), Watteyne, *Présentation...* cit., p. 12.

<sup>19</sup> «Lirismo è una parola recente che guarda al passato, un neologismo "moderno" in cui si manifesta la nostalgia di una perduta età dell'oro del canto. È una parola che, come l'antica figura tutelare di Orfeo, guarda verso dietro e si proietta in avanti: etimologicamente, porta con sé l'idea di un'antica origine musicale, canora e incantatoria, della creazione poetica, ma anche di una tensione e di una ricchezza energetica in grado di far sì che il discorso si riscaldi

La dissoluzione del principio stesso di armonia prosodica, portata a compimento nel secolo scorso, ha determinato la messa in discussione radicale della struttura del testo poetico, l'abbattimento di qualsivoglia limite nella configurazione enunciativa, ponendo altresì la questione circa l'essenza della poesia e la definizione del suo campo di esistenza. In un simile quadro contestuale, risulterebbe dunque arduo accogliere il concetto di lirismo operando soltanto in termini di musicalità del verso o di costruzione armonica del componimento: è per questo che, nonostante sussista il 'rischio' di un'eccessiva soggettività nel riconoscimento del valore di un'opera, il riferimento alla tensione e all'energia sprigionata da un testo sembra poter essere accolto come determinante adeguata per parlare di lirismo. Tensione ed energia, però, non sono altro che il prodotto della giusta osmosi tra forma espressiva e contenuto, tra proiezione individuale nel testo e risonanze universali che da esso scaturiscono, in definitiva tra manifestazione verbale e riflessività silenziosa. È qui che entra in gioco l'importanza dell'enunciazione lirica:

Le lyrisme a pour objectif la mise en valeur maximale des potentialités énonciatives, rythmiques, figurales de la langue: une langue tendue, montrant son corps, rivale de la musique, soucieuse de la *prouesse*, habile en ses tours et tournures<sup>20</sup>.

La tecnica enunciativa riveste quindi un ruolo fondamentale affinché in un testo si possa riconoscere quel carattere di lirismo che lo stesso Maulpoix intende come nutrimento e misura della poesia<sup>21</sup>. L'elaborazione del discorso lirico in ambito moderno non prevede più l'appello a fonti trascendenti d'ispirazione<sup>22</sup>, bensì – come nel caso di

e si animi, si metta in moto, si dia slancio e spinta», Maulpoix, *Énonciation et élévation...* cit., pp. 30-31.

<sup>20</sup> «Il lirismo mira a sfruttare al meglio le potenzialità enunciative, ritmiche e figurative del linguaggio: un linguaggio teso, che mostra il suo corpo, rivale della musica, attento alle *prodezze*, abile nei suoi giri e nelle sue configurazioni», *ibid.*, p. 35.

<sup>21</sup> «*Lyrisme* et poésie ne sont pas synonymes. Mais *lyrisme* désigne ce dont s'alimente et ce à quoi se mesure la poésie: son miel autant que son poison» («*Lirismo* e poesia non sono sinonimi. Ma *lirismo* è ciò di cui la poesia si nutre e con cui si misura: il suo miele come il suo veleno»), *ibid.*, p. 36.

<sup>22</sup> «*Lyrisme* assure la réciprocité entre des valeurs de langage et des valeurs de tempérament, en un temps où ni les dieux, ni les Muses, ni la Nature ne peuvent plus se porter garants

Ileana Mălăncioiu – la capacità di attraversare in profondità le esperienze personali e di conferire loro un respiro universale:

Versurile [Ilenei Mălăncioiu, *n.d.a.*] nu sînt “atemporale”, ci *transtemporale*. Ceea ce atrage imediat atenția e perfectul acord între subtilitatea volatilă a gândirii poetice și precizia expresivă a viziunilor, acut senzoriale. [...] exactitatea înalt semnificativă a experienței transmutate în viziune imprimă acea undă de șoc ce le conferă datelor particulare universalitate umană<sup>23</sup>.

In virtù di questa mutazione dimensionale, di questa proiezione nell’orizzonte della ‘transtemporalità’ cui accenna Paul Cernat, ecco che si verifica la rottura d’equilibrio tra il soggetto lirico e l’io del poeta, la cui presenza non cessa di imporsi più o meno latentemente nel testo, ma acquisisce connotazioni storiche che mettono in guardia da semplicistiche sovrapposizioni dei due piani, poetico e personale. Quella che viene a prodursi non è una scissione, bensì una vera e propria discrasia tra le due forme di manifestazione dell’essere, che in taluni casi può giungere persino a minare il processo di auto-riconoscimento da parte dell’autore: «Ce n’est pas la question du moi, comme on l’a cru trop longtemps, que pose le lyrisme – mais celle plutôt du désir, par lequel le sujet accède à son manque à être fondamental»<sup>24</sup>.

de l’inspiration» («Il *lirismo* assicura la reciprocità tra i valori del linguaggio e del temperamento, in un’epoca in cui né gli dei, né le Muse, né la Natura possono più farsi garanti dell’ispirazione»), *ibid.*, p. 31.

<sup>23</sup> «I versi [di Ileana Mălăncioiu, *n.d.a.*] non sono “atemporali”, bensì *transtemporali*. Ciò che attira immediatamente l’attenzione è il perfetto accordo tra la volatile sottigliezza del pensiero poetico e la precisione espressiva delle visioni, acutamente sensoriali. [...] l’esattezza altamente significativa dell’esperienza trasmutata in visione imprime quell’ondata di shock che conferisce al dato individuale l’universalità umana», P. Cernat, *Poesia perennis. Ileana Mălăncioiu - Ardere de tot; Sora mea de dincolo*, «Observator cultural», n. 566, 11/03/2011, <<https://www.observatorcultural.ro/articol/poesia-perennis/>> [consultato il 29/07/2022].

<sup>24</sup> «Non è la questione dell’io, come si è creduto per troppo tempo, che il lirismo pone – ma piuttosto quella del desiderio, attraverso il quale il soggetto accede alla sua fondamentale mancanza di essere», M. Broda, *L’amour du nom: essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 31.

## 2. Il soggetto dell'enunciazione lirica

Nella poesia di Ileana Mălăncioiu, il desiderio di cui parla Martine Broda si traduce nell'ossessiva attrazione verso un aldilà intuito, ma irrimediabilmente estraneo, dove agiscono presenze trapassate con le quali il solo contatto che si riesce a stabilire è quello che avviene attraverso l'evocazione lirica, in cui predomina un immaginario tanatologico sfruttato in chiave proiettiva e gnoseologica:

Ceea ce șochează la Ileana Mălăncioiu este, desigur, chemarea obsesivă a unui tărîm straniu, atracția celeilalte lumi, căutate, invocate, evocate în imaginar cu o anume crudă, neînduplecată, stridentă îndrjire. Deprinderea de a bîntui statornic printre himere într-o nesfîrșită scaldă în apa înlesnitoare de vedenii a morților, capacitatea de a găsi mereu – printr-un fel de dezaxare sacră – o poartă de intrare în această lume nălucită presupun inițierea într-un alt mod de a simți realitatea, precum și anumite modificări specifice percepției<sup>25</sup>.

La presenza dell'io biografico all'interno dei versi è indubitabile già dalla prima raccolta, in cui si rintracciano i segni del contesto rurale

<sup>25</sup> «Ciò che colpisce in Ileana Mălăncioiu è, certamente, il richiamo ossessivo verso un territorio inconsueto, l'attrazione per l'aldilà, cercato, invocato, evocato immaginativamente con una cruda, implacabile e stridente pervacacia. L'abitudine a vagare costantemente tra le chimere in un'instancabile immersione nelle acque allucinatorie della morte, la capacità di trovare sempre – attraverso una sorta di sacro smarrimento – una porta d'entrata verso questo mondo immaginario presuppongono l'iniziazione a un'altra maniera di sentire la realtà, così come delle specifiche modifiche della percezione», E. Negrici, *Prefață*, in I. Mălăncioiu, *Urcarea muntelui*, Bucarest, Corint, 2007, pp. v-xxii, in part. v. La prefazione di Eugen Negrici da cui è estratta la citazione appena riportata è la stessa che si trova in apertura di una precedente antologia bilingue romeno-francese: I. Mălăncioiu, *Peste zona interzisă / À travers la zone interdite*, traduzione di Annie Benteoiu, Bucarest, Eminescu, 1984. Riteniamo interessante specificare che, oltre a recare un altro titolo – *Poezia Ilenei Mălăncioiu* –, la prima forma del testo in questione si apriva con una frase leggermente diversa rispetto a quella contenuta nell'edizione da noi citata: «Ceea ce uimește și contrariază la Ileana Mălăncioiu este marea obsesie a unui tărîm straniu» («Ciò che stupisce e contraria in Ileana Mălăncioiu è la grande ossessione per un territorio inconsueto»), Negrici, *Poezia Ilenei Mălăncioiu*, in *Peste zona interzisă / À travers la zone interdite... cit.*, pp. 5-30, in part. 5. Alla luce di alcune precisazioni circa l'atmosfera repressiva del periodo, proposte dallo stesso Negrici in chiusura della nuova prefazione (letteralmente: «Vremurile întunecate și tulburi ale Evului Mediu comunist» [«L'epoca torbida e cupa del Medioevo comunista»]), è legittimo pensare che la differente formulazione (con una sfumata presa di distanza: “contrariază”) non fosse altro che una strategia per scongiurare l'intervento della censura di regime, alla quale l'opera di Ileana Mălăncioiu non resterà estranea.

d'origine, rievocato attraverso il richiamo a tradizioni (è il caso, per esempio, della poesia «Nunta» [«Le nozze»]), scene di vita quotidiana (si veda: «La moară» [«Al mulino»]) e ricordi d'infanzia (un testo su tutti, «Sfârșitul copilăriei» [«La fine dell'infanzia»]), che vengono però trasfigurati facendo ricorso a quello che Gilbert Durand definisce il regime notturno dell'immaginario<sup>26</sup>. Esempiare, in questo senso, è il componimento che dà il titolo al volume – «Pasărea tăiată» [«L'uccello decapitato»] – del quale riportiamo le due strofe finali, in cui il tenero gesto dall'aspetto ingenuamente taumaturgico si traduce di fatto in una perturbante partecipazione, attraverso il proprio corpo, alla morte dell'uccello precedentemente decapitato dagli adulti:

Iau c-o mână capul, cu cealaltă restul,  
Și le schimb când mi se pare greu,  
Pînă nu sînt moarte, să mai stea legate  
Cel puțin așa, prin trupul meu.  
Însă capul moare mai devreme,  
Ca și cum n-a fost tăiată bine,  
Și să nu se zbată trupul singur  
Stau să treacă moartea-n el prin mine.

(da «Pasărea tăiată», vv. 13-20)<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1996. A tal proposito, riprendiamo da Negrici: «Ileana Mălăncioiu nu face o inițiere mistagogică, ci reactualizează vechile credințe, săpate adînc în gesturi și cuvinte, în tot ce făptuia și cugeta vechea lume țărănească» e, ancora, «Stratul tulbure, mîlos, al vechilor eresuri și credințe aproape uitate azi îi este Ilenei Mălăncioiu neînchipuit de familiar. [...] Ea nu împlinește eliberarea orfică a realului, ci îl convertește în macabru tot timpul, dar mai cu seamă cînd realul se cuprinde de florii exaltării vitale» («Ileana Mălăncioiu non fa un'iniziazione mistagogica, bensì riattualizza antiche credenze, scolpite in profondità nei gesti e nelle parole, in tutto ciò che faceva e pensava il vecchio mondo contadino»; «Lo strato torbido e limaccioso di antiche superstizioni e credenze ormai quasi dimenticate risulta assolutamente familiare a Ileana Mălăncioiu. [...] Lei non attua la liberazione orfica del reale, bensì lo converte sempre in qualcosa di macabro, soprattutto quando il reale è colto da brividi di esaltazione vitale»), Negrici, *Prefață*... cit. pp. xiii e vi-vii.

<sup>27</sup> «Prendo con una mano la testa, con l'altra il resto, / E li scambio quando non ce la faccio, / Finché non sono morti, perché stiano ancora legati / Almeno così, attraverso il mio corpo. // Però la testa muore prima, / Come se non fosse stato decapitato bene, / E affinché il corpo non si agiti da solo / Resto così per far passare la morte in lui attraverso di me», Mălăncioiu, *Urcarea muntelui*... cit., p. 17.

Riusciamo a cogliere, già da questo primo breve estratto, un aspetto che rappresenterà una costante nella forma compositiva di Ileana Mălăncioiu, ovvero la preservazione di un'armonia strutturale interna al testo, tanto a livello di strofa quanto in riferimento all'intera poesia. Fatte salve le dovute eccezioni, in tutta l'opera prevale la quartina (frequente è anche la rima tra i versi pari) e si mantiene coerenza ritmica, tutto ciò nel quadro di un generale impulso all'allontanamento dal piano espressivo melodico e rigidamente strutturato che interessa la poesia occidentale del ventesimo secolo: «D'une façon générale, tout le travail poétique de la modernité et des contemporains va contre le mélodique, se fait en accentuant la capacité de coupe du vers, sa force d'interruption»<sup>28</sup>. L'idea di interruzione non è concepita da Dominique Rabaté soltanto in relazione al gesto poetico – che in quanto tale è comunque «un acte, un agir, dont la force d'émotion tient précisément à ses procédures spécifiques de rupture (par lesquelles la poésie se distingue de la prose)»<sup>29</sup> –, bensì piuttosto in riferimento al soggetto lirico, come «béance ou écart entre le sujet lyrique et la langue, entre le sujet et son destinataire, entre le sujet et le monde, conçu comme alterité inaccessible»<sup>30</sup>. È qui che entra in gioco il 'tu' all'interno discorso poetico, inteso come altro da sé o 'altro sé'. Dal momento, infatti, che «le poète lyrique dit "je"»<sup>31</sup>, fondamentale risulterà, sull'altro versante, l'identificazione del 'tu lirico', il quale – come suggerisce Maulpoix – può assumere aspetti diversi, puntualmente rilevabili all'interno dell'opera di Ileana Mălăncioiu. Esiste

<sup>28</sup> «In generale, tutto il lavoro poetico della modernità e dei contemporanei va contro il melodico, si produce accentuando la capacità di taglio del verso, la sua forza di interruzione», D. Rabaté, *Interruptions - Du sujet lyrique*, in N. Wattayne (a cura di), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Éditions Nota bene, 2006, pp. 39-51, in part. 44.

<sup>29</sup> «Un atto, un'azione, la cui forza emotiva risiede proprio nelle sue specifiche procedure di rottura (per le quali la poesia si distingue dalla prosa)», *ibid.*, p. 41.

<sup>30</sup> «Vuoto o scarto tra il soggetto lirico e il linguaggio, tra il soggetto e il suo destinatario, tra il soggetto e il mondo, concepito come un'alterità inaccessible», *ibidem*.

<sup>31</sup> «Il poeta lirico dice "io"», Maulpoix, *Énonciation et élévation...* cit., p. 31. Prosegue Maulpoix: «Il ne fait aucun doute que la catégorie de la subjectivité, si débordée ou altérée soit-elle par le discours poétique, soit au cœur de l'expression lyrique. Mais le poète lyrique, loin de chanter aveuglément, est aussi celui qui dit "tu"» («Non c'è dubbio che la categoria della soggettività, per quanto travolta o alterata dal discorso poetico, sia al centro dell'espressione lirica. Ma il poeta lirico, lungi dal cantare alla cieca, è anche colui che dice "tu"»), *ibidem*.

il ‘tu’ dell’invocazione<sup>32</sup> – che si tratti di una generica astrazione o più specificamente di Dio –, presenza costante nella poesia di Mălăncioiu fin dalle prime raccolte, evocata spesso in maniera ambigua o indiretta, quel *El* (Egli) di «Turnul Babel» (La Torre di Babele)<sup>33</sup> che diviene un più esplicito *Tu* (Tu) nei testi del periodo post ’89, come in «Psalm» («Salmo») e «Aș vrea să pot spune» («Vorrei poter dire»):

Cine și-a apărât pielea degeaba și-a apărât-o,  
Moartea vine oricum, Învierea a fost amînată,  
Pîinea și vinul pentru împărțășanie s-au terminat,  
Dar cine să mai prefacă apa în vin, cînd pe Sfîntul  
Mormînt a-nceput să dea iarba. Mersul pe loc al mortului  
În coloana lui de morți este singura certitudine,  
Nici Infernul, nici Paradisul nu se găsesec  
La capătul lui și Tu știai asta.

(da «Psalm», vv. 9-16)<sup>34</sup>

A sta pe picioarele tale nu e chiar totul  
Așa cum credeam. Aș vrea să mă pot sprijini  
Pe ceva de dincolo de mine, fii Tu  
Focul în care ard de vie, fii Tu apa care mă stinge  
După această ardere fără sens, fii Tu, Doamne.

(da «Aș vrea să pot spune», vv. 8-12)<sup>35</sup>

<sup>32</sup> «Le *tu* de l’invocation et de l’apostrophe, adressé à Dieu, ou à une abstraction» («Il tu dell’invocazione e dell’apostrofe, rivolta a Dio o a un’astrazione»), Maulpoix, *Énonciation et élévation...* cit., p. 31.

<sup>33</sup> «Cînd, nu știi cum, totul a-nceput să se clatine / Și El însuși s-a gîndit că e vremea să urce / Spre noi, să-ncurce limbile din nou, / Dar n-a mai avut ce să mai încurce» («Quando, non so come, tutto ha iniziato a vacillare / E Lui stesso ha pensato che fosse giunto il tempo di salire / Verso di noi, per confondere di nuovo le lingue, / Ma non ha trovato più nulla da confondere»), da «Turnul Babel», vv. 5-8), Mălăncioiu, *Urcarea muntelui...* cit., p. 250.

<sup>34</sup> «Chi si è riguardato lo ha fatto invano, / La morte comunque giungerà, la Resurrezione è stata rimandata, / Il pane e il vino per la comunione sono terminati, / Ma chi più trasformerà l’acqua in vino, quando sul Santo // Sepolcro ha cominciato a crescere l’erba. La marcia sul posto del morto / Nella sua colonna di morti è l’unica certezza, / Né l’Inferno, né il Paradiso si trovano / alla fine e Tu lo sapevi», Mălăncioiu, *Urcarea muntelui...* cit., p. 356.

<sup>35</sup> «Stare sulle tue gambe non è proprio tutto // Così come credevo. Vorrei potermi reggere / A qualcosa al di fuori di me, sii Tu / Il fuoco in cui ardo viva, sii tu l’acqua che mi

C'è poi il 'tu' rivolto alla persona amata, che – come avviene in Mălăncioiu – oscilla tra il reale e l'immaginario: «Ce tutoiement imaginaire fait souvent du sujet lyrique un être dédoublé entre une créature "réelle" et une chimère, entre un vivant et un fantôme»<sup>36</sup>. Tale processo immaginativo si manifesta soprattutto nelle poesie giovanili in cui compare la figura di Ieronim, personaggio dell'aldilà che Nicoale Manolescu inserisce nella schiera delle «himere stranii, care fac gesturi în același timp profane și sacre»<sup>37</sup>:

Tare sînt eu legată de tine, Ieronim,  
 Frică îmi este de tot ce-o să fie de-acum,  
 Oasele tale zdrobite îmi sînt  
 Adăugate, ca să pot atinge clapa  
 Pianului la care vreau să cînt.

(da «Către Ieronim», vv. 1-5)<sup>38</sup>

### 3. La colpa tragica

Come in parte si evince dai versi finora citati, nella poesia di Ileana Mălăncioiu il 'tu' è spesso richiamo irrimediabile verso l'oscura regione della morte, la cui soglia, una volta varcata, non determina l'annientamento dell'essere, bensì la sua elevazione, perlopiù caricata di connotazioni erotiche<sup>39</sup>. Questo trasporto verso l'aldilà non presuppone un

spagne / Da questo ardere senza senso, sii tu, Signore», Mălăncioiu, *Urcarea muntelui...* cit., p. 357.

<sup>36</sup> «Questa forma di tu immaginario fa spesso del soggetto lirico un essere diviso tra una creatura "reale" e una chimera, tra una persona viva e un fantasma», Maulpoix, *Énonciation et élévation...* cit., p. 31.

<sup>37</sup> «Insolite chimere, che compiono gesti allo stesso tempo sacri e profani», Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură...* cit., p. 1065.

<sup>38</sup> «Così fortemente sono legata a te, Ieronim, / Ho paura di tutto ciò che sarà da adesso, / Le tue ossa schiacciate sono / Aggiunte alle mie, affinché possa toccare i tasti / Del piano che voglio suonare», Mălăncioiu, *Urcarea muntelui...* cit., p. 41.

<sup>39</sup> Il connubio tra eros e thanatos è ovviamente assente nella raccolta di versi dedicata alla sorella morente (*Sora mea de dincolo [Mia sorella dall'aldilà]*, Bucarest, Cartea Românească, 1980), dove l'uso del 'tu' serve prevalentemente a esprimere piena e straziante partecipazione all'altrui agonia. È questo il caso che Maulpoix descrive come il «Tu à autrui» («Tu a un

atteggiamento estatico da parte del soggetto lirico, si assiste piuttosto a quella che Eugen Simion definisce «o *coborîre* a spiritului spre limita de jos a suportabilului»<sup>40</sup>. Non si avverte alcuno slancio verso le sommità celesti, ma non si tratta neppure di una vera e propria catabasi, l' esplorazione si compie all' interno dell' essere, attraverso la costruzione di una «scenografia macabra»<sup>41</sup> caratterizzata da una certa staticità: l' io vede o ascolta, ricorda o desidera, attende o invoca, e ogni azione è frustrata da una sensazione di mancato compimento, si risolve nell' amara consapevolezza di non avere accesso al senso profondo dell' esistenza, considerata anche in prospettiva sovraindividuale. Tale interdizione sembra essere determinata da una colpa atavica, alla cui espiazione è destinata la vita stessa dell' uomo:

La Ileana Mălăncioiu, îndolierea generală rezultă dintr-un fapt sinistru petrecut înainte. Nu știm exact ce, dar o bănuială de act sacrilegiu plutește în aer. Poeta excelează în a sugera o asemenea apăsare vinovată care domnește peste tot ca la Micene sau Elsinore<sup>42</sup>.

altro»): «Ce tutoiement instaure une soudaine proximité avec un être» («Questo tipo di tu instaura un' improvvisa prossimità con un essere», Maulpoix, *Énonciation et élévation...* cit., p. 31). Un sentimento di ostinata inaccettabilità rispetto a una sorte ormai compiuta e di cui si è comunque consapevoli si innesca invece nelle diverse poesie della succitata raccolta dove il 'tu' diventa l' impossibile destinatario del 'racconto' – si veda l' uso del tempo imperfetto all' interno dei versi – in cui si descrivono i momenti precedenti al suo stesso trapasso (solo per citare alcuni titoli: «Înții n-am putut să cred» [«All' inizio non ho potuto crederci»], «Ce vesele cîntece» [«Che allegri canti»] e «Atunci am înțeles» [«Allora ho capito»]).

<sup>40</sup> «Una *discesa* dello spirito verso il limite inferiore del sopportabile», E. Simion, *Scrittori români de azi*, Bucarest, Cartea Românească, 1984, vol. III, p. 388.

<sup>41</sup> L' espressione è di Eugen Simion. *Ibid.*, p. 381.

<sup>42</sup> «In Ileana Mălăncioiu, il cordoglio generale scaturisce da un sinistro avvenimento accaduto in precedenza. Non sappiamo esattamente di cosa si tratti, ma il sospetto di un atto sacrilego aleggia nell' aria. La poetessa eccelle nel suggerire un simile sentimento di angoscia colpevole che regna ovunque, come a Micene o a Elsinore», Ov.S. Crohmăniceanu, *Al doilea suflu*, Bucarest, Cartea Românească, 1989, pp. 51-58, in part. p. 57. Il richiamo al cordoglio, al lutto, ci invita a segnalare quanto asserito da Nathalie Watteyne in relazione alle specificità dell' espressione lirica moderna: «Loin de correspondre à un chant inspiré, le poème lyrique contemporain se signalerait comme “discours contrarié” par des “éclats de voix”, des “bouffées de lyrisme”, une effusion et une force, dont les blancs, les silences, les écarts et les intervalles ont pour fonction de rendre l' “essence disruptive du rapport entre l' homme et le monde”. Heurté ou éclaté, le poème moderne se module ainsi comme parole endeuillée» («Lungi dal corrispondere a un canto ispirato, la lirica contemporanea si segnalerebbe come “discorso contrariato” da “scoppi di voce”, “soffi di lirismo”, un' effusione e una forza, i cui vuoti, si-

È a partire da questo oscuro senso di colpevolezza che si sviluppa quello che abbiamo definito ‘destino tragico’, quell’esperienza che il soggetto lirico condivide con i grandi protagonisti della letteratura universale in cerca di espiazione.

Alla luce di quanto annunciato in apertura, risulta ora necessario soffermarsi sul differente significato che Mălăncioiu attribuisce ai sinonimi *vină* e *culpă* nell’ambito della tragedia. Con il primo termine l’autrice intende l’esecuzione di un misfatto o la creazione dei presupposti affinché esso venga commesso da altri, ciò che sta alla base della tragedia stessa:

Vina presupune neapărat fie săvîrșirea faptei, fie determinarea săvîrșirii ei de către altcineva. [...] Vina tragică, fără de care marea tragedie nu poate fi concepută, este legată de violarea limitei admise, indiferent dacă aceasta este formulată în funcție de exigențele impuse de o divinitate sau alta sau de cele stabilite dintr-o perspectivă eticist-raționalistă<sup>43</sup>.

In quanto al termine *culpă*, invece, esso si riferirebbe a una questione personale, presupponendo la violazione di un modello morale interiorizzato dall’eroe:

Culpabilitatea reprezintă interioritatea pierderii valorii umane prin încălcarea de către erou a legii morale a vremii, asumată de el ca proprie lege. Eroul tragic poate avea sentimentul culpabilității fără să fi săvîrșit încă fapta care apasă asupra lui din clipă cînd află că e predestinat să și-o asume. [...] Culpabilitatea este justiția pe care și-o aplică sieși, în forul său interior, eroul tragic, întrucît [...] el se confruntă cu legea morală din sine, indiferent cum este ea formulată<sup>44</sup>.

lenzi, lacune e intervalli hanno la funzione di rendere “l’essenza dirompente del rapporto tra l’uomo e il mondo”. Che venga colpita o spezzata, la poesia moderna è così modulata come una parola in lutto», Watteyne, *Présentation...* cit., pp. 17-18.

<sup>43</sup> «La colpa [in quanto *vină*, *n.d.a.*] presuppone inevitabilmente l’esecuzione del misfatto oppure il far sì che sia qualcun altro a commetterlo. [...] La colpa tragica [*vină tragică*, *n.d.a.*], senza la quale la grande tragedia non potrebbe neppure essere concepita, è legata alla violazione del limite stabilito, a prescindere dal fatto che esso sia determinato in funzione delle esigenze imposte da una qualsivoglia divinità o in funzione etico-razionalista», Mălăncioiu, *Vina tragică...* cit., pp. 271 e 276.

<sup>44</sup> «La colpevolezza [da *culpă*, *N.d.A.*] rappresenta l’intima perdita di valore umano a causa della violazione da parte dell’eroe della legge morale del suo tempo, da lui assunta come propria legge. L’eroe tragico può provare un senso di colpevolezza anche senza aver ancora commesso il misfatto che incombe su di lui nel momento in cui scopre che è destinato a portarlo a compimento. [...] La colpevolezza è la giustizia che l’eroe tragico applica a se

Potremmo affermare che *vină* e *culpă* non si sovrappongono, ma accompagnano entrambe l'eroe tragico che va incontro al proprio destino: i riferimenti letterari utilizzati da Mălăncioiu per il suo originale studio vanno da Edipo ad Amleto, da Antigone a Josef K., da Giobbe a Ivan Karamazov. La violazione della legge o della morale – sociale e personale – produce la disperazione e, con essa, la perdizione dell'eroe tragico, il quale si vede costretto ad assumere su di sé la responsabilità di agire per ritrovare l'equilibrio perduto, a costo di una sofferenza infinitamente più grande rispetto a quanto avrebbe meritato<sup>45</sup>:

Condiția este ca încălcarea legii morale admisă de erou ca proprie lege să fie resimțită ca o maculare sau ca o pierdere a valorii umane și să fie plătită de el cu o suferință mai mare decât ar fi meritat pentru vina sa<sup>46</sup>.

Questo surplus di sofferenza è ciò che innesca un sentimento di pietà nei confronti dell'eroe, condannato a pagare, a volte con la propria vita, affinché si possa ricreare una condizione di equilibrio e di pace<sup>47</sup>. Ecco, dunque, che l'idea di un'includibile pena si impone nell'esistenza dell'eroe tragico, un processo di «auto-condanna»<sup>48</sup> la cui presenza riteniamo si possa rintracciare anche con maggiore forza all'interno dell'opera poetica di Mălăncioiu<sup>49</sup>, dove – ricordiamo – si ha a che fare con un ancestrale

stesso, nel suo tribunale interiore, poiché [...] egli si confronta con la sua intima legge morale, a prescindere da come essa venga formulata», *ibid.*, pp. 271 e 273.

<sup>45</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 276-278.

<sup>46</sup> «La condizione è che la violazione della legge morale, assunta dall'eroe in quanto propria legge, sia percepita come una macchia o come una perdita di valore umano e che venga a essere da lui pagata con una sofferenza maggiore di quanto avrebbe meritato per le proprie colpe», *ibid.*, p. 277.

<sup>47</sup> «Tragediile perfecte sînt acelea în care vinovatul nu ajunge la nici o altă ieșire decât aceea a spectacolului tragic ce stîrnește mila» («Le tragedie perfette sono quelle in cui il colpevole non trova altra via d'uscita se non lo spettacolo tragico che suscita pietà»), *ibidem*.

<sup>48</sup> «Faptul că maculara e înțeleasă în mod diferit [...] nu are importanță. Important este ca ea să se producă. În afara ei nu poate fi vorba de tragedie, în care nu contează atît pedeapsa, cît autopedeapsa» («Il fatto che la macchia [morale, *n.d.a.*] sia intesa in differenti modi [...] non ha importanza. L'importante è che essa si produca. Senza di essa non si può parlare di tragedia, dove non conta tanto la condanna, quanto l'auto-condanna»), *ibid.*, p. 272.

<sup>49</sup> «Tragicul ține mai mult de om decât de lume, mai mult de conștiință decât de destin, mai mult de "a face" decât de "a trebui". [...] În tragedie totul e împins la limită, realul devine

sentimento di colpevolezza del quale non sembra ci sia altra possibilità di liberarsi se non quella del sacrificio espiatorio:

Parabolele Ilenei Mălăncioiu pun întotdeauna ființa într-o situație fără ieșire. [...] Nu este indicată nici o cale de salvare. Poezia nu eliberează spiritul ce coboară în infernul materiei, nu-l purifică și nici nu promite să-l ferească de un rău și mai mare<sup>50</sup>.

Il tema del sacrificio si riesce a cogliere nei versi della poesia già citate, «Aș vrea să pot spune» («Focul în care ard de vie, fii Tu apa care mă stinge / După această ardere fără sens, fii Tu, Doamne», vv. 11-12) e «Pasărea tăiată», ma la raccolta in cui esso diviene centrale è probabilmente *Ardere de tot* (1976) – un titolo che non lascia spazio a indugi in tal senso –, la cui pubblicazione è immediatamente successiva alla discussione della tesi di dottorato (1975) da cui prende forma il saggio *Vina tragică*, dato alle stampe nel 1978, a un anno da *Peste zona interzisă* (1979), volume in cui l'elaborazione filosofica sviluppata attorno ai concetti di *vină* e *culpă* trova compiuta espressione lirica. Nell'economia del nostro discorso analitico, riteniamo che il testo della poesia «Pact» («Patto») acquisisca una particolare rilevanza:

Mă-nțelesesem bine cu călăul,  
 execuția trebuia să aibă loc în zori  
 și fiindcă mergeam fără împotrivire  
 urma să fie aduse și flori.

Mai urma, fără-ndoială, să nu se știe  
 întrucât eram vinovată  
 fiindcă fusesem de acord să mor  
 înainte de a fi condamnată.

simbol. Vedem în eroul tragic un arhetip al suferinței și revoltei» («Il tragico attiene più all'uomo che al mondo, più alla coscienza che al destino, più al “fare” che al “dovere”. [...] Nella tragedia tutto è portato al limite, il reale diventa simbolo. Scorgiamo nell'eroe tragico un archetipo di sofferenza e rivolta»), C. Moraru, *Vina tragică*, in «Vatra», n. 1/1979, p. 11.

<sup>50</sup> «Le parabole di Ileana Mălăncioiu pongono sempre l'essere in una situazione senza via d'uscita. [...] Non viene indicata nessuna possibilità di salvezza. La poesia non libera lo spirito che discende nell'inferno della materia, non lo purifica e non promette neppure di proteggerlo da un male ancora più grande», Simion, *Scrittori români de azi...* cit., p. 388.

Ca să simt durerea cât mai puțin  
își ascuțise toată ziua cuțitele  
și le trecea prin foc în fața mea  
ca atunci când înjunghia vitele.

Apoi fiindcă nu putuse dormi,  
pentru orice fel de întâmplare,  
se pregătise să-mi țină tot el  
o cuvântare.

În zori s-a apropiat tremurînd tot,  
ținea în mâini buchetul pregătit,  
ia florile, mi-a spus, am uitat să aduc cuțitele  
dar o să fie totuși ca și cum ai murit.

(«Pact»)<sup>51</sup>

#### 4. L'insufficienza del sacrificio

La scelta di morire («Mă-nțelesesem bine cu călăul»), uccisa come un animale sacrificale («ca atunci când înjunghia vitele») prima di essere condannata, esprime a pieno il senso del destino tragico che l'io lirico assume in virtù di un'avita *culpă* che incombe su di lui, sebbene l'unica *vină* sia quella di aver optato per la propria messa a morte («întrucît eram vinovată / fiindcă fusesem de acord să mor / înainte de a fi condamnată»).

L'autoinflizione della pena capitale è da intendersi come massima espressione di quel carattere affermativo che contraddistingue l'agire dell'eroe tragico («Lupta eroului tragic cu destinul său are caracter

<sup>51</sup> «Mi ero messa d'accordo con il boia, / l'esecuzione doveva svolgersi all'alba / e poiché mi ci avviavo senza resistenza / sarebbero stati portati anche dei fiori. // Naturalmente, non doveva sapersi // siccome ero colpevole / poiché mi ero messa d'accordo per morire / prima di essere condannata. // Per farmi provare meno dolore possibile / affilò per tutto il giorno i suoi coltelli / e li passava nel fuoco davanti a me / così come faceva per accoltellare i buoi. // Poi visto che non riuscì a dormire, / per le cause più diverse, / si preparò lui stesso a tenere per me / un'orazione. // All'alba si avvicinò tutto tremante, // reggendo in mano il bouquet già pronto / prendi i fiori, mi disse, ho dimenticato di portare i coltelli / ma sarà comunque come se fossi morta», Mălăncioiu, *Urcarea muntelui...* cit., p. 156.

afirmativ»<sup>52</sup>), essendo esso finalizzato alla riconciliazione con sé stessi. Il richiamo si fa qui alla vicenda umana di Socrate, anch'egli inserito da Mălăncioiu tra i grandi tragici della storia universale:

Așa cum constată Hegel, fapta ei [a Antigonei, *N.d.A.*], conștient asumată pentru a schimba ordinea lui Creon, anticipează tragedia reală a lui Socrate, care își va bea de bunăvoie cucuta. Pentru că el nu acceptă să evadeze și să i se sustragă astfel legii care-l condamnă în mod nejustificat, ci moare pentru îndreptarea acesteia<sup>53</sup>.

Altamente significativo risulta, infine, l'ultimo verso di «Pact» («dar o să fie totuși ca și cum ai murit»), nel quale è racchiuso un principio fondamentale inerente al destino dell'eroe tragico, la cui antitesi – secondo l'autrice – è rintracciabile nella vicenda di Giocasta:

Dar este oare tragedia Iocastei aceeași cu tragedia regelui Oedip? [...] Încin să cred că sinuciderea nu o poate înălța la rangul de mare eroină tragică, întrucît ea plătește numai cu moartea ceea ce un adevărat erou tragic plătește mai întîi cu viața, devenită mai greu de îndurat decît moartea<sup>54</sup>.

Per l'eroe tragico – così come per l'io lirico – l'attaccamento alla propria vita, alla quale si attribuisce un valore supremo, supera la tentazione di sottrarsi alle sofferenze che essa infligge, a meno che non si scelga di farlo in funzione sacrificale nei confronti di ciò che si riconosce come la forma più alta di legge morale, sia essa divina o meno:

Nu pot să mă plîng de foame,  
Hrana mea din ceruri vine,

<sup>52</sup> «La lotta dell'eroe tragico con il proprio destino ha un carattere affermativo», I. Mălăncioiu, *Exerciții de supraviețuire*, Iași, Polirom, 2010, pp. 123-124.

<sup>53</sup> «Così come constata Hegel, il gesto [di Antigone, *n.d.a.*], consapevolmente compiuto in violazione dell'ordine di Creonte, anticipa la tragedia reale di Socrate, che berrà sua sponte la cucuta. Poiché egli non accetta di scappare e sottrarsi così alla legge che lo condanna ingiustamente, bensì muore affinché la stessa possa essere corretta», Mălăncioiu, *Vina tragică...* cit., p. 28. La figura di Antigone è ripresa anche all'interno di L. Valamarin, *Le voci di Eva. La voce di Antigone: Ileana Mălăncioiu. La voce di Mnemosine: Gabriela Adameșteanu*, «România Orientale», II, 1989, pp. 109-176, in part. 113-122.

<sup>54</sup> «Ma è forse la tragedia di Giocasta la stessa del re Edipo? [...] Tendo a credere che il suicidio non la possa elevare a grande eroina tragica, dal momento che lei paga soltanto con la morte ciò che un vero eroe tragico paga prima di tutto con la propria vita, una vita divenuta più difficile da sopportare rispetto alla morte», *ibid.*, p. 165.

Dar mi-e teamă pentru zeul  
Ce se va hrăni cu mine.

Sînt prea neagră, sînt prea tristă,  
Jertfa mea poate să-i pară  
Și mai slabă decît este,  
Și mai rea, și mai amară.

Sîngele-ar putea să-l verse  
Într-un cîmp frumos cu maci,  
Carnea ar putea rămîne  
Să se-mpartă la săraci.

(«Nu pot să mă plîng») <sup>55</sup>.

Anche un gesto supremo, come quello della propria immolazione a Dio, rischia di risultare insufficiente dal momento che è la sofferenza terrena il prezzo da pagare per espiare una colpa imperscrutabile che pone l'esistenza umana nell'orizzonte di un ineluttabile destino tragico:

Et ce serait sur l'absence de réponse, sur la perpétuelle relance de ce questionnement que se jouerait la conscience déchirée du poète d'aujourd'hui, interrogation où se maintient, en même temps que la douloureuse conscience d'une perte, le désir d'un chant à la fois proche et lointain <sup>56</sup>.

<sup>55</sup> «Non posso lamentarmi per la fame, / Il mio cibo dai cieli viene, / Ma temo per il dio / Che si ciberà di me. // Sono troppo nera, sono troppo triste, / Il mio sacrificio gli potrà sembrare / Anche più scarno di quanto non sia / Anche peggiore, e più amaro. // Il sangue potrebbe versarlo / In un bel campo di papaveri, / La carne si potrebbe lasciare / Per distribuirlo ai poveri» («Non posso lamentarmi»). La presente traduzione è apparsa sulle pagine del quotidiano *Avvenire*, a margine di un'intervista a Ileana Mălăncioiu realizzata dal poeta Roberto Mussapi, dal titolo *Ileana Mălăncioiu. Trame di bellezza*. D. De Salazar, «Non posso lamentarmi», «Avvenire», a. XLVII, n. 9, 11 gennaio 2014, Roma, p. 21.

<sup>56</sup> «E proprio sull'assenza di risposta, sul perpetuo riproporsi di questo interrogativo, si giocherebbe la coscienza lacerata del poeta di oggi, un interrogativo in cui si mantiene, allo stesso tempo, la dolorosa consapevolezza di una perdita e il desiderio di un canto, di un canto ugualmente vicino e lontano», Rabaté, *Interruptions - Du sujet lyrique...* cit., p. 48.

## Abstract

In the philosophical essay *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka* (1978), Ileana Mălăncioiu describes the fate of the tragic hero, analysed in relation to the idea of “guilt”, a concept that, in the reading offered by the author, knows a double declination, on the basis of the synonymic alternatives made available by the Romanian language, *culpă* and *vină*. In this article, we shall focus on the distinction that Mălăncioiu makes between these two terms in the context of ancient and modern tragedy, and then explore the theme of personal sacrifice, evoked in an expiatory perspective, identifying the characters that become manifest in the poetic composition, thus transferring the plane of analysis from the tragic hero to the lyric self.

Danilo De Salazar  
danilo.desalazar@unical.it

Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta

«Bromio, dio, figlio di un dio»:  
epiclesi di Dioniso nella lirica greca  
arcaica e classica e nella tragedia di Euripide\*

1. Epiclesi di Dioniso nei frammenti lirici

Dioniso è il dio legato alla poesia tragica e ditirambica: questa sua presenza pervasiva all'interno dei generi letterari si manifesta anche tramite epiclesi di diversa funzione, rispondenti ad uno o più caratteri della divinità. Si intende, pertanto, analizzare la ricorrenza di due epiteti caratteristici, Bromio e Ditirambo, nei frammenti lirici di età arcaica e classica e nella tragedia euripidea, in particolare nelle *Baccanti*, in cui Dioniso compare non *ex machina*, come è consuetudine per le epifanie divine nei drammi, ma come *persona* sulla scena. In questa tragedia, inoltre, è possibile riscontrare, come ha mostrato Giovanni Cerri, la presenza di un ditirambo rituale a struttura amebea<sup>1</sup>, frutto dell'interesse del drammaturgo verso la sperimentazione musicale, di fatto testimoniata già nell'*Elena*<sup>2</sup>.

\* Il presente lavoro di ricerca è da attribuire ad entrambe le Autrici, che insieme ne hanno definito l'oggetto ed il contenuto. Nello specifico, però, il primo paragrafo (pp. 89-99) è stato elaborato da Adelaide Fongoni, il secondo (pp. 99-108) da Sabrina Borchetta.

<sup>1</sup> G. Cerri, *Un'attestazione del ditirambo rituale a struttura amebea nelle Baccanti di Euripide*, «Paideia» 64, 2009, pp. 383-393.

<sup>2</sup> M.C. Giammarco Razzano, *Sincretismi euripidei: Demeter auletris*, «La parola del passato», vol. L/1995, fasc. II, pp. 116-134.

Nella produzione lirica di età arcaica, in testi per lo più frammentari, gli epiteti ricorrenti di Dioniso sono Bromio, Bacco/Iacco<sup>3</sup>, Evio. Si tratta in gran parte di versi mutili, di difficile contestualizzazione, o di citazioni riportate da altri autori. I passi più significativi appartengono al ditirambo, il genere tradizionalmente legato al dio. Sin dalla sua prima menzione attestata in letteratura nel noto frammento di Archiloco (fr. 117 Tarditi = 120 West<sup>2</sup>) il ditirambo viene definito come canto culturale in onore di Dioniso:

ὡς Διωνύσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος  
οἶδα λιθίραμβον, οἶνω συγκεραυνωθεὶς φρένας<sup>4</sup>

Archiloco sostiene orgogliosamente di saper intonare il bel canto di Dioniso signore, il ditirambo, folgorato la mente dal vino. Molte testimonianze antiche sottolineano il collegamento tra ditirambo come canto in onore di Dioniso e ditirambo come epiteto del dio. Proclo nella *Crestomazia* (ap. Phot. *Bibl.* V 320a-b, 160, 25-33; 161, 12-30 Henry) ricapitola le etimologie che nell'antichità davano una spiegazione mitologica a tale relazione, legandola alla "doppia nascita" di Dioniso. Le stesse etimologie vengono riprese e chiarite dall'*Etymologicum Magnum* (274, 44-45 = Pind. fr. 85 Maehler), che motiva quindi l'appellativo *ditirambo* in tre modi: il dio era cresciuto in una grotta con due accessi del monte Nisa; era nato passando da 'due porte', il ventre di Semele e la coscia di Zeus; o ancora, si era attuata una trasformazione del termine λιθίραμβος connesso al grido λῦθι ῥάμμα lanciato da Zeus quando sciolse la cucitura della coscia in cui aveva nascosto l'embrione. Mentre nella prima etimologia il riferimento è a un contesto estraneo ai natali tebani del dio, negli altri due

<sup>3</sup> Sulle ricorrenze più antiche di Bacco/Iacco, si veda M.C. Encinas Reguero, *Los nombres de Dioniso en las Bacantes de Euripides y el lenguaje retórico de Tiresias*, «Humanitas» 63, 2011, pp. 123-142, in partic. p. 126, nota 13.

<sup>4</sup> B. Zimmermann, *Eroi nel ditirambo, Héros et héroines dans les mythes et les cultes grecs*, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid, du 26 au 29 mai 1999, Liège, Presses universitaires de Liège, 2000, <<http://books.openedition.org/pulg/737>>. Vd anche A. Degani - G. Burzacchini (a cura di), *Lirici greci*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 29-31.

è menzionato il mito della nascita di Dioniso da Semele. Le ultime due etimologie sembrano essere quelle più antiche, diffuse almeno a partire dal V secolo a.C. come attestano la menzione di Pindaro (fr. 85 Maehler) nell'*Etymologicum Magnum* e i versi 519-529 delle *Baccanti* di Euripide, in cui Zeus chiama Dioniso con il nome di “ditirambo” mentre lo cuce nella sua coscia<sup>5</sup>. La connessione tra il termine ditirambo e la nascita di Dioniso doveva essersi ormai affermata nel IV secolo, come si evince da un passo delle *Leggi* (3, 700b) di Platone: Διονύσου γένεσις οἴμαι, διθύραμβος λεγόμενος. Il rapporto originario tra la nascita di Dioniso e il ditirambo trova del resto conferma nella reiterata presenza, nella poesia ditirambica, della narrazione del mito di Semele, con un carattere di formularità tale da considerarlo un *topos* di questo genere poetico. È probabile che il mito di Semele fosse narrato nelle parti proemiali dei ditirambi come un segno formulare che ricordava al pubblico la natura dionisiaca del canto<sup>6</sup>.

Sia nella citazione pindarica dell'*Etymologicum Magnum* (Πίνδαρος δέ φησι λυθίραμβον· καὶ γὰρ Ζεὺς τικτομένου αὐτοῦ ἐπεβόα λῦθι ῥάμμα, λῦθι ῥάμμα) che nei vv. 524 ss. delle *Baccanti* (Ζεὺς ὁ τεκὼν ἦρπασέ νιν, τὰδ' ἀναβοάσας· ἴθι, Διθύραμβε) il ditirambo compare anzitutto come βοή, forse un'allusione alle origini del canto come grido rituale per invocare la divinità<sup>7</sup> che anche Pindaro definiva *Bromios* nel frammento 70b Maehler (v. 6), *Bromios* ed *Eriboas* nel frammento 75 Maehler (v. 10)<sup>8</sup>.

Una delle testimonianze più antiche dell'epiteto Bromio in ambito lirico è il *Ditirambo II (Eracle o Cerbero)* di Pindaro (fr. 70b, 1-18 Maehler)<sup>9</sup>:

<sup>5</sup> Vd. G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997, pp. 17-23; pp. 155-167.

<sup>6</sup> Cfr. Pind. fr. 70b e 75 Maehler; Bacchyl. fr. 19 Snell-Maehler; Timoth. fr. 792 Page; *schol.* Hor. *sat.* 2, 1, 1.

<sup>7</sup> Cfr. anche Aesch. fr. 355 Radt; *AP* 15, 27, 5; *schol.* Pind. *Ol.* 13, 26a.

<sup>8</sup> H. Jeanmaire, *Dioniso*, Torino 1972 (tr. it. di *Dionysos*, Paris 1951), p. 242 lo definiva ‘il Chiassoso’. Vd. *infra*.

<sup>9</sup> La traduzione, come le altre riferite ai frammenti di Pindaro, è di S. Lavecchia, *Pindari dithyramborum fragmenta*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Roma-Pisa, Edizioni dell'Ateneo, 2000, p. 89.

## Strofe α

- Πρὶν μὲν ἔρπε σχοινοτένειά τ' αἰοιδὰ  
 διθυράμβων  
 καὶ τὸ σὰν κίβδηλον ἀνθρώποισιν ἀπὸ στομάτων,  
 διαπέπ[τ]ανται.....]....[  
 5 κλοισι νέαι [...ε]ιδότες  
 οἷαν βρομίου [τελε]τάν  
 καὶ παρὰ σκά[πτ]ον Διὸς Οὐρανίδαί  
 ἐν μεγάροις ἴσταντι. σεμνᾶ μὲν κατάρχει  
 Μᾶτ' ἐρι πᾶρ μεγάλα ρόμβοι τυπάνων,  
 10 ἐν δὲ κέχλαδ[εν] κρόταλ' αἰθομένα τε  
 δαῖς ὑπὸ ξανθαῖσι πεύκαις·  
 ἐν δὲ Ναϊδῶν ἐρίγδουποι στοναχαί  
 μανίαί τ' ἀλαλαί τ' ὀρίνεται ῥιψαύχεσι  
 σὺν κλόνῳ.  
 15 ἐν δ' ὁ παγκρατῆς κεραυνὸς ἀμπνέων  
 πῦρ κεκίνη[ται τό τ'] Ἐνυαλίου  
 ἔγχος, ἀλκᾶεσσά [τ]ε Παλλάδο[ς] αἰγίς  
 μυρίων φθογγάζεται κλαγγαῖς δρακόντων.

- Prima si strascicava teso come fune il canto  
 dei ditirambi  
 e il *san* falsato dalla bocca degli uomini  
 [ma noi, ora,] invi [amo fra danze]  
 5 circolari una nuova [], sapendo  
 quale festa di Bromio  
 anche presso lo scettro di Zeus gli Uranidi  
 nella sua dimora apprestano! Presso la veneranda  
 Grande Madre danno l'avvio fremiti di timpani,  
 10 e crepitano nacchere e l'ardente  
 fiaccola nutrita da bionde resine;  
 e gemiti di Naiadi che profondi rimbombano  
 e furori e alalà si slanciano  
 in un tumulto di teste riverse;  
 15 e freme il fulmine onnipotente  
 spirante fuoco e la lancia di Enialio,  
 e la forte egida di Pallade  
 risuona dei sibili d'infiniti serpenti [...]

L'*Eracle* (o *Cerbero*) rievoca l'iniziazione dell'eroe ai misteri eleusini da parte di Eumolpo (fr. 346, 6-8 Maehler) funzionale alla riuscita

della catabasi. Eracle perciò è particolarmente adatto a fare da mediatore tra il mondo eleusino e l'ambiente destinatario del ditirambo pindarico, che sembra attestare una tradizione secondo la quale l'eroe introdusse a Tebe la τελετά di Demetra e Persefone (fr. 346, 4-5 Maehler). Il rinvio a tale tradizione in un ditirambo confermerebbe gli stretti rapporti tra il culto dionisiaco e quello eleusino, attestati già prima del V secolo a.C.<sup>10</sup>. Probabilmente a Tebe Eracle e Dioniso erano associati nel culto<sup>11</sup>. Nella strofe α del ditirambo, qui presa in esame, Pindaro critica alcuni elementi fonici del canto antico, in particolare una tecnica compositiva che lo rendeva sgradevole, σχοινοτένεια ἀοιδᾶ διθυράμβων, un canto strascicato e vizioso da elementi cacofonici come il σὰν κίβδηλον, e si propone un rinnovamento del canto (v. 5). In tale contesto, al v. 6, è menzionata la τελετά Βρομίου che rinvia alla dimensione orgiastica della festa olimpica<sup>12</sup>, i cui tratti caratteristici sono le danze sfrenate, le fiaccole, il suono insistente dei timpani:

Pindar's dithyrambic song is thus proudly presented as mimesis of archetypal dithyrambic feast enacted on Mount Olympus (fr. 70b, 5-8). That divine feast attests in the most authoritative manner the metamorphic experience associated with dithyramb, an experience which is capable of transfiguring even Mt. Olympus into the most characteristic dithyrambic scenario [...] <sup>13</sup>.

L'epiteto Bromio rievoca il suono degli strumenti che accompagnano il dio, creando con il loro frastuono effetti fonici assimilabili al tuono e al fulmine, connessi alla sua nascita, o al terremoto, così da suscitare uno stato d'animo concitato nei seguaci del culto<sup>14</sup>. La possessione divina è sottolineata dalle «teste riverse», dalle urla, dalle μανίαι che connotano le seguaci del dio, le Menadi, che attorniano Zeus e la Grande Madre e accompagnano l'epifania di Bromio. È interessante notare come ai versi

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 110 ss.

<sup>11</sup> *P. Oxy.* LXII 4306, fr. 1, col. I, 15-18; Ps. Plat. *Axioch.* 371e.

<sup>12</sup> *h. Hom.* 7, 56; 26, 1; Anacr. fr. 365 Page.

<sup>13</sup> S. Lavecchia, *Dithyramb and Dionysian initiation*, in *Dithyramb in context*, a cura di B. Kowalzig e P. Wilson, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 69.

<sup>14</sup> Un richiamo a Bromio è ipotizzabile in Pind. *Ol.* 2, 25-26 ἀποθανοῖσα βρόμῳ κερανοῦ τανέθειρα Σεμέλα. Cfr. R. Seaford, *Euripides Bacchae*, Warminster 1996, p. 157; E.R. Dodds, *Euripides Bacchae*, Oxford, 1960<sup>2</sup>, pp. 82-83.

23-24 dello stesso componimento Pindaro si definisca ἐξαιρετο κάρυκα σοφῶν ἐπέων, «araldo scelto di sapienti parole», esaltando il valore dell'ispirazione poetica e la conoscenza che deriva dal rapporto privilegiato con il divino, già presente nel frammento di Archiloco (vd. *supra*).

Diversa l'ambientazione del fr. 75 Maehler di Pindaro<sup>15</sup>, i cui versi introduttivi sono tipici dello stile innico con l'invito rivolto agli dei olimpici di partecipare alle danze nel centro della città (vv. 1-5). Si tratta in questo caso della città di Atene e, verisimilmente, il contesto festivo è quello delle Grandi Dionisie, in occasione delle quali il ditirambo pindarico fu eseguito sull'Agorà, intorno all'altare dei Dodici Dei (vv. 3-5)<sup>16</sup>. Dioniso è presentato come il dio dispensatore di edera (v. 9 κισσοδόταν) nonché, ancora una volta, come *Bromio* (v. 10 τὸν Βρόμιον) e, inoltre, 'Possente Urlatore' (v. 10 τὸν Ἐριβόαν). Quest'ultimo epiteto non può che richiamare le origini del ditirambo come grido rituale (βοή) per invocare il dio (vd. *supra*).

- Δεῦτ' ἐν χορὸν, Ὀλύμπιοι,  
 ἐπὶ τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί,  
 πολύβατον οἱ τ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντ'  
 ἐν ταῖς ἱεραῖς Αἰθάναις
- 5 οἰχνεῖτε πανδαιδάλον τ' εὐκλέ' ἀγοράν·  
 ἰοδέτων λάχετε στεφάνων τᾶν τ' ἑαρι-  
 δρόπων ἀοιδᾶν,  
 Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐᾳ  
 ἴδετε πορευθέντ' ἀοιδᾶν δεύτερον  
 ἐπὶ τὸν κισσοδαῖ θεόν,
- 10 τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν,  
 γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπόμεν<οι>  
 γυναικῶν τε Καδμεῖᾶν {Σεμέλην}·  
 ἐναργέα τ' ἔμ' ὅτε μάντιν οὐ λανθάνει.  
 φοινικοεάνων ὀπότ' οἰχθέντος Ὀρᾶν θαλάμου
- 15 εὐδομον ἐπάγοισιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεα.  
 τότε βάλλεται, τότε' ἐπ' ἀμβρόταν χθὸν' ἔραταί  
 ἴων φόβαι, ῥόδα τε κόμαισι μείγνυται,  
 ἀχεῖ τ' ὀμφαῖ μελέων σὺν αὐλοῖς,  
 οἰχνεῖ τε Σεμέλαν ἐλικάμπυκα χοροί.

<sup>15</sup> Lavecchia, *Pindari dithyramborum fragmenta...* cit, pp. 61 e 91.

<sup>16</sup> Vd. *ibid.*, pp. 255-260.

- Venite qui a danzare, Olimpîi,  
e inviate la vostra gloriosa grazia, o dei,  
voi che il frequentato, fragrante ombelico della città  
nella divina Atene
- 5 visitate e la celebre agorà tutta adornata  
partecipate delle corone intrecciate di viole  
e dei canti raccolti in primavera,  
e volgete lo sguardo a me, inviato da Zeus con la luce  
dei canti per la seconda volta  
presso il dio largitore dell'edera,
- 10 che Tonante, che Urlatore Possente  
noi mortali chiamiamo.  
A cantare il frutto di eccelsi padri  
e di donne Cadmee, sono venuto.  
E a me, chiaro segno, come a un profeta,  
non resta nascosto  
quando, apertasi la camera delle Ore  
vestite di porpora,
- 15 le piante ricche di nettare conducono  
la primavera dal dolce profumo.  
Allora sulla terra immortale, allora  
vengono sparse graziose  
ciocche di viole, e rose intrecciate ai capelli,  
e risuonano le voci dei canti con gli auloi,  
e i cori visitano Semele cinta dal diadema.

Rispetto allo sfrenato rito orgiastico del fr. 70b Maehler, si tratta di una celebrazione urbana, inserita nella cornice della città in festa attraversata da cori danzanti, adornati di ghirlande di fiori, pervasa dal suono dei flauti, dal profumo delle piante, in cui viene richiamata, accanto a Dioniso e come principale destinataria del canto ditirambico, la madre Semele<sup>17</sup>. La particolare importanza attribuita ai fiori, ai profumi e ai colori è propria dei culti dionisiaci, come ad esempio nell'*Inno omerico VII, a Dioniso* (κισσός / ἄνθεσι τηλεθάων vv. 40-41), in molte rappresentazioni di Dioniso in cui una figura femminile offre un fiore al dio, e in

<sup>17</sup> Per una raffigurazione simile a quella dei versi pindarici vd. Plut. *De sera num. vind.* 565 e-f. Corone di rose e viole in contesto dionisiaco in AP 13, 28, 12; Philostr. *Im.* 1, 15, 2; Clem. Alex. *Paed.* II, 8, 73, 1.

molte scene dionisiache in cui diversi personaggi appaiono con un fiore tra le mani<sup>18</sup>. In particolare le rose e le viole compaiono legate al culto di Afrodite già nella poesia di Saffo. Nel lacunoso fr. 94 Voigt, fra i più lunghi e famosi della poetessa, ai vv. 12-17 l'addio alla fanciulla amata è scandito dal ricordo delle ghirlande di rose e di viole intrecciate insieme: «Molte corone di viole e di rose... e... insieme sul capo accanto a me ti cingesti e molte ghirlande intrecciate intorno al collo delicato fatte di fiori gettasti» (trad. di A. Aloni)<sup>19</sup>. Le ghirlande di rose erano tradizionalmente associate ai festeggiamenti per le nozze; intrecciate con le viole componevano anche corone destinate ai vincitori di gare atletiche<sup>20</sup>. Si tratta, quindi, di un'associazione piuttosto comune: cortei e festeggiamenti, di ambito dionisiaco o meno, sono caratterizzati dalla presenza di ghirlande e corone di rose e viole, la cui eco, attraverso Petrarca e la poesia italiana del Cinquecento e del Seicento, arriverà fino al «mazzolin di rose e di viole» nel *Sabato del villaggio* di Giacomo Leopardi, che probabilmente aveva ben presenti i modelli greci<sup>21</sup>. Quella elaborata da Pindaro è, dunque, una sinfonia di suoni, colori e profumi, un'atmosfera gioiosa che fa da corona al dio, indicato con l'epiteto tradizionale di *Bromio*. Musica, danza e parola sono unite, come avviene nelle rappresentazioni teatrali<sup>22</sup>. Al v. 13 il poeta si proclama *mantis*, profeta e portavoce delle Muse, seguendo un *topos* diffuso nella letteratura, che accomuna l'ispirazione poetica a quella profetica<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Vd. la suggestiva rappresentazione del contesto del frammento pindarico in U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin, 1921, pp. 310-312. Cfr. anche S.R. Wolf, *Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Kunst*, Köln-Weimar-Wien, 1993, pp. 78-82.

<sup>19</sup> Cfr. anche Stesich. fr. 10 Page; Ibyc. fr. 456 Page.

<sup>20</sup> M. Davies - P. Finglass (a cura di), *Stesichorus. The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 328-29.

<sup>21</sup> Sulla rosa e la viola nei componimenti poetici italiani, si veda M. Arnaudo, *Le rose e le viole di Leopardi: una lettura intertestuale*, «Italica», vol. 94, n. 2, 2017, pp. 224-231; sul Leopardi e Pindaro, si veda A.I. Villa, *Nuove fonti per «Il sabato del villaggio». I. I fiori per la festa: le rose e le viole "festive" di Pindaro (fr: 75) e le grandi Dionisie di primavera*, «Otto/Novecento» n. 1, 2006, pp. 5-37.

<sup>22</sup> B. Zimmermann, *La danza nel dramma greco*, «Dionysus ex machina» X, 2019, pp. 106-121, in partic. p. 116.

<sup>23</sup> Lavecchia, *Pindari dithyramborum fragmenta...* cit, p. 267 per le fonti. Sulla diversa funzione svolta dall'aedo e dall'indovino e sullo *status quaestionis*, cfr. R. Velardi, *Presente*,

Il poeta è paragonabile al veggente nella misura in cui la conoscenza di cui è portatore supera la dimensione temporale e attualizza i grandi eventi del passato, ma egli non ha un accesso diretto agli eventi che narra. Questa distinzione di ruoli, già presente, come vedremo, nella poesia epica arcaica, trova una chiara e concisa espressione in un breve frammento di Pindaro, giuntoci purtroppo senza contesto: «Dai il tuo oracolo o Musa, e io sarò il tuo portavoce»: μαντεύεο, Μοῖσα, προφάτεύσω δ' ἐγώ. E nel *Peana* VI (fr. 52f, v. 6) il poeta si proclama ugualmente «portavoce, attraverso il canto, del messaggio delle Pieridi» (ἀοιδίμιον Πιερίδων προφάταν). Alla Musa spetta il compito di trasferire, comunicandolo al poeta, un sapere che è di origine divina, al poeta quello di riceverlo e comunicarlo all'uditorio. Il προφάτας è infatti colui che annuncia il sapere di un altro, che si fa portatore di un messaggio che non gli appartiene in proprio<sup>24</sup>.

L'appellativo Bromio ricorre anche in un frammento trenodico di Pindaro (128c Maehler = 56 Cannatà Fera) come primo elemento del termine composto βρομι<ο>παιόμεναι (v. 4). Come afferma Maria Cannatà Fera «notevole è l'importanza del frammento ai fini della poetica pindarica»<sup>25</sup>. L'enumerazione iniziale di peani e ditirambi, generi fra loro complementari<sup>26</sup>, è infatti funzionale al poeta ad opporre a questi canti di vita, i *threnoi*, ovvero i canti di morte<sup>27</sup>. In tale contesto i ditirambi sono definiti «ebbri canti (ἀοιδὰι βρομι<ο>παιόμεναι) di Dioniso fiorente di corone d'edera» (trad. Cannatà Fera)<sup>28</sup>. Con abile tecnica compositiva Pindaro ricorre al termine βρομι<ο>παιόμεναι per definire i canti di

*futuro, passato: il sapere del mantis e il sapere dell'aedo* (Hes. Theog. 38; Hom. Il. 1,70), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n. s., vol. 107, n. 2, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 27-44.

<sup>24</sup> C. Brillante, *La voce delle Muse nella poesia greca arcaica, Prestare la voce*, «I Quaderni del ramo d'oro on-line», n. 6 (2013/2014), Rivista online de "I quaderni del ramo d'oro" | Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne (unisi.it)> [consultato il 27/12/2022], pp. 34-51, spec. pp. 38-39.

<sup>25</sup> Vd. M. Cannatà Fera, *Pindarus threnorum fragmenta*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, p. 137.

<sup>26</sup> G.A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, pp. 125 s.

<sup>27</sup> La struttura binaria dell'ode trova molti paralleli in altri carmi pindarici come *Ol.* 1, 1 ss.; 3, 42 ss.; 11, 1 ss.; *Nem.* 8, 37 ss. Vd. Cannatà Fera, *Pindarus threnorum fragmenta...* cit., pp. 137 ss.

<sup>28</sup> Cannatà Fera considera βρομι<ο>παιόμενος equivalente a οἰνοπλήξ ο μεθυπλήξ, dal momento che *bromios* è anche appellativo del vino. Cfr. Eur. *Cycl.* 123; Alex. fr. 230, 3 K.-A. Di recente, invece, Lavecchia riconduce il termine al fulmine che colpì Semele. Vd. Lavecchia, *Dithyramb and Dionysian initiation*, in *Dithyramb in context...* cit., pp. 61 ss.

tirambici, evidenziando il gusto proprio del genere per l'uso di nomi, aggettivi composti e neologismi. Ancora più singolare è la coniazione di un composto che contiene uno degli epiteti caratterizzanti la divinità, ovvero *bromios*.

Nell'*Argo* (fr. 805a-c Page) di Teleste di Selinunte, rappresentante, insieme a Melanippide, Frinide, Timoteo, Filosseno, della corrente poetico-musicale, fiorita ad Atene tra il V e il IV secolo a.C., che va sotto il nome di 'nuovo ditirambo', si legge<sup>29</sup>:

c) ἄν συνεριθοτάταν Βρομίῳ παρέδωκε σεμνᾶς  
 δαίμονος ἄερθῆν πνεῦμ' αἰολοπτέρυγον  
 σὺν ἀγλαᾶν ὠκύτατι χειρῶν.

A Bromio la (*scil.* l'arte auletica) diede, fedelissima ancella,  
 il soffio leggero della veneranda dea,  
 insieme con l'agilità delle belle dita, veloci come battito d'ali<sup>30</sup>.

Il brano si inserisce nella trattazione di un mito molto popolare ad Atene nella seconda metà del V secolo a.C. sull'origine dell'*aulos*<sup>31</sup>: secondo Melanippide (fr. 758 Page = 2 Ercoles) Atena, dopo aver inventato lo strumento, lo avrebbe gettato via inorridita perché l'atto di gonfiare le gote per suonare avrebbe deturpato la sua avvenenza. Con maggiore probabilità, Melanippide, nel *Marsia*, ha voluto dare maggiore risalto all'uso della cetra rispetto a quello dell'*aulos* dando vita ad una disputa letteraria, reale o fittizia, con Teleste che invece, per difendere e consolidare l'importanza dell'*aulos*, strumento tradizionalmente legato al genere ditirambico, modificò il mito. Atena non avrebbe gettato via l'*aulos*, bensì lo avrebbe offerto a Bromio, il dio del ditirambo, attuando una sorta di passaggio di testimone dalla protettrice di Atene al dio stra-

<sup>29</sup> Sulla questione, si veda F. Berlinzani, *Teleste di Selinunte il ditirambografo*, «Aristonothos» 2, 2008, pp. 109-140; A. Fongoni, *Atena e l'aulos nel Marsia di Melanippide (fr. 758 Page/Campbell) e nell'Argo di Teleste (fr. 805 a-c Page/Campbell)*, «Quaderni della rivista di cultura classica e medioevale», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016, pp. 233-245; M. Ercoles, *Melanippidis Melii testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021, pp. 145-152.

<sup>30</sup> Traduzione di L. Citelli in L. Citelli - M.L. Gambato (a cura di), *Ateneo. I Deipnosofisti*, 4 voll., Roma, 2001, III, pp. 1590-1591.

<sup>31</sup> Fongoni, *Atena e l'aulos nel Marsia di Melanippide...* cit., p. 245.

niro, al fine di reinserire a pieno titolo uno strumento poco apprezzato in quel particolare periodo storico nel tessuto sociale ateniese<sup>32</sup>.

## 2. I nomi di Dioniso nelle tragedie euripidee.

Nelle *Baccanti* (403), l'ultima tragedia di Euripide, l'epiteto che ricorre maggiormente, in riferimento a Dioniso, è sicuramente Bromio: questo compare venti volte, con una frequenza ben maggiore rispetto a Bacco/Iacco, Evio, Ditirambo:

Nella caratterizzazione di Euripide, egli [Dioniso] conserva ancora i tratti primitivi di una divinità della natura vegetale e selvaggia. Tra gli attributi che le baccanti ostentano ai fedeli con il loro zelo missionario sono l'edera, simbolo della perenne vita della vegetazione, il tirso, una sorta di totem vegetale che i fedeli si costruivano da sé e impiegavano durante le danze, facendolo roteare vorticosamente: il tirso assume anche i poteri di una verga magica, tanto che con esso le baccanti asseriscono di far scaturire dalla terra sorgenti di miele, vino e latte; Dioniso stesso si manifesta in forme animalesche, come leone, serpente, toro – anch'esso un proverbiale simbolo della forza generativa – e come Bromio: «il fremente», il dio che fa «muggire» i suoi fedeli, quando in stato di trance si identificano con la sua immagine taurina<sup>33</sup>.

Tutti gli elementi citati compaiono già all'inizio della tragedia, quando, nella parodo, il coro ripercorre le tappe dell'epifania del dio, dalla doppia nascita all'istituzione dei riti. Come ha notato Encinas

<sup>32</sup> L'epiteto *Bromio*, assieme a Bacco e Ditirambo, compare anche nel *Peana a Dioniso* (1-39 Powell) di Filodamo Scarfeo, una sorta di *summa* degli appellativi del dio, che è connotato anche come “toro” e “coronato di edera”. Cfr. A. Ford, *The Poetics of Dithyramb*, in *Dithyramb in context...* cit., pp. 323-324.

<sup>33</sup> G. Guidorizzi, *Euripide, Le Baccanti*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 13-14. Su Dionisotoro, illuminante risulta questo passo di Jeanmaire: «Secondo un'altra versione, riportata da Ateneo (XI, 51, 476 a), non di rado Dioniso fu considerato dai poeti un toro, in altri casi gli vengono assegnati epiteti che implicano una sua discendenza o una sua natura taurina, oppure sombianza da bovino. Monete e opere delle arti plastiche alludono a questo suo aspetto, attribuendogli orecchie o piccole corna bovine. Si può anche ricordare che per ingannare Penteo che cerca di incatenarlo, Dioniso fa apparire il fantasma di un toro (61 8); lo stesso Penteo, soggiogato dal dio e in preda ai primi accessi deliranti della mania, attribuisce questa forma mostruosa al profeta, che altri non è che il dio mascherato»: H. Jeanmaire, *Dioniso. Storia del culto di Bacco*, Montorso Vicentino, Edizioni Saecula, 2012, p. 242.

Reguero<sup>34</sup>, il nome Dioniso nel dramma viene usato in funzione neutra, Bromio è associato alla sua epifania, Bacco all'aspetto distruttore della divinità. Nella parodo, difatti, il coro inneggia all'apparizione del «dio figlio di un dio» e ai suoi riti (accomunati a quelli della Grande Madre Rea), segnati dall'ebbrezza, dalla musica di flauti e tamburelli, dalle danze sfrenate sui monti, dall'omofagia<sup>35</sup>:

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ-  
 βαι, στεφανοῦσθε κισσῶ·  
 βρύτετε βρύτετε χλοήρει  
 μίλακι καλλικάρπω  
 καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς  
 110 ἦ ἐλάτας κλάδοισι,  
 στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων  
 στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων  
 μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὕβριστὰς  
 ὀσιοῦσθ'· αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει,  
 115 Βρόμιος ὅστις ἄγῃ θιάσους  
 εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει  
 θηλυγενῆς ὄχλος  
 ἀφ' ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ'  
 οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.

O Tebe, nutrice di Semele! Incoronati d'edera,  
 infiorati, infiorati di smilace verde, gonfio di frutti, baccheggia  
 con virgulti di quercia e d'abete,  
 incorona con bianchi fiocchi di lana  
 le nebridi screziate,  
 purificati agitando i tirsi violenti:  
 subito tutta la terra correrà a danzare,  
 è un Bromio chi guida il corteo sul monte,

<sup>34</sup> M.C. Encinas Reguero, *Los nombres de Dioniso en las Bacantes de Eurípides y el lenguaje retórico de Tiresias*, «Humanitas» 63, 2011, pp. 123-142, in partic. p. 131.

<sup>35</sup> Sulle diverse tipologie di riti in onore di Dioniso, si può istituire un parallelismo con il *Ditirambo II (Eracle o Cerbero)* di Pindaro (fr. 70b, 1-18 Maehler), dedicato alle sfrenate feste tebane per il dio: «Cosi nonostante il suo rinnovamento dovuto alla sapiente poesia che lo stilizzò, il ditirambo tebano serbò la traccia del modello della ronda demoniaca alla quale partecipavano, agitando le loro insegne alla maniera dei tirsi e delle nebridi, i grandi Olimpici nello scatenamento dell'orchestra della Grande Madre e delle assordanti acclamazioni»: Jeanmaire, *Dioniso. Storia del culto...* cit., p. 232.

sul monte, ove attende  
una schiera di femmine  
strappata alla spola e al telaio dal pungolo folle di Dioniso.

Nell'epodo, l'indicazione del dio come ὁ δ'ἑξάρχος Βρόμιος (v. 140), guida del coro, sancisce, secondo Cerri, l'appartenenza di questo passo al genere del ditirambo rituale:

Bromio può essere sia uno dei nomi propri del dio sia nome comune di chi guida il baccanale, in quanto, nella furia della corsa, del canto e della danza, si identifica e introietta in sé il dio, diventa automaticamente Dioniso stesso<sup>36</sup>.

Come si è notato nella parodo, l'immedesimazione tra il fedele e il dio è uno dei momenti della trance orgiastica.

Anche negli stasimi la celebrazione di Dioniso/Bromio è sempre accompagnata dagli stessi elementi: la connotazione eminentemente sonora (e onomatopeica) del nome viene evidenziata ai vv. 592-93, quando un terremoto scuote la reggia di Penteo e il dio fa risuonare il suo grido di guerra. Già nelle *Eumenidi* di Eschilo<sup>37</sup> era evocata dalla Pizia l'immagine guerresca del dio, la cui vendetta porterà l'empio re Penteo ad una morte atroce: scambiato per una fiera mentre spia il tiaso, sarà fatto a brani dalla madre e dalle altre baccanti invasate:

25 βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον, οὐδ' ἀμνημονῶ,  
ἔξ οὔτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεὸς  
λαγῶ δίκην Πενθεΐ καταρράψας μόρον.

Bromio possiede il luogo, non lo tacerò,  
da quando il dio condusse l'esercito delle baccanti,  
tessendo il destino di Penteo come fosse una lepre.

<sup>36</sup> G. Cerri, *Un'attestazione del ditirambo rituale a struttura amebica nelle Baccanti di Euripide*, «Paideia» 64, 2009, pp. 383-393, in partic. p. 388.

<sup>37</sup> Il legame tra le *Baccanti* e la precedente produzione eschilea è un elemento ormai assodato dalla critica: il modello della trama sarebbe stato, difatti, il *Penteo* eschileo. Si vedano H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura i Grecia*, Torino, Einaudi, 1972, p. 137; Guidorizzi, *Euripide, Le Baccanti...* cit., p. 43, nota 28.

Anche nelle *Fenicie* (409) ricorrono i riferimenti a Dioniso, in particolare nel dialogo finale tra Edipo e Antigone: il dio è sempre indicato con l'appellativo di *Bromio* e l'atmosfera dionisiaca è evocata dalla nebride e dalle danze del tiaso sui monti:

ΟΙΔΙΠΟΥΣ

ἴθ' ἀλλὰ Βρόμιος ἵνα τε ση-  
κὸς ἄβατος ὄρεσι μαινάδων.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Καδμείαν ᾧ νεβρίδα  
στολιδωσαμένα ποτ' ἐγὼ Σεμέλας  
θίασον ἱερὸν ὄρεσιν ἀνεχόρευσα,  
χάριν ἀχάριτον εἰς θεοῦς διδοῦσα.

ΕΔΙΠΟ

Allora va all'inviolato recinto  
di Bromio, sul monte delle Baccanti.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Bromio? In suo onore un giorno, indossata  
la nebride cadmea, io celebrai Semele,  
danzando sui monti, con una devozione  
che non è stata ripagata, mai.

L'amarezza della fanciulla si concretizza nella sfiducia verso i riti della religione tradizionale, ai quali, invece, si appella ancora il vecchio Edipo, che difatti conclude il suo discorso proclamando la necessità, per i mortali, di accettare il volere degli dèi (v. 1763).

Nella stessa tragedia, ai vv. 1489-90, Antigone definisce sé stessa «baccante dei morti», evocando forse l'aspetto ctonio del culto dionisiaco<sup>38</sup>. Un'espressione simile, ma con diversa accezione, è quella pronunciata da Ecuba nell'omonima tragedia euripidea: al v. 1076 le donne troiane, in preda ad una funesta follia, vengono definite «baccanti di Ade». L'ebbrezza sfrenata indotta dall'estasi dionisiaca può, non di rado,

<sup>38</sup> F. Frontisi-Ducroux, *Dioniso e il suo culto, I Greci. Storia cultura arte società*, 2. *Una storia greca*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 275-307, in partic. p. 307.

tramutarsi in violenza omicida, incapace di distinguere tra prede animali e umane, come accade, del resto, nell'epilogo delle *Baccanti*.

L'insistenza sulle forme di pazzia, l'attenzione con cui vengono descritte le manifestazioni che trasformano un essere umano in un mostro feroce (come accade ad Agave) oppure in un docile demente privo di volontà (come accade a Penteo), l'indagine sui fenomeni dell'irrazionale, sono altri temi più profondi della tragedia e insieme il motore che mette in azione le scene più belle del dramma<sup>39</sup>.

Nel secondo stasimo dell'*Elena* (412) ricorrono gli stessi elementi: la nebride, le chiome agitate, i tirsi, la menzione di Bromio, i culti del quale sono nuovamente accomunati dal coro a quelli della Grande Madre<sup>40</sup>, tanto da costituire un parallelismo evidente con la parodo delle *Baccanti*<sup>41</sup>:

μέγα τοι δύναται νεβρῶν  
παμποϊκίλοι στολίδες  
1360 κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα νάρθηκας εἰς ἱερούς,  
ρόμβου θ' εἰλισσομένα  
κύκλιος ἔνοσις αἰθερία,  
βακχεύουσα τ' ἔθειρα Βρομί-  
1365 φ καὶ παννυχίδες θεᾶς.

Hanno grande potere le pelli macchiettate dei cerbiatti,  
le foglie d'edera intrecciate nei sacri tirsi,  
il vorticare dei tamburelli nell'aria,  
i capelli agitati nel nome di Dioniso  
e le veglie notturne per la dea.

Gli elementi distintivi del culto bacchico ricorrono con le medesime caratteristiche; lo stasimo sottolinea, come avverrà anche nelle *Baccanti*, il legame tra la tragedia e il ditirambo:

The chorus of the *Helen* offers the audience yet another aetiology of Dyonisiac songs: Helen will go home and start a new ritual, in honour of Dyonisos and Demeter.

<sup>39</sup> G. Guidorizzi, *Euripide, Baccanti*, Milano, Mondadori, 2020, p. XXXI.

<sup>40</sup> B. Castiglioni, *Autoriflessività e proiezioni corali nell'Elena di Euripide. Un preludio alle Baccanti*, «Lexis» 40, fasc. 1, 2022, pp. 89-102, in partic. p. 97.

<sup>41</sup> G. Cerri, *Le message dionysiaque de l'Hélène d'Euripide*, «Cahiers du Gita» 3, 1987, pp. 197-216, in partic. pp. 199-200.

In fact, tragedy accomodates dithyramb and round choroi for Dyonisos when the tragic choroi speak precisely about the introduction of Dyonisos' cults and rituals in Greece. The connection between dithyramb and and tragedy appears to be in many ways a religious one, in spite of the alleged religious indifference of late dithyramb and late tragedy<sup>42</sup>.

Nell'*Eracle* (420 circa) Bromio e i suoi riti vengono richiamati per antitesi: la danza a cui si assisterà in casa di Anfitrione è una danza macabra, una strage, che viene descritta in netta contrapposizione alle cerimonie gioiose del dio, richiamate con elementi tradizionali quali la danza, il tirso, i timpani:

ΧΟΡΟΣ

κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυπάνων  
Βρομίου κεχαρισμένων θύρσῳ...

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ

ἰὼ δόμοι.

ΧΟΡΟΣ

πρὸς αἶματ', οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος  
βοτρύων ἐπὶ χεύμασιν λοιβᾶς.

CORO

Comincia ora la danza senza timpani,  
senza la grazia dei tirsi di Bacco

ANFITRIONE

Ahi casa mia!

CORO

Al sangue mira, né di libami godrà  
delle bacchiche orge la danza.

L'epiteto Ditirambo nelle *Baccanti* costituisce un *unicum* nel novero della poesia lirica: ai vv. 526-528, difatti, il coro assegna a Zeus l'attribuzione del nome rituale al nascituro, nel momento in cui Dioniso viene cucito nella coscia del Cronide:

ἴθι, Διθύραμβ', ἐμὲν ἄρ-  
σενα τάνδε βᾶθι νηδύν·

<sup>42</sup> Battezzato, *Dithyramb and Greek Tragedy*, in *Dithyramb in context...* cit., p. 110.

ἀναφαίνω σε τόδ', ὃ Βάκ-  
χιε, Θήβαις ὀνομάζειν.

Vieni, Dittirambo!  
Entra nel mio grembo maschile. Con questo nome,  
Bacco, ti presento a Tebe,  
per l'invocazione rituale.

Come afferma Guidorizzi,

Primariamente, il dittirambo appare essere una forma di danza e di musica che accompagnava il sacrificio dionisiaco, e forse, in particolare, la celebrazione della nascita del dio (come suggerisce Platone, *Leg.* 700b): la prima attestazione è in Archiloco, dove designa un canto in onore del dio; che il dittirambo fosse all'origine della tragedia è la ben nota teoria di Aristotele (*Poet.* I449a). Talvolta, come in questo caso, la parola viene impiegata come epiclesi del dio stesso<sup>43</sup>.

L'insistenza sul ruolo svolto da Zeus nelle vicende relative alla nascita di Dioniso è il *Leitmotiv* della tragedia: già nella parodo (v. 84) quest'ultimo è definito Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ, «Bromio, dio, figlio di un dio», concetto introdotto da Dioniso fin dal primo verso della tragedia e ribadito più volte (ad esempio ai vv. 859-860). L'intento dichiarato è quello di sgombrare il campo dai possibili equivoci ingenerati dalle sorelle di Semele e avvalorati dallo stesso re Penteo, che si rifiuta di riconoscere l'origine divina di Dioniso e di accoglierne il culto a Tebe. L'appellativo *Dittirambo*, dunque, appare strettamente connesso alla gestazione e alla nascita del dio, nonché alla sua filiazione dal padre degli dèi<sup>44</sup>. Il frammento di un dittirambo di Pindaro<sup>45</sup> assegna l'etimologia al grido pronunciato da Zeus al momento di sciogliere la cucitura che celava il neonato prematuro, mentre nelle *Baccanti* la sfumatura è diversa:

<sup>43</sup> Guidorizzi, *Euripide, Baccanti...* cit., p. 206.

<sup>44</sup> Ieranò, *Il dittirambo di Dioniso...* cit., p. 160. Il riferimento alla doppia nascita del dio si trova anche nell'*Ippolito* euripideo, vv. 559-562: βροντᾶι γὰρ ἀμφιπύρροι / 560 τοκάδα τὰν δῖγόνιο Βάκ- / χου νυμφευσαμένα πότμοι / φονίωι κατηύνασεν, «dando in sposa al tuono fiammeggiante la puerpera di Bacco, il figlio nato due volte, la mise a dormire con una morte violenta»: Mirto, *Il dio nato due volte...* cit., p. 10.

<sup>45</sup> Fr. 85 Maehler *ap.* Etym. M. 274, 44-55: cfr. *supra*, p. 2. Si veda inoltre Ieranò, *Il dittirambo di Dioniso...* cit., pp. 18-19; pp. 159-160.

Il passo delle *Baccanti* non testimonia però il grido della nascita e assegna al padre una diversa esortazione, pronunciata da Zeus mentre assume il ruolo materno ma già guarda avanti al risultato della sua spettacolare iniziativa e, con una sorta di ‘presente oracolare’, anticipa il dovere esclusivo di un padre: legittimare il figlio imponendogli un nome<sup>46</sup>.

Il primo, vero appellativo del dio, anteriore addirittura alla sua nascita, sembrerebbe essere, dunque, proprio *Ditirambo*, mentre il nome Dioniso sancirebbe il legame con Zeus, come risulta evidente fin dai primi versi della tragedia: Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα / Διόνυσος (1-2).

Gli epiteti del dio, quindi, rispondono a funzioni diverse: Bromio è sempre invocato in relazione alle τελεταί ο, in generale, all’epifania del dio, alla sua manifestazione presso i fedeli; Ditirambo è il nome assegnato alla nascita da Zeus, assieme a Bacco, che esprime il potere di suscitare l’estasi e di provocare l’*enthousiasmós*:

Fuggire sui monti tra grida e danze, cadere in delirio e dimenticare il proprio Io – ciò che si esprime col verbo βακχεύειν, che non significa «fare il baccante» ma «diventare Bacco», vale a dire identificarsi con la divinità di possessione – può non essere la soluzione a ogni tormento della vita, ma per gli adepti di Dioniso funziona<sup>47</sup>.

Nell’esaminare i frammenti lirici, si è messo in risalto il fatto che nei ditirambi di Pindaro le cerimonie in onore di Dioniso sono sia le sfrenate τελεταί delle Menadi, sia le feste cittadine, caratterizzate dalla musica e dalla presenza di ghirlande fiorite: la stessa duplice natura delle celebrazioni dionisiache appare nelle *Baccanti*. Nel primo stasimo, difatti, vengono citati cortei e banchetti, «un secondo aspetto della religione dionisiaca, quello che era più familiare alla cultura ateniese»<sup>48</sup>:

<sup>46</sup> Mirto, *Il dio nato due volte: l’etimologia nelle Baccanti tra fede religiosa e critica del mito*, «Philologus» 154, 1, 2010, pp. 3-24, in partic. p. 8.

<sup>47</sup> Guidorizzi, *Euripide, Baccanti...* cit., p. XV. Inoltre, secondo Dodds, «It is possible (though there is no direct evidence of it outside this passage) that the supreme degree of such identification, open only to the éfapxos, was expressed by giving him the holy name Bromius (or if not, that Eur. thought so)»: E.R. Dodds, *Euripides Bacchae*, Clarendon, Oxford University Press, 1960, p. 83.

<sup>48</sup> Guidorizzi, *Euripide, Baccanti...* cit., p. 187.

... τὸν Βρόμιον, τὸν Σεμέλας,  
τὸν παρὰ καλλιστεφάνοις εὐφροσύναις  
δαίμονα πρῶτον μακάρων; ὃς τάδ' ἔχει,  
θιασεύειν τε χοροῖς  
μετὰ τ' αὐλοῦ γελάσαι.

... Bromio, figlio di Semele  
il dio che nelle feste fiorite  
ha il primo posto tra gli immortali?  
Reca con sé  
il tiaso e le danze,  
risa al suono di flauti<sup>49</sup>.

Il coro invoca la ‘venerata purezza’ come testimone dell’empietà di Penteo nei confronti di Dioniso. Vengono nominate le ghirlande che accompagnavano le processioni in onore delle festività dionisiache, descritte da Pindaro nel frammento 75 Maehler: non compaiono esplicitamente le rose e le viole<sup>50</sup>, ma il clima è quello della festa cittadina<sup>51</sup>, del Dioniso per così dire *normalizzato*, le cui celebrazioni si svolgono in un clima di gioia e di pace, al ritmo delle danze e al suono dei flauti, altri elementi ricorrenti in Pindaro. Si può, pertanto, ipotizzare che, mentre le corone d’edera, di quercia e di smilace fiorito<sup>52</sup> sono accessori delle Menadi, quindi delle adepte del culto, le corone di fiori (quali rose e viole) sono ornamenti tipici delle celebrazioni cittadine, delle parate e delle processioni, come sembra attestare anche il frammento 10 Page di Stesicoro. L’ambivalenza di Dioniso, il dio della gioia ma anche della crudeltà e della follia, emerge fin negli elementi distintivi dei suoi nomi e dei suoi riti.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>50</sup> Le viole sono legate anche al rituale simposiastico, quindi a Dioniso come dio del vino: Alcibiade nel *Simposio* di Platone (212d7-e2) entra col capo cinto di una corona di edera e viole, «quasi un’epifania di Dioniso»: Beltrametti, «*Ti contentavi solo della forma*»... cit., p. 149.

<sup>51</sup> «Whereas the (dithyrambic) parodos prefigures the ecstatic mystic ritual of the thiasos and its escort of the stranger deity into the city, this song prefigures the calm well-being of mass participation in the festival (esp. 421-3, 430-1)»: R. Seaford, *Euripides Bacchae*, Aris & Phillips Ltd - Warminster - England, 1996, p. 382.

<sup>52</sup> Ad esempio ai vv. 81, 106-110 delle *Baccanti*.

## Abstract

In the Greek literature, Dionysus is a god with a lot of names: *Bacchus*, *Dithyrambos*, *Iacchus*, *Bromios*, each of them used with a particular meaning. In the first part, this article analyzes the presence and the meaning of Dionysus names, particularly *Bromios* and *Dithyrambos*, in the lyrics of the archaic and classic period. In the second part, the focus is on the tragedy of the classic period, especially Euripides *Bacchae*, *Helen* and *Heracles*: in those dramatic compositions, Euripides cites all the Dionysus traditional names (used in the lyrics of the archaic age) in a particular context.

Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta  
adelaide.fongoni@unical.it - sabrina.borchetta@virgilio.it

Federica La Manna

## I *Sinngedichte* di Johann Joachim Ewald

Johann Joachim Ewald (1727-1762) è pressoché dimenticato. Il suo nome è scomparso dalle storie letterarie, pur essendo quello di un poeta che, nel corso della metà del Settecento, dalla Germania viaggiò verso l'Italia, compose epigrammi, fu amico di poeti al tempo particolarmente amati e fu in contatto con tutto l'ambiente illuministico e pietistico tedesco. Tuttavia, la sua figura, dalla biografia così animata e bizzarra, può essere presa a modello per un atteggiamento diffuso tra il 1740 e il 1760. La sua conoscenza dell'inglese, del francese e dell'italiano gli permisero di confrontarsi con poeti europei che talvolta arrivò a tradurre. Ewald è una figura che, pur viziata da un'esistenza eccentrica, esprime il gusto e le frequentazioni poetiche di una persona di cultura nella metà del Settecento.

Percorrerne la biografia permetterà quindi di sottolineare gli incontri, le influenze e i gusti in modo, da un lato, di contestualizzare il percorso artistico e, dall'altro, di mostrare proprio quelle caratteristiche che sono l'espressione di un'epoca.

In altre parole, la vicenda di questo poeta consente di poter accedere a quel momento letterario in Germania che, intorno alla metà del Settecento, si caratterizzò per una lirica che si rifaceva ai modelli tradizionali classici, quella anacreontica, sottolineando un preciso bisogno di leggerezza nelle trame letterarie del tempo.

Friedrich Nicolai, uno dei rappresentanti più insigni dell'Illuminismo berlinese, conoscente e confidente di Ewald, ci consegna il ritratto di un

uomo dalle multiformi capacità, ma purtroppo agitato da una follia che non gli permise mai di condurre una vita serena.

Il nome di Ewald compare anche inaspettatamente nel carteggio di Winckelmann. A Roma i due si incontrarono per brevissimo tempo. Confrontando le biografie del grande teorico dell'arte e di Ewald emergono misteriose coincidenze, quasi che Ewald possa essere considerato il *Doppelgänger* di Winckelmann. Identico nome, stessi luoghi di studio, stessa propensione al viaggio, analoghe ambizioni, ma con destini che sembrano essere l'uno la variazione in minore dell'altro.

### Tracce biografiche

Ewald era nato il 3 settembre del 1727 a Spandau, una cittadella nei pressi di Berlino che aveva rivestito notevole importanza durante la Guerra dei trent'anni e che sarebbe ritornata al centro delle vicende belliche durante le guerre napoleoniche. La famiglia di provenienza era semplice, il padre era oste, ma gli aveva permesso di poter studiare. Ewald aveva anche frequentato nel 1744, grazie a una borsa di studio, il prestigioso Ginnasio Kölln di Berlino, dove aveva studiato nel 1735 anche Winckelmann. Proprio durante la permanenza a Berlino negli anni di studio aveva trovato alloggio da un artigiano appartenente alla colonia francese che risiedeva in città, occasione questa che permise al giovane Johann Joachim di entrare in contatto con quella lingua e quella cultura, dandogli l'opportunità di imparare molto bene a leggerla e a scriverla. L'ambiente vivace di Berlino permise al giovane di talento di conoscere e di trovare nel corso del tempo un sostegno nel consigliere segreto Antoine Achard (1696-1772), zio del più famoso Charles François, inventore del procedimento per ottenere lo zucchero dalla barbabietola, e fratello di François (1708-1782), consigliere di giustizia. Achard, originario di Ginevra, era un pastore protestante che si era trasferito a Berlino nel 1724. Dal 1744 era diventato consigliere segreto del Grande Direttorio della Chiesa francese, dopo essere stato accolto, nel 1743, a far parte della prestigiosissima Accademia reale delle scienze e delle lettere<sup>1</sup> nel gruppo degli studiosi di filosofia speculativa per la

<sup>1</sup> Il suo discorso d'apertura era intitolato "Sur la liberté" e poneva al centro del dibattito il rapporto fra libertà e determinismo. Per tutte queste ragioni Achard fu citato fra gli "Elogi"

sua erudizione e per il suo famoso talento oratorio<sup>2</sup>. Nel 1751 fu proprio ad Achard che si rivolse Voltaire, quando, a Berlino, si era interessato ad alcune questioni di teologia. Achard fu per Ewald una sorta di padre adottivo e un mentore e ancora a lui si rivolse nel 1758 per anticipare all'editore Nicolai i 50 talleri che gli doveva.

Nel 1748 Ewald si iscrisse all'università di Halle, come già era stato per Winckelmann, alla facoltà di Diritto. In quel periodo, a partire dall'autunno del 1749, trovò anche un'occupazione come precettore dei figli del generale von Retzow a Potsdam, che cercava un giovane in grado anche di insegnare il francese. Raccomandato probabilmente dallo stesso Achard, Ewald si trasferì così a Potsdam dove ebbe la fortuna di conoscere il poeta Kleist<sup>3</sup> con il quale entrò presto in confidenza per la comune propensione alla poesia.

Nel 1750, insieme a uno dei figli del generale von Retzow, iniziò a frequentare l'università a Francoforte sull'Oder e là ci fu l'incontro con Friedrich Nicolai<sup>4</sup>, all'epoca apprendista libraio, che da quel momento

del famoso J.H.S. Formey in *Nouveaux Mémoires de l'Académie des Sciences et Belles Lettres*, nel 1772, Berlin, 1774, pp. 58-68 e nel *Souvenirs d'un Citoyen*, Berlin 1789, Bd. 1, pp. 25-32.

<sup>2</sup> Cfr. R. Geißler - A. Achard (1696-1772), *Ein Prediger und Philosoph in Berlin, in Schweizer in Berlin des 18. Jahrhunderts*, a cura di M. Fontius e H. Holzey, Berlin, Akademie Verlag, 1996, pp. 125-136.

<sup>3</sup> Ewald Christian von Kleist (1715-1759), originario della Pomerania orientale, fu poeta e ufficiale prussiano. Era stato prima ufficiale nell'esercito danese e poi nell'esercito prussiano nel reggimento del principe Enrico. Morì, nella guerra dei sette anni, per le conseguenze delle ferite durante la battaglia di Kunesdorf, nella quale, come racconta Nicolai, aveva combattuto fieramente anche dopo essere stato ferito alla mano destra, continuando a pugnare con la sinistra. Proprio per il suo valore guerresco e per la solidità della sua figura Lessing ne immortalò il carattere nel personaggio del maggiore von Tellheim nella *Minna von Barnhelm*. Poeta legato al filone degli anacreontici, si distingue per un personalissimo modo di intendere la poesia in relazione alla natura, nutrendosi sì dell'esempio classico e dei predecessori, si pensi a Haller, ma rivelando un atteggiamento molto più intimo. Kleist aveva stretto amicizia con molti autori a lui contemporanei, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Karl Wilhelm Ramler e Lessing. Si era dedicato a vari generi letterari, dai racconti alle favole, dagli inni agli idilli. Il suo lavoro più noto è il poemetto in esametri *Der Frühling* (la Primavera) del 1749, che trae ispirazione da quella poetica della natura rappresentata dalle stagioni di Thomson. Mittner lo definisce il primo vero poeta dionisiaco della letteratura settecentesca; cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, dal Pietismo al Romanticismo*, vol. 2, § 60.

<sup>4</sup> Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811) fu uno dei più interessanti e poliedrici rappresentanti dell'Illuminismo berlinese. Aveva diretto insieme a Mendelssohn e a Lessing la «Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freien Künste» nel 1757 e fu poi curatore

in poi divenne un caro amico. Nicolai, scrittore pregevole, ma anche editore e critico, amico fraterno di Lessing e Moses Mendelssohn, nel 1808, a distanza di molti anni volle ricordare con un ritratto intenso dalle pagine della «*Berlinische Monatsschrift*»<sup>5</sup> quel giovane uomo che aveva conosciuto a Francoforte e con cui aveva intrattenuto un rapporto di amicizia tra il 1753 e il 1759. La loro relazione epistolare era poi continuata anche quando Johann Joachim aveva deciso di intraprendere vari viaggi in Europa.

Nel ritratto di Nicolai, il carattere di Ewald si mostrava già instabile nei primi anni della loro frequentazione. Sempre dalle parole di Nicolai si apprende che fu il generale von Retzow ad appoggiare Ewald per il posto di “Auditeur”, di revisore contabile, presso il reggimento del principe Heinrich di Prussia a Potsdam, impiego che mantenne fino al 1757. A detta del suo primo biografo, furono questi anni molto felici per Ewald che nel poeta Kleist aveva trovato un maestro e un amico con il quale condividere passeggiate poetiche declamando i versi dei suoi epigrammi.

La data che segnò la fine di questo periodo dedicato all’attività poetica fu proprio il 1757, l’anno dello scoppio della Guerra dei sette anni. Ewald fu licenziato. Nella lettera di licenziamento fu definito un buon filosofo, ma un pessimo *auditeur*. Si trasferì dapprima a Dresda, continuando a operare come revisore. Ma il suo impiego in questo caso durò pochissimo. Allorché gli si presentò, durante il servizio a Dresda, l’opportunità di viaggiare verso l’Inghilterra, Johann Joachim non si fece sfuggire l’occasione e abbandonò immediatamente il posto presso il reggimento per trascorrere in Inghilterra alcuni mesi a partire dal marzo 1757.

Sempre secondo Nicolai, si era convinto del fatto che là in Inghilterra avrebbe trovato un ricco inglese con il quale potersi permettere un viaggio importante in Europa. Questo però non accadde e, proprio da questo momento, Ewald cominciò a incontrare forti difficoltà esistenziali

unico della rivista «*Allgemeine Deutsche Bibliothek*» tra il 1765 e il 1792, riuscendo a realizzare 268 volumi. Fu autore di descrizioni di viaggio ed è ricordato anche per *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker* (1773-1776), romanzo alla Sterne, nel quale attacca le intolleranze religiose di ogni tipo e genere.

<sup>5</sup> Fr. Nicolai, *Ueber Joh. Joach. Ewald*, «*Neue Berlinische Monatsschrift*», Bd. 20, 1808, pp. 257-271. Per le notizie biografiche di Ewald si veda anche il ritratto di W. Creizenach, *Ewald, Johann Joachim*, ADB, 6 (1877), pp. 442 s.

e soprattutto economiche. Gli venne allora in aiuto il poeta Kleist che gli inviò prontamente del denaro per poter rientrare sul suolo tedesco. Sempre secondo Nicolai, si era manifestato in quella prima occasione un atteggiamento superficiale e sventato nei confronti dell'esistenza, che sarebbe diventato da quel momento un tratto inconfondibile del suo carattere.

Il viaggio in Inghilterra gli permise però anche di essere segnalato al principe ereditario di Hessen-Darmstadt, futuro Langravio Ludovico IX, come candidato al posto di precettore per suo figlio. In quello stesso anno, il 1757, Ewald si mosse, dopo il ritorno dall'Inghilterra, verso Darmstadt e da lì alla volta di Buchweiler in Alsazia, dove si tratteneva il principe ereditario. Ma proprio a questo punto della sua esistenza, scrisse a Nicolai una lettera nella quale gli confessava la propria insoddisfazione; gli diceva di aver conosciuto gente di ogni genere e di ogni provenienza, di aver visto tutto quello che c'era da vedere nei territori tedeschi e inglesi e di voler ora proseguire nel suo percorso di conoscenza verso la Francia e l'Italia. Aveva scritto nelle lettere a Kleist che l'Italia rappresentava il luogo dei suoi desideri, quello che avrebbe voluto vedere anche insieme all'amico, miniera di tesori artistici. Parlava nelle sue lettere anche di Winckelmann e della sua opera<sup>6</sup>, e forse sperava in Italia di ritrovare l'ispirazione alla produzione poetica, la sua musa, che negli ultimi tempi lo aveva abbandonato.

Nell'agosto del 1758 fece un viaggio a Pymont e l'anno successivo diede l'addio alla corte di Darmstadt e al suo impiego come precettore. L'ultima lettera che scrisse a Nicolai fu inviata da Genf il 12 aprile 1759 e comunicava il forte desiderio di andare in Italia, ma non chiariva i modi e i mezzi che avrebbe utilizzato per tale impresa. Sembrava, del resto come sempre, non pensare agli effetti delle sue decisioni, ma rincorrere solo un piacere momentaneo.

<sup>6</sup> Ewald, nella lettera a Nicolai datata aprile 1758 scrive: «Ich sehe mit Verlangen seiner Historie der Kunst entgegen. Alles was er denkt, sagt und schreibt ist attisch. Winckelmann wird von Denen, so ihn in Dreßden zu schätzen gewußt haben, angebetet, ich möchte einmahl mit ihm in Florenz, Rom, Neapel solche Spaziergänge vornehmen, wie ich sie mit ihm in Potsdam gemacht habe. Seine Gelehrsamkeit ist von einem so großen Umfange, als sein Geschmack edel und sicher ist. Niemand wird Italien besser nutzen, als Winckelmann, niemand wird uns auch alles Schöne, was dort aufbehalten wird, besser als er erklären können», in J.J. Winckelmann, *Briefe*, a cura di W. Rehm, 4 voll., Berlin, De Gruyter 1956, vol. 4, p. 122.

Nel giugno del 1759 arrivò a Roma. Dapprima cercò aiuto presso Winckelmann, conosciuto a Potsdam nel 1752, come ci racconta Winckelmann stesso, delineando un ritratto decisamente spietato:

Ein irrer Mensch, Ewald, aus Spandau, und Auditeur unter des Pr. Heinrichs Regimente, zu Potsdam, wo ich denselben kennen lernete, forderte seinen Abschied im ersten Jahre des letzten Feldzugs und gieng als Kinderlehrer zu einer apanagirten Landgräfin von Hessen-Darmstadt, die im Elsaß lebet. Da dieser aber bereits einen Schutz hatte, muß ihn die Liebe dort. Das Gehirn verrücket haben, so daß man ihn mit 50 Louis d'or fortschickete. Mit diesem Gelde gieng derselbe nach Engeland, und kam endlich nackt und bloß nach Rom, wo er in der Hitze völlig von Sinnen kam. Mit diesem Menschen habe ich viele Noth erlebt, und ich habe endlich aus meinem Beutel deßen Abreise von hier befördert, um nach Indien zu gehen, wie er sagte. Es hat ihn jemand einige Zeit nachher zu Livorno betteln sehen: das ist deßen Geschichte in wenig Worten; und ich glaube, dieser Mensch habe Ursach zu der Irrung gegeben<sup>7</sup>.

Nello stesso 1759 aveva già lasciato Roma. Dopo essersi convertito al cattolicesimo, era stato a Napoli e a Livorno. Purtroppo, in Italia gli mancavano solide basi e conoscenze necessarie per trovare un'attività che gli permettesse di vivere decorosamente. Come cattolico riceveva la pensione per i convertiti, 8 zecchini all'anno, che certamente non gli bastavano per sopravvivere. A Napoli fu colto da attacchi di febbre, poi ancora a Roma e, come disse a Winckelmann durante il loro incontro, il suo desiderio era quello di partire alla volta delle Indie orientali. Non andò però in India, ma si diresse prima a Firenze e poi nel 1762 a Livorno.

<sup>7</sup> J.J. Winckelmann, *Briefe...* cit., vol. 3, p. 311. Traduzione italiana in J.J. Winckelmann, *Lettere, 9 settembre 1767*, a cura di M. Fancelli e J. Raspi Serra, 3 voll., Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016, vol. III, pp. 379-380. «Un folle, un certo Ewald di Spandau e uditore del reggimento del Principe Heinrich a Potsdam, dove lo conobbi, richiese il congedo il primo anno dell'ultima campagna militare e divenne precettore presso una contessa apanagée dell'Assia-Darmstadt che vive in Alsazia. Ma poiché aveva già una rotella fuori posto, l'amore deve averlo reso pazzo, cosicché lo si è liquidato con 50 Louis d'or. Con questo denaro è andato in Inghilterra e infine è giunto a Roma spogliato di tutto, dove per il gran caldo è impazzito completamente. Con quest'uomo ho avuto molti problemi e alla fine con il mio denaro l'ho fatto partire per l'India, dove diceva di voler andare. Un po' di tempo dopo qualcuno l'ha visto a Livorno che chiedeva l'elemosina: questa in poche parole è la sua storia; e ritengo che quest'uomo abbia dato adito all'errore».

Pare che un erudito tedesco, in viaggio a Livorno nel 1766, lo abbia visto questuante per la strada e non potesse credere che quell'uomo fosse stato un amico del poeta Kleist. A Livorno si rivolse anche a dei commercianti di religione protestante che, trovandolo in pessime condizioni di salute, lo fecero accogliere da un ospedale. Ripresosi da questa situazione aveva l'intenzione di tornare in Germania e proprio questi connazionali trovarono per lui una somma adeguata al rientro, ma questo denaro, invece, fu utilizzato da Ewald per imbarcarsi su una nave, forse diretta ad Algeri o forse a Tunisi. E da quel momento di lui non si seppe più nulla.

A detta di Nicolai quest'uomo non aveva alle spalle degli studi approfonditi, conosceva bene però la lingua e la letteratura greca e apprezzava molto i poeti erotici greci. Conosceva abbastanza l'inglese e decisamente molto bene il francese. Amava le passeggiate, i dipinti, la musica, la poesia, ma le impressioni che ne riceveva non erano durature, al contrario cercava sempre qualcosa di nuovo. Nei suoi momenti migliori poteva essere definito, con un'espressione francese, un "aimable etourdi". Nei confronti di Kleist, per il quale nutriva profonda stima, era invece molto più serio e posato. Allontanandosi da lui, però, cambiava radicalmente atteggiamento. La poesia era per lui divertimento, non c'era in lui traccia di fantasia creatrice. L'epigramma, sempre secondo Nicolai, era proprio per questo la forma per lui più adatta perché rappresentava l'evasione. Una volta abbandonato Kleist e il suo mondo, la poesia perdette di interesse, lasciando soltanto il gusto del divertimento che lo avrebbe condotto alla rovina.

## Gli anacreontici

Scriva Goethe nella storia della sua vita:

Ich hatte eine gute Anzahl sogenannter anacreontischer Gedichte verfertigt, die mir wegen der Bequemlichkeit des Sylbenmaßes und der Leichtigkeit des Inhalts sehr wohl von der Hand gingen<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in *Dalla mia vita. Poesia e Verità*, a cura di L. Balbiani, prefazione di M. Freschi, Milano, Bompiani, 2020, pp. 294-295: «Avevo scritto un discreto numero di poesie cosiddette anacreontiche, che avevo composto con disinvoltura sia per la facilità del metro, sia per la semplicità del contenuto».

Goethe sta parlando dei suoi esordi, quando giovanissimo poeta recupera modelli più congeniali all'età e ai tempi. La poesia anacreontica, proprio per la leggerezza dei temi e per la forma ritmica e rimata, era, intorno alla fine degli anni Sessanta, molto in voga e di moda, ma ormai agli sgoccioli e stava per essere spazzata via proprio da un nuovo modo di scrivere lirica, quello di Klopstock, di Goethe stesso e degli Stürmer.

Alla metà del Settecento la poesia da un lato si rivolgeva all'ammirazione nei confronti della natura e del creato, dall'altro osservava l'essere umano in quanto creatura sociale che godeva della vita terrena, tema che poco aveva a che fare con la tradizione classica anacreontica.

La poesia anacreontica si sviluppava dalla ricezione di circa una sessantina di testi attribuiti ad Anacreonte, liriche che nel corso dei secoli furono tradotte in latino prima e in francese. Nel XVII secolo fu Martin Opitz a tentare le prime traduzioni in lingua tedesca. Negli anni '40 divenne molto popolare proprio in relazione a una nuova legittimazione del mondo sensibile ed estetico. Si sviluppava anche come forte opposizione a quell'atteggiamento ascetico propugnato ad esempio dal pietismo, volgendosi invece a un sentimento vitale edonistico. Il pantheon di figure e simboli della poesia anacreontica è quello di dèi e muse ed esseri umani circondati da fiori, rose, da luoghi ameni, nei quali godere dei piaceri della vita.

La poesia anacreontica moderna nei territori di lingua tedesca si manifesta dopo anni in cui le tendenze liriche si dividono fra la poesia della natura, ad esempio quella di Haller, e quella didattica. Da parte dei poeti, e anche del pubblico, si manifesta la richiesta e il desiderio di occuparsi di temi leggeri, del gioco e della parte più piacevole ed emotiva che può attraversare la lirica. I modelli prediletti diventarono quindi quelli di Orazio e di Anacreonte e favorirono la nascita di una poesia detta "anacreontica" appunto, che si sviluppò tra il 1740 e il 1770. Questa corrente poetica prende quindi il nome dal poeta Anacreonte e dalle liriche a lui attribuite che cantavano i piaceri della vita, il vino, l'amicizia. Nel corso del XVIII secolo si susseguirono traduzioni e raccolte legate prevalentemente a un'edizione del 1554 da parte del filologo francese Henricus Stephanus che aveva pubblicato circa 60 liriche sotto il nome di Anacreonte appunto. In Germania si svilupparono vari centri in cui la poesia anacreontica divenne fiorente: Amburgo, Halle, Halberstadt e Lipsia.

Amburgo era la città di provenienza di Friedrich von Hagedorn (1708-1754), poeta che decretò la fine dei temi sulle sofferenze legate agli effetti devastanti delle guerre sul suolo di lingua tedesca e diede un nuovo impulso a un atteggiamento esistenziale più lieve. I suoi modelli, più che francesi furono quelli inglesi, frequentati nel periodo in cui aveva lavorato a Londra.

Fu però a Halle che si costituì un gruppo di anacreontici molto attivo. Dapprima una cerchia di studenti che annoverava nomi che divennero poi particolarmente importanti sulla scena letteraria: Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) e Johann Petr Uz (1720-1796), e Johann Nikolaus Götze (1721-1781). La nuova corrente estetica stava maturando sotto l'influsso di professori come Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), il fondatore dell'estetica e Georg Friedrich Meier (1718-1777), strenuo oppositore delle posizioni di Gottsched che osteggiava la poesia anacreontica. Ciò che cantano questi giovani poeti è il godimento della socievolezza, il piacere dello stare insieme e la leggerezza.

Scostato da questo centro nevralgico, ma in stretta collaborazione con il gruppo era il poeta Ewald Christian von Kleist (1715-1759). A lui si legò molto Ewald, per affinità poetica, ma anche semplicemente per amicizia. Ewald lo salutò per l'ultima volta prima di partire verso l'Italia e una volta là, dopo essere stato a Torino, Genova, Livorno, aver visitato Pisa, Lucca e Bologna, aver visto Loreto, essere andato a Roma e poi a Napoli, scriverà nel 1760 una breve lettera a Kleist, non sapendo nulla della sua morte, con l'esplicita richiesta, quanto mai inopportuna, di inviargli del denaro per far sì che potesse tornare a casa<sup>9</sup>.

## Gli epigrammi

La lirica anacreontica è caratterizzata dalla semplicità e dalla musicalità e da motivi che ritornano con frequenza, primo fra tutti il fatto che l'accessibilità della lirica permette di superare le barriere sociali e di cantare temi umani e condivisibili, allontanandosi dalle complicazioni della realtà per giungere a immaginare spazi semplici e soluzioni.

<sup>9</sup> La lettera di Ewald è stata ritrovata e pubblicata in E. Theodor Voss, *Autobiographische Lebensbilder. Fundstücke aus drei Jahrhunderten*, Marburg, Büchner-Verlag, 2018, p. 13.

Elegia ed epigramma sono forme che si rifanno a modelli antichi, ma con il passare dei secoli vengono trasformate radicalmente. L'epigramma è composto prevalentemente da due o quattro versi in rima di struttura differente che mirano a definire un tema specifico. Nel Barocco l'epigramma si era distinto per uno spiccato gioco di metafore che, nel corso del Settecento, finì per diventare insopportabile, come dimostra la feroce critica nell'opera di Gottsched *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730) (Esperimento di una poetica critica).

Come scrisse Lessing nel 1771 nel suo fondamentale contributo sugli epigrammi, la traduzione tedesca del termine presenta nomi differenti: si trovano *Inscription* (epigrafe), *Überschrift* (iscrizione), *Sinnschrift* (epigramma) e altri, ma il termine che sopravvisse più a lungo fu *Sinngedicht*, termine utilizzato anche da Ewald per la sua raccolta di componimenti. Lessing, sottolineando la stretta correlazione fra teoria e prassi, inserisce anche alcuni epigrammi propri ed esempi tratti da Catullo e Marziale. Nel Settecento tedesco quasi tutti gli autori si sono cimentati con il genere epigrammatico e Lessing aveva già dato alle stampe nel 1759 alcuni epigrammi di Friedrich von Logau insieme a Karl Wilhelm Ramler<sup>10</sup>. Ciò che piace è la «Prägnanz» e la «Kürze», la concisione e la brevità, caratteristiche che, nel caso di Lessing sono anche nella sua ricerca e nella sua produzione di favole. Per Lessing, forse il maggior teorico dell'epigramma nel Settecento tedesco, la peculiarità del genere sta nella sua forma bipartita di attesa e illuminazione: viene costruita un'attesa che trova una soluzione inattesa. Quella che è l'arguzia trova una nuova definizione nel Witz, termine molto ampio che rappresenta una delle peculiarità del gusto settecentesco, e in quello di sagacia.

Nel Settecento tedesco la produzione di epigrammi, che accompagna la fioritura e il recupero dell'arte classica per tutto il secolo, vede una forte attenzione al genere. Se nel Barocco, con le raccolte ad esempio di Friedrich von Logau e di Christian Wernicke, l'epigramma è più spesso dominato da un'evidente attenzione stilistica, quasi manieristica, e possiede finalità didattiche, nel Settecento si predilige la realizzazione meno artificiosa e più satirica, come nel caso di Lessing. Nell'ultimo scorcio del secolo il

<sup>10</sup> F. von Logau, *Sinngedichte*, Mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters herausgegeben von C.W. Ramler und G. Lessing, Leipzig, Weidmann, 1759.

genere dell'epigramma sarà centrale nelle *Xenien* pubblicate da Goethe insieme a Schiller, una raccolta di epigrammi destinati ai contemporanei nello stile sapido di Marziale e rivolto alla scena letteraria contemporanea.

### I *Sinngedichte* di Ewald

Ewald, che aveva studiato a Halle e quindi poteva essere stato in contatto con il mondo della poesia anacreontica, fu influenzato da Pyra e da Kleist. Pare sia stato proprio il primo autore<sup>11</sup> a far nascere in Johann Joachim l'amore e la passione per la lirica negli anni scolastici, mentre era a Berlino per gli studi classici. Jakob Immanuel Pyra era un autore che aveva introdotto nella poesia a lui contemporanea con una certa fortuna i temi dell'amicizia, delle virtù private e familiari e delle gioie pietistiche<sup>12</sup>.

Fra i poeti conosciuti da Ewald, che in qualche modo lo solleccitarono e videro in lui un poeta del gusto innovatore delicato anche Johann Samuel Patzke<sup>13</sup>, poeta sulla scia di Hagedorn e Gellert, ma anche traduttore di Tacito. Come si è detto, il poeta che però fu di gran lunga il compagno lirico di Ewald fu Kleist. Kleist, all'amico Gleim, ad esempio, parlava dell'eccellente carattere di Ewald e gli sottoponeva testi del nostro autore, sottolineandone l'intelligenza sveglia e divertente e la sua perfetta conoscenza del francese, dell'italiano e dell'inglese, in lui vedeva un

<sup>11</sup> Lo sostiene con forza Ellinger. Cfr. Georg Ellinger, *Einleitung*, in *Sinngedichte, Abdruck der ersten Ausgabe von 1755*, Berlin, Verlag Paetel, 1890.

<sup>12</sup> Jakob Immanuel Pyra (1715-1744), proprio a Halle, la roccaforte del pietismo, aveva conosciuto Samuel Gotthold Lange (1711-1781) con il quale collaborò a un ciclo di liriche pubblicate poi dopo la morte di Pyra da Bodmer, *Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder*, Zürich 1745. Indicato come modello per molti autori contemporanei e posteriori, da Gleim a Klopstock, Pyra era grande studioso della poesia classica prevalentemente latina e grande ammiratore della lirica inglese, in particolare di Milton.

<sup>13</sup> Johann Samuel Patzke (1727-1787) era un predicatore che si era formato all'università di Halle e risiedeva a Francoforte, dove conobbe Ewald intorno al 1750, quando Ewald, precettore in casa von Retzow, si era trasferito proprio lì. Patzke, in contatto con Nicolai, oltre che per le sue prediche e le sue liriche, divenne famoso per le traduzioni, ma soprattutto per aver fondato e diretto la rivista morale "Der Greis" (1763-1765). Patzke pubblicò una raccolta di liriche e racconti nel 1752 all'interno della quale trovò spazio una poesia dedicata proprio all'amico Ewald (*An Herrn Ew\*\**) nella quale, con delicatezza, si cantava la comunione di spiriti, la tristezza per l'amico ormai lontano e la piacevolezza del sentimento di armonia fra i giovani. J.S. Patzke, *An Herrn Ew\*\**, in *Lieder und Erzählungen*, 3 voll., Halle, Hemmerde, 1752, vol. 2, p. 49.

genio multiforme e una naturale inclinazione per le belle lettere. Kleist a Potsdam frequentava quasi esclusivamente Ewald e i due trascorrevano momenti piacevoli parlando di poesia e declamando versi. Condividevano anche la passione per alcuni autori inglesi, ad esempio Thomson che Ewald aveva parzialmente tradotto per una raccolta di Patzke. Gli piaceva anche tradurre testi di letteratura greca, come Teocrito e anche Senofonte e amava certamente la letteratura italiana; si conosce, ad esempio il suo apprezzamento per la poesia di Veronica Cantelli, nota con il nome arcade di Oriana Ecalidea, moglie di Giampietro Tagliacucchi, poeta di corte e apprezzato librettista in molti corti europee.

Alla luce di queste influenze e frequentazioni e sulla scorta di quanto scrisse Nicolai sul suo carattere irrequieto e dispersivo, pare plausibile che il gusto di Ewald si orientasse maggiormente verso una forma poetica più estemporanea. Gli epigrammi, infatti, nascevano per essere letti in società ed avere un riscontro immediato. Caratteristica, questa, che si addiceva molto al temperamento di Ewald non certo incline alle lunghe riflessioni.

La sua raccolta di poesie, *Sinngedichte*, fu pubblicata due volte quando Ewald era ancora in vita: nel 1755 e nel 1757.

La prima edizione, che porta come titolo solo *Sinngedichte*, riporta due versi tratti dalle *Satire* di Orazio che, per contenuto e per riferimento, rappresentano lo spirito e la funzione delle sue composizioni: «Ubi quid datur oti / Illudo chartis»<sup>14</sup>, proponendo i temi dell'amicizia, della scrittura e dell'accettazione di ciò che è dato. Sia la prima che la seconda edizione riportano all'inizio un componimento dedicato al padre, che presenta un tono apparentemente molto diverso rispetto al modulo che sarà invece quello predominante all'interno della raccolta, quello dello scherzo, dell'amore, dell'amicizia e del vino che tutto allietano. Proprio a suffragare la tesi che vede nella forma epigrammatica una forte consonanza con il carattere estroverso e istrionico di Ewald, nell'introduzione l'autore afferma che se qualcuno dovesse riconoscersi nei tratti rappresentati nelle liriche, questo gli farà soltanto piacere, perché dimostrerà che l'autore è riuscito a coglierne la natura (p. 7).

Le liriche contenute nella prima edizione sono 110. Nelle ultime pagine del volumetto Ewald riporta la versione originale italiana di alcune

<sup>14</sup> Orazio, *Satira IV, Difesa di sé come scrittore di satire*, vv. 138-139.

liriche tradotte da lui e inserite. Si tratta di liriche di Oriana Calidea, appartenente alla società dell'Arcadia di Roma<sup>15</sup>.

La seconda edizione, del 1757, ha come titolo *Sinngedichte und Lieder* ed è stampata a Dresda presso l'editore Walther, noto soprattutto per essere l'editore di tutte le maggiori opere di Winckelmann. Il frontespizio riporta un'incisione: una musa in una natura lussureggiante tiene in mano con la sinistra una tavola per la scrittura e con la destra un pennino con un calamaio che le viene porto da uno dei geni che le stanno seduti ai piedi, mentre un altro svola sopra di lei con tromba e lauro. La seconda edizione non riporta l'edizione italiana delle liriche della Cantelli, presenta invece una traduzione di Ewald degli inni di Thomson<sup>16</sup>.

Interessante il confronto tra l'originale italiano della lirica *Il fallo d'Amore* di Veronica Cantelli e la sua traduzione tedesca. L'operazione di Ewald non si esaurisce nella resa ritmica dell'ottonario italiano, ma anche in una chiusura più sintetica del componimento, con un effetto comico marcatamente meno ambiguo e decisamente più efficace.

*Errore di Amore* (10)<sup>17</sup>

Di recente ho visto Phyllis danzare

E ho iniziato ad amarla.

Chiamai Amore a me vicino e dissi: colpisci Phyllis

Così che Phyllis mi ami!

Il cieco prese l'arco,

mirò e colpì la madre;

Ora si mi ama, la madre!

<sup>15</sup> Le liriche della Cantelli inserite in lingua italiana sono: *Al Re*; *La Rosa*; *A Filinda*; *Il Fallo d'Amore*; *A Dori*; *L'Oracolo*; *A Venere*; *Il Bevitore*. Le traduzioni o rimaneggiamenti di Ewald in lingua tedesca corrispondono alle seguenti liriche: *An den König* (p.14); *An die Rose* (40), *Philinde* (16), *Amors Irrthum* (26), *An Doris* (43), *Das Orakel* (20), *Gebet an die Venus* (35), *Der Trinker* (10).

<sup>16</sup> *Hymne über die vier Jahreszeiten, aus dem Englischen des Thompsons*, pp. 123-128.

<sup>17</sup> L'edizione di riferimento per le liriche di Ewald è quella stampata a Berlino nel 1755. J.J. Ewald, *Sinngedichte*, Berlin, 1755, p. 26. Di seguito l'originale della Cantelli: «Danzar Fille un di mirai, / E ad amarla incominciai: / Quindi Amore a me chiamando, / Che la stava seguitando, / Dissi a lui: pungi quel petto / E per me v'inspira affetto! / L'arco allora il cieco incocca, / Ed in fretta il dardo scocca, / Falla il colpo, e va sì lunge / Che a ferir la Madre giunge / Ora ahime! Quella mi fugge / Per me questa ti distrugge!», *Sinngedichte*, 1755, p. 60.

Amors Irrthum  
 Jüngst sah ich Phyllis tanzen  
 Und fieng sie an zu lieben.  
 Ich rief den nahen Amor  
 Und sprach: Verwunde Phyllis  
 Damit mich Phyllis liebe!  
 Der Blinde nahm den Bogen  
 Und schoß und traf die Mutter;  
 Nun liebt mich ach! Die Mutter!

Sono riportate di seguito alcune liriche di Ewald e la traduzione a cura di chi scrive. Questa brevissima antologia permette di riconoscere nei componimenti di Ewald quella sintesi e brevità di cui parlava Lessing, ma anche uno spirito e un'evidente inclinazione allo scherzo e alla battuta che ritornano con frequenza in questi esempi. L'ultima lirica è quella forse più nota di Ewald, *Dorilis*, inserita però soltanto nell'edizione del 1757. La lirica, al limite dello sperimentale, è una pura rassegna di elementi di abbigliamento, indicati con una terminologia minuziosa che evoca in maniera molto efficace una figura femminile della metà del Settecento.

An den Mond<sup>18</sup>  
 Wo bleibt o Mond dein Licht  
 Da ich im Dunkeln voll Verdruß  
 Auf Chloen lange warten muß,  
 Sie komt; o scheine nicht!

Alla luna  
 Dove rimane o luna la tua luce  
 Ché io nel buio gonfio di umor nero  
 Mi trovo ad aspettare a lungo la mia Cloe.  
 Ma eccola che arriva; Stai nascosta!

Emil<sup>19</sup>  
 Man sagt, Emil wird sich an Lesbien vermählen;  
 Die junge Braut sey reich, und schön ihr Angesicht,

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 12.

Sie sey aus gutem Haus' und Witz soll ihr nicht fehlen.  
Von Tugend hört man nicht.

Emil

Si dice che Emil sposterà Lesbia;  
la giovane sposa è ricca, e bello è il suo volto,  
si dice che sia di buona famiglia e non dovrebbe mancare di spirito.  
Di virtù non se ne parla.

Bathyll<sup>20</sup>

Bathyll schreibt für die Ewigkeit,  
Wird ihn sein Vorsatz ewig machen?  
Ich brauche besser meine Zeit,  
Ich schreib' um über ihn zu lachen.

Bathyll (11)

Bathyll scrive per l'eternità,  
la sua volontà lo renderà eterno?  
Io uso meglio il mio tempo,  
io scrivo per ridere di lui.

Der Sturm<sup>21</sup>

Es wird auf einmal Nacht, die Winde heulen laut,  
Und Himmel, Meer und Grund wird wie vermengt geschaut.  
Das Schiff fliegt Sternen zu, stürzt wieder tief herab,  
Läufft unter Wellen fort, sieht um nichts als Grab,  
Hier blitzt, dort donnert es, der ganze Aether stürmt,  
Die Fluten sind auf Flut, und Wolk auf Wolk gethürmt,  
Das Schiff zerscheitert itzt, und mir .... Ist nichts geschehn,  
Weil ich dem Sturme nur vom Ufer zugesehn.

La tempesta

D'improvviso si fa notte, i venti ululano forte,  
E cielo, mare e terra sembrano fondersi.  
La barca sale verso le stelle, di nuovo si inabissa,  
si immerge nelle onde, non si vede altro che la tomba,  
qui i lampi, là i tuoni, l'intero etere è in tempesta,  
onde si assommano a onde, nuvole a nuvole,

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 30.

la barca si sta distruggendo e a me... non è successo niente,  
perché ho visto la tempesta solo dalla riva.

Dorilis<sup>22</sup>

Armbänder, Palatin, Aigretten,  
Schönpflaster, Ohrgehäng, Manschetten.  
Ponpons, Bandlätze, Garnituren,  
Mantille, Reifrock, Handschuh, Uhren,  
Schmink, Esclavagen, Flohr, Brillanten,  
Strickbeutel, Schnürbrust, Engageanten,  
Halschleifen, Kappen und Bouquetter,  
Saloppen, Hauben und Planschetter,  
Glasfedern, Roben, Müsse, Schmelzwerk,  
Carcassen, Spitzen, Ringe, Pelzwerk ...  
Dies alles hat nur einen Nahmen  
Und heißet Dorilis zusammen.

Dorilis

Braccialetti, palatina, pennacchi,  
nei di bellezza, orecchini, polsini,  
pompon, nastrini, orlature,  
mantiglia, crinolina, guanto, orologi,  
belletto, collane alla schiava di diamanti, coroncine di fiori, brillanti,  
borsetta da lavoro, busto, engageant<sup>23</sup>,  
fazzoletti da collo, cappe, bouquetter<sup>24</sup>,  
galosce, cuffie e stecche,  
penne di vetro, abiti eleganti, manicotti, conterie,  
impalcature, spighe, anelli, pellicce...  
Tutto questo ha un nome  
E si chiama Dorilis.

## Abstract

Johann Joachim Ewald (1727-1762) is an almost forgotten poet, but he is an author who, during the middle of the 18th century, travelled from Germany

<sup>22</sup> J.J. Ewald, *Lieder und Sinngedichte*, in *Zweyen Büchern*, 1757, p. 14.

<sup>23</sup> Nella moda femminile settecentesca erano maniche finte che si applicavano all'abito.

<sup>24</sup> Monile che si applicava al corsetto per accogliere un piccolo bouquet odoroso.

to Italy, composed epigrams, was a friend of poets and was in contact with the entire German Enlightenment and pietistic environment. The story and biography of this author give us an insight into the German literary period during the mid-eighteenth century, which was characterised by a lyricism that echoed traditional classical models, the anacreontic lyricism, emphasising a precise need for lightness in the literary plots of the time. In Ewald's case, the epigrammatic form has a strong consonance with his extrovert and histrionic character. The article proposes a very short anthology that allows us to recognise in Ewald's poems synthesis and brevity, but also a spirit and an evident inclination towards joking and jesting always present.

Federica La Manna  
federica.lamanna@unical.it



Giovanni Lamberti

## Presenze oraziane nell'ode *La primavera* di Giuseppe Parini

«Lucido esempio e guida  
Te, Venusin, d'ogni poetic'arte».

[G. Parini, *Ad Orazio*, vv. 1-2]<sup>1</sup>

Quanto Giuseppe Parini sia stato estimatore e costante studioso di Orazio testimoniano – messa da parte una fitta serie di tracce extratestuali<sup>2</sup>, di giudizi precritici espressi sull'opera pariniana a partire dalla sua prima diffusione<sup>3</sup>, di

<sup>1</sup> Il frammento *Ad Orazio* può leggersi in G. Parini, *Poesie minori e prose*, a cura di G.M. Zuradelli, Torino, UTET, 1961, p. 124, in cui: «[...] incerta è la data di questo frammento di un'ode dedicata ad Orazio: un omaggio del Parini al poeta latino che più gli era congeniale e la cui lezione artistica egli aveva intimamente meditata». Sui non-finiti pariniani cfr. F. Fido, *Le "altre" odi del Parini e la sindrome del non finito*, «Italice» LXXXVII (1), 2000, pp. 14-25.

<sup>2</sup> Conservato fra i teorici delle belle lettere e delle belle arti Orazio fu sempre una presenza importante nella biblioteca domestica del Parini, che al termine di un progressivo impoverimento arrivò a comprendere, alla morte del poeta (1799), soltanto centonovantasei unità bibliografiche. Sulla biblioteca pariniana cfr. L. Caretti, *La biblioteca del Parini*, in *Biblioteche di scrittori*, s.l., La Scuola, 1955, pp. 59-65; A. Vicinelli, *Il Parini e Brera. L'inventario e la pianta delle sue stanze. La sua azione nella scuola e nella cultura milanese nel secondo Settecento*, Milano, Ceschina, 1963; G. Sergio, *La biblioteca di Giuseppe Parini. All'ombra dei Lumi*, «La Biblioteca di via Senato - Milano» XI (11), 2019, pp. 25-32.

<sup>3</sup> È il caso del giudizio dell'abate Martino Guidoni Bianconi, contemporaneo del Parini, che a proposito della pariniana *Tempesta* ebbe a dire «è modellata sul gusto di Orazio, la cui celebre ode *O navis* ecc. ha destata la prima idea nel di lui emulatore Parini»; cfr. in proposito G. Savarese, *Orazio e Parini*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23

testimonianze dirette in testi di servizio<sup>4</sup> e indirette tramandate da biografi e commentatori<sup>5</sup> – i molteplici richiami intertestuali<sup>6</sup> contenuti nella trattatistica<sup>7</sup>, negli scritti polemici<sup>8</sup> e nel repertorio lirico del poeta di Bosisio<sup>9</sup>.

A voler individuare il momento esatto in cui la critica dell'Italia unita, per usare una categoria continiana elaborata dietro suggestioni crocia-

aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco, Roma, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, 1994, p. 386, e la voce a cura di M. Campanelli, *Parini, Giuseppe*, in *Enciclopedia Oraziana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, III, p. 386.

<sup>4</sup> Con una nota databile attorno al 1770 Parini indicava i testi cui si sarebbe attenuto nell'esercizio della docenza presso le Scuole Palatine: «[...] la *Poetica* e la *Retorica* d'Aristotile, l'*Oratore* di Cicerone, la *Poetica* d'Orazio, le *Istituzioni* di Quintiliano, il *Trattato del sublime* di Longino»; cfr. Savarese, *Orazio e Parini*... cit., p. 375.

<sup>5</sup> A titolo esemplificativo si noti che nella celeberrima *Vita di Giuseppe Parini* approntata da Francesco Reina (F. Reina, *Vita di Giuseppe Parini*, a cura di G. Nicoletti, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2013) il nome di Orazio registra ben sette occorrenze.

<sup>6</sup> Un'efficace definizione di 'intertestualità', termine consacrato negli anni Sessanta dalla semiologa Julia Kristeva, in C. Segre, *Generi, architetture e forme testuali*, in *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012, p. 112: «[...] passaggi più o meno consistenti di parti di un testo all'interno di altri testi, una specie di controllata osmosi». Sul tema è altresì da menzionare almeno il contributo archiegetico di G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, II, pp. 275-282.

<sup>7</sup> Permeati di poetica oraziana sono il *Discorso sopra la poesia*, il *Discorso recitato nell'aprimiento della nuova cattedra delle Belle Lettere* e il trattato *De' principii fondamentali e generali delle Belle lettere applicati alle Belle Arti* (all'interno del quale Orazio è citato nominalmente sette volte). Per una puntuale analisi dei luoghi oraziani contenuti in tali prose cfr. Savarese, *Orazio e Parini*... cit., pp. 379-382; Campanelli, *Parini*... cit., pp. 380 e 382-384; Id., *Rileggendo le lezioni pariniane di belle lettere (e alcune fonti già note)*, «Studi di filologia italiana» LXI, 2003, pp. 75-109.

<sup>8</sup> L'*auctoritas* di Orazio è fatta valere per esempio più d'una volta contro il padre barnabita Paolo Onofrio Branda, autore di due *Dialoghi della lingua toscana* (1759 e 1760), al quale il Parini indirizzò tre scritti polemici (1760). Cfr. Savarese, *Orazio e Parini*... cit., pp. 376-377 e Campanelli, *Parini*... cit., pp. 379-380.

<sup>9</sup> Si ricordino almeno le parole del Carducci: «nel secolo decimottavo l'ideale d'una maniera poetica e d'uno stile moderno era sempre latino. Per il *Giorno*, Virgilio; per le *Odi*, Orazio» (G. Carducci, *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, Bologna, Zanichelli, 1937, p. 295), e di Bonora: «[...] il Parini [...] senti nella lingua la forza della tradizione. Il discorso poetico gli nasceva improntato della nobiltà che è propria di ogni lingua non fittiziamente colta, ma legata a precise fonti, che per lui erano i suoi latini e specialmente [...] Orazio» (Parini, *Opere*, a cura di E. Bonora, Milano, Mursia, 1969, p. xix), ambedue in A. Fabrizi, *Parini, Alfieri e il valore della tradizione*, in Id., *Fra lingua e letteratura. Da Algarotti ad Alfieri*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 94-95.

ne<sup>10</sup>, ha iniziato a occuparsi dell' 'interdiscorsività' (Segre)<sup>11</sup> fra il nostro poeta e il suo modello classico bisognerebbe guardare al desanctisiano *Giuseppe Parini*<sup>12</sup> all'interno del quale l'autore, nel dare rilievo a tale rispondenza fra antico e moderno scriveva: «ma questa idealità della forma nella sua perfetta armonia ha il suo peccato d'origine. Vi senti la solitudine dell'uomo tra quella società vecchia e nuova, il silenzio del gabinetto, lo studio e l'imitazione degli antichi, e non sai come quelle armonie ti balzano all'orecchio come reminiscenze confuse, e pensi a Orazio»<sup>13</sup> (cit., p. 250)<sup>14</sup>. Analisi più sistematiche sul tema, anticipate da acutissimi precorritori<sup>15</sup>, si sono avute nondimeno soltanto con la fine del secolo scorso, in concomitanza con le celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco<sup>16</sup>. Nel novero ricchissimo delle citazioni

<sup>10</sup> Cfr. C. Segre, *Introduzione* a G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1868*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 5.

<sup>11</sup> Cfr. Id., *Generi, architetture e forme...* cit., pp. 112-113.

<sup>12</sup> F. De Sanctis, *Giuseppe Parini*, «Nuova Antologia» XVIII, 1871, pp. 229-252.

<sup>13</sup> In Id. si legge anche «nei ritagli di tempo [Parini] ritornava alle sue care letture ed obliava il suo stato conversando con Virgilio, Orazio, Plutarco, Dante, Berni e Ariosto» (*Ibid.*, p. 235, rielaborando un luogo della *Vita* del Reina: «[...] rileggeva gli amati suoi Virgilio, Orazio, Dante, e Petrarca con Berni, ed Ariosto», Reina, *Vita di Giuseppe Parini...* cit., p. 35); «non mancano frasi moderne, come nel *Bisogno*, e abbondano reminiscenze classiche, soprattutto di Orazio» (*Ibid.*, p. 240); «immedesimato con l'argomento, vivente ivi dentro, attinge quell'unità e semplicità di composizione che era l'ideale di Orazio» (*Ibid.*, p. 248).

<sup>14</sup> È qui opportuno fare cenno a uno dei soggetti più frequentati dalla critica in materia di fortuna oraziana: la bibliografia sul Settecento come 'secolo d'Orazio' è infatti vasta e composita; si citino almeno sul tema G. Curcio, *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal sec. XIII al XVIII*, Catania, Etna, 1913; i contributi di: C. Bracchi, *Giovanni Antonio Volpi: Una riflessione sulle «Satire» di Quinto Orazio Flacco nella prima metà del settecento*, pp. 345-371; G. Chiarini, *Orazio nel settecento*, pp. 277-289; C. De Bellis, *Il «Modus» oraziano e la riflessione di Gianvincenzo Gravina sulla poesia*, pp. 291-332; A. Di Benedetto, *Il declino della fortuna d'Orazio nel settecento: Orazio in Alfieri*, pp. 395-412; A. Iurilli, *Orazio fra editori, esegeti e bibliofili dal XV al XVIII secolo*, pp. 571-620; G. Savarese, *Orazio e Parini*, pp. 373-393; M.G. Volta, *Metastasio, Orazio e l'Ars poetica*, pp. 333-343, tutti inclusi nel già citato volume *Orazio e la letteratura italiana*; A. Cottignoli, *Orazio tra i pastori: 'pictura' e 'poesis' nell'Arcadia Bolognese*, «Studi e problemi di critica testuale» LXXVI, 2003, pp. 112-128; A. Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana: commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Manziana-Roma, Vecchiarelli, 2004.

<sup>15</sup> C. Cessi, *Orazio e Parini*, «Athenaeum» I, 1913, pp. 282-287 e soprattutto A. La Penna, *Parini e la poesia galante dell'età augustea*, in Id., *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 231-235.

<sup>16</sup> Si tratta appunto di Savarese, *Parini e Orazio...* cit., e Campanelli, *Parini...* cit.

oraziane, letterali o allusive, riconosciute nell'ambito della variegata produzione di Giuseppe Parini mancano tuttavia quelle relative all'ode *La Primavera*, il cui orazianesimo non sembra essere stato mai indagato.

Composta «pressoché improvvisamente nel 1765, per compiacere una persona che la desiderò di mettere in musica per cembalo»<sup>17</sup>, così ci informa il suo primo editore, Agostino Gambarelli, allievo e amico del Parini a cui si deve la *princeps* delle *Odi* pariniane (1791), *La Primavera* ci è giunta per il testimonio di due manoscritti conservati fra le carte dell'Ambrosiana di Milano<sup>18</sup> e di quattro edizioni a stampa, due delle quali la includono appunto fra le *Odi* (*princeps* compresa) e due fra le *Canzonette*<sup>19</sup>. La lirica consta di trentadue versi organizzati in quartine di settenari piani rimati secondo lo schema abbc cdde ecc. Strutturalmente è possibile riconoscere nell'ode due momenti narrativi ben definiti, i quali si sviluppano ciascuno lungo l'arco di quattro strofe: il primo di essi (vv. 1-16), dominato dalla Primavera personificata, rendiconta il ritorno della bella stagione e il consequenziale, tipico risveglio del mondo naturale e animale; il secondo (vv. 17-32), dominato dalla personificazione di Amore, mette in scena un quadretto pastorale dal forte gusto arcadico e metastasiano.

La vaga Primavera

- Ecco che a noi sen viene;  
E sparge le serene  
Aure di molli odori.
- 5                   L'erbe novelle e i fiori  
Ornano il colle e il prato.  
Torna a veder l'amato  
Nido la rondinella.
- E torna la sorella
- 10 Di lei a i pianti gravi:  
E tornano a i soavi

<sup>17</sup> Cfr. G. Parini, *Le Odi*, a cura di N. Ebani, Milano, Guanda, 2010, p. 85; Id., *Il Giorno. Le Odi*, a cura di G. Nicoletti e in collaborazione con ADI, Milano, Rizzoli, 2019, p. 527.

<sup>18</sup> Si tratta dei manoscritti «m Ambr. III 5», pp. 106-107 e «n Ambr. III 8», p. 28; cfr. G. Parini, *Odi*, a cura di M. D'Ettore, Edizione Nazionale delle opere di Giuseppe Parini, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, p. 120.

<sup>19</sup> È il caso dell'edizione delle opere pariniane curata da Francesco Reina fra il 1801 e il 1804, e dell'edizione delle *Poesie scelte* stampata a Milano da Giovanni Bernardoni nel 1814.

- Baci le tortorelle.  
    Escon le pecorelle  
Del lor soggiorno odioso;  
15 E cercan l'odoroso  
Timo di balza in balza.  
    La pastorella scalza  
Ne vien con esse a paro;  
Ne vien cantando il caro  
20 Nome del suo pastore.  
    Ed ei, seguendo Amore  
Volge ove il canto sente;  
E coglie la innocente  
Ninfa sul fresco rio.  
25 Oggi del suo desio  
Amore infiamma il mondo:  
Amore il suo giocondo  
Senso a le cose inspira.  
    Sola il dolor non mira  
30 Clori del suo fedele:  
E sol quella crudele  
Anima non sospira<sup>20</sup>.

*La Primavera* pariniana rientra dunque a pieno titolo nel sottogenere lirico del *Natureingang*, che affonda le proprie radici nella lirica greca arcaica (Alceo) ed ellenistica (Leonida di Taranto e Meleagro), e attraversa la poesia latina (Lucrezio, Catullo, Virgilio, Orazio, Ovidio), quella trobadorica e occitana, fino ad arrivare ai nostri poeti delle origini che ne fanno un motivo tipico della poesia italiana<sup>21</sup>. Si dica poi che il contributo più significativo a tale filone è proprio oraziano: è Orazio difatti colui che per primo «lega il cambiamento stagionale con i mutamenti della vita umana e, in tal modo, conferisce una dimensione nuova al sottogenere dei canti in onore della primavera»<sup>22</sup> (Fedeli-Ciccarelli), influenzando largamente tutta la produzione successiva sul tema.

<sup>20</sup> Cito dall'Edizione Nazionale di Parini, *Odi*, a cura di M. D'Ettore, cit., pp. 120-122.

<sup>21</sup> Cfr. B. Torregiani, voce *Primavera*, in *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, III, pp. 1965-1968; G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 745; F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018, p. 1203.

<sup>22</sup> Cfr. Q. Orazio Flacco, *Carmina Liber IV*, a cura di P. Fedeli e I. Ciccarelli, Firenze, Le Monnier, 2008, p. 507. Si ricordi che al tema dell'arrivo della primavera Orazio dedica

Fra i modelli de *La Primavera* sono già stati segnalati Petrarca (*RVF CCCX*), Poliziano (*Stanze per la giostra* I, 72), Metastasio (*La Primavera*), Frugoni (*Ben veggio agli arboscei tornar le ombrose*) e la canzonetta metastasiana *Già riede primavera*<sup>23</sup>. La lirica pariniana sembra tuttavia risentire parimenti dell'oraziana *carm.* 4, 12, parzialmente mediata dalle letture del Petrarca<sup>24</sup>, del Frugoni<sup>25</sup> e del Metastasio<sup>26</sup>, e anche, sebbene in misura minore, dell'oraziana *carm.* 1, 4<sup>27</sup>. L'ode del Parini si caratterizza difatti per un orazianismo diffuso, il quale agisce sia in senso stretto, distillandosi cioè in precisi orazismi<sup>28</sup>, e sia in senso lato, permeando di sapore oraziano il componimento nella sua interezza.

tre dei suoi carmi, l'ode quarta del libro I e le odi settima e dodicesima del libro IV. Sulle primavere oraziane cfr. almeno G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1920, pp. 714-721; R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *A commentary on Horace: Odes book 1*, Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 58-72; Orazio Flacco, *Carmina Liber IV*... cit., pp. 323-363, 500-529; P. Santini, *La primavera in Orazio (Carm. I, 4; IV, 7; IV, 12)*, «Bollettino di studi latini» XXXIX (1), 2009, pp. 102-111.

<sup>23</sup> Parini, *Le Odi*, a cura di N. Ebani, cit., pp. 84-88; Id., *Odi*, a cura di M. D'Ettore, cit., p. 120; Id., *Il Giorno. Le Odi*, a cura di G. Nicoletti e in collaborazione con ADI, cit., pp. 527-528.

<sup>24</sup> Devo il suggerimento delle primavere oraziane come possibile riferimento (forse inconsapevole) del sonetto petrarchesco al professor Raffaele Perrelli. Fra le fonti del sonetto CCCX erano, infatti, già state riconosciute e segnalate dal Contini quella virgiliana e quella lucreziana (Contini, *Letteratura italiana delle origini*... cit., p. 745; poi nel commento al *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 1203) sicché il contributo oraziano risulta essere ancora inesplorato, tanto più se si considera la sua assenza nel saggio di U. Dotti, *Orazio e Petrarca*, in *Orazio e la letteratura italiana*... cit., pp. 11-28.

<sup>25</sup> Anche Frugoni fu appassionato lettore e imitatore, nonché traduttore di Orazio. Cfr. Di Benedetto, *Il declino della fortuna d'Orazio nel settecento*... cit., p. 407: «Orazio fu, tra i lirici, il poeta prediletto da Frugoni».

<sup>26</sup> Non di secondaria importanza la rispondenza dei due attacchi «Già riede primavera» (Metastasio) e «Iam veris...» (Orazio).

<sup>27</sup> Si ricordi che Parini attinse all'ode I, 4 già per la composizione della coeva *L'innesto del vaiuolo*, testo proemiale della raccolta, ove l'immagine del morbo che «Dai tugurj conduce à regi tetti», v. 67, viene mutuata con estrema chiarezza da *carm.* 1, 4, 13-14, «pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris» (cito Orazio da D.R. Shackleton Bailey, *Q. Horatius Flaccus opera*, Berolini, De Gruyter, 2008), e ai vv. 28-29 la *brevis spes* di *carm.* 1, 4, 15. Cfr. Campanelli, *Parini*... cit. p. 384 e Parini, *Odi*, a cura di M. D'Ettore, cit., p. 69.

<sup>28</sup> Una chiosa di natura lessicale: si legga qui 'orazismo' come 'elemento poetico testuale desunto da Orazio'. Non compreso fra le voci del GDLI, 'orazismo' ha in realtà vita pluridecennale: la sua prima attestazione è databile al 1934-1935, quando appare fra le pagine de «La rassegna della letteratura italiana» XLIII-XLIV, p. 102. Voce concorrente di 'orazismo' è spesso 'orazianismo', attestata invece a partire dal 1820 (Tommaso Gargallo ne sarebbe onomaturgo, la prima attestazione la si trova in *Delle Opere di Q. Orazio Flacco recate*

La sequenza dei primi tre quadri della lirica rispetta quella dell'oraziana *carm.* 4, 12: al ritorno della primavera segue il ritorno alla vita della natura e il ritorno al proprio nido della rondine, nunzio stagionale. La prima delle quartine pariniane svolge il tema dell'arrivo della «vaga Primavera» che sparge le «serene / Aure», laddove in Orazio la stagione si presentava accompagnata dalle aure della Tracia (*animae Thraciae*), compagne della primavera (*veris comites*). La fonte oraziana sembrerebbe essere mediata in tal caso dal sonetto *Ben veggio* del Frugoni (vv. 3-4 «e sento le odorose / Aure spirare in questa parte e in quella»), nel quale tuttavia la sequenza 'azione delle aure' - 'risveglio della natura' è invertita.

Al *Natureingang* vero e proprio segue un quadro di natura mitologica: l'arrivo della primavera ha come conseguenza il ritorno al canto della rondine e dell'usignolo, presenze ampiamente attestate nella lirica italiana, in cui la tradizione poetica riconosce le mitiche sorelle Procne e Filomela<sup>29</sup>. Fra le fonti dirette del Parini si segnalano Petrarca<sup>30</sup> (*RVF* CCCX, 1-4, «Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia»), Metastasio (*La primavera*, vv. 25-28, «Al caro antico nido / fin dall'egizie arene / la rondinella viene, / che ha valicato il mar») e Frugoni (*Ben veggio*, vv. 5-6, «E tornar veggio là v'è 'l nido pose / di là dal mar l'amica rondinella») <sup>31</sup>. Nelle liriche del Metastasio e

*in versi italiani*), la quale sarà intesa tuttavia come «maniera poetica che ricorda quella di Orazio Flacco, che ne riecheggia i temi, che ne imita le caratteristiche di classica misura e di perfezione formale» (GDLI).

<sup>29</sup> Si tenga presente che il Parini aveva già attinto al mito di Procne e Filomela per la composizione del sonetto XXXIII apparso nel vol. XIII delle *Rime degli Arcadi*: «Rondinella garruletta, / se non taci, un giorno affè / io vo' far sopra di te / un'asprissima vendetta. // Vo' pigliarti stretta stretta, / e legarti per un piè; / poi far quel che Tereo fé / con codesta tua linguetta. // L'alba in ciel non anco appare, / che con querula favella / tu ne vieni a risvegliare. // Or che dorme la mia bella, / guarda ben, non la destare, / garruletta Rondinella», cfr. Parini, *Poesie minori e prose*, a cura di G.M. Zuradelli, cit., p. 23. Sul mito di Procne e Filomela in Orazio, invece, cfr. Orazio Flacco, *Carmina Liber IV*... cit., pp. 511-516.

<sup>30</sup> Oltre che in *RVF* CCCX, l'usignolo, spesso pigolante, compare anche in *RVF* X, CCCXI, CCCLIII, e in diversi luoghi delle *Epyst.* (I, 4, 20-24; I, 6, 218-223; I, 8, 1-11; III, 1, 102-105), ma anche in *Triumphus cupidinis* IV, 130-131, ove è intento assieme a Procne-rondine alla cura del nido. Cfr. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, cit., p. 1352.

<sup>31</sup> Cfr. Parini, *Le Odi*, a cura di N. Ebani, cit., p. 86; Id., *Il Giorno. Le Odi*, a cura di G. Nicoletti, cit., pp. 527-528.

del Frugoni è assente il riferimento all'usignolo con cui il Parini, accogliendo la lettura virgiliana e oraziana del Petrarca, identifica Filomela<sup>32</sup>. A differenza di quanto accada in Orazio, la rondine del Parini (e del Petrarca e del Frugoni e del Metastasio) svolge la funzione esclusiva di «messenger della primavera», essendo stata privata della propria connotazione luttuosa, mantenendo tuttavia l'attitudine oraziana alla cura del nido (*carm.* 4, 12, 5-8: «nidum ponit Ityn flebiliter gemens / infelix avis, heu, Cecropiae domus / aeternum opprobrium, quod male barbaras / regum est ultra libidines») [edifica il nido l'infausto uccello, mentre compiangi lacrimevolmente Iti, ahimè, eterna vergogna della casa di Cecrope, che tanto crudelmente vendicò la bramosia del re barbaro]). A farsi carico della lamentazione è in Parini e in Petrarca l'usignolo, che se in Petrarca fa eco alla condizione del poeta, reduce dalla perdita di Laura<sup>33</sup>, in Parini corrisponde idealmente la condizione dell'amante insoddisfatto di Clori<sup>34</sup>.

La quarta strofe della lirica accoglie un orazismo diretto: i vv. 13-14, «Escon le pecorelle / Del lor soggiorno odioso», seppur debitori come opportunamente segnalato<sup>35</sup> al metastasiano «Escon le greggie ai pascoli» (*La primavera*, v. 37), risentono dell'oraziana *carm.* 1, 4, 3: «ac

<sup>32</sup> La versione del mito che vuole Procne mutarsi in rondine e Filomela in usignolo, e non viceversa, come invece si tramandava nel mondo greco, è sostanzialmente attestata a partire da Virgilio (*georg.* 4, 15): «[...] è molto probabile che l'origine di una tale inversione debba essere ravvisata in un errato rapporto etimologico istituito fra *Philomēla* (Φιλομήλα) e μέλος» (Orazio Flacco, *Carmina Liber IV...* cit., p. 512); il che farebbe di 'Filomela' una 'amante del canto'. Sebbene Orazio non faccia nomi, «si può supporre che anch'egli aderisca alla versione inaugurata da Virgilio» (*Ibidem*), e «che l'*infelix avis* sia Procne» (*Ibidem*). Contrario invece il risultato della metamorfosi nella lettura dantesca, (*Purg.* IX, 13-15 e XVII, 19-20), la quale fa di Procne «l'uccel ch'a cantar più si diletta» (*Purg.* XVII, 20).

<sup>33</sup> A proposito di *RVF CCCXI*: «[...] il flebile canto del rosignuolo nella notte insonne vie più invoglia il poeta a flebili sospiri. [...] Piange il rosignuolo i nati perduti o la consorte, e il poeta piange la perdita sua donna» (Chiòrboli). Devo il suggerimento del passo citato al professor Enrico De Luca, curatore di un'antologia petrarchesca nella quale si legge: «[...] sonetto [...] che riprende, dal precedente *Zephìro torna, e 'l bel tempo rimena*, [...] il tema [...] del dolore per la morte di Laura che accomuna il pianto del poeta al pianto mesto e dolce dell'usignolo», in A. Daniele - E. De Luca (a cura di), *Francesco Petrarca*, Milano, Unicopli, 2013, p. 129.

<sup>34</sup> Seguendo la lettura di Calzolari in G. Parini, *Il Giorno / Le Odi*, a cura di A. Calzolari, Milano, Garzanti, 2019, p. 192.

<sup>35</sup> Parini, *Le Odi*, a cura di N. Ebani, cit., p. 84.

neque iam stabulis gaudet pecus...» (ormai non più è gradito l'ovile al gregge): in entrambi i luoghi con l'arrivo della stagione del disgelo il bestiame rifugge le stalle al cui interno ha trovato riparo durante i mesi invernali. Da notare che nell'aggettivo 'odioso', qualificatore dell'ovile che manca nel verso del Metastasio, Parini sintetizza e in parte semplifica la «counter-scene»<sup>36</sup> (Nisbet-Hubbard) espressa in forma negativa («ac neque...») da Orazio, che in *carm.* 1, 4, 3 è atta a variare la giustapposizione dei quadri dell'ode.

Con la quinta strofe prende avvio un nuovo momento narrativo, relativo stavolta all'esperienza umana, per il quale Parini guarda soprattutto alla canzonetta del Metastasio. L'arrivo della primavera ridesta quindi anche il mondo idillico dei pastori, intento ora alla maniera arcadica a un lieve e culturalizzato gioco di corteggiamento. Nell'avvicinarsi della descrizione degli effetti dell'amore sul mondo pastorale agli effetti della primavera sul mondo vegetale e animale l'autore aderisce proprio al discorso di Orazio, che per primo oppone il ciclico, stagionale rigenerarsi della natura alla progressione lineare e orientata della vita umana. Se tuttavia Orazio arriva a proiettare la propria apprensione innescata dalla rinascita primaverile nell'ambito di una dimensione universale (o 'individuata', per dirla con Guido Mazzoni)<sup>37</sup>, legata cioè al destino incerto e provvisorio di ogni uomo, Parini, così come del resto Petrarca, Frugoni e Metastasio, la proietta, al contrario, nell'ambito di una dimensione individuale, che si esaurisce nell'esperienza soggettiva dell'io lirico. L'ode si chiude infine alla maniera oraziana, e cioè con un motto liminare<sup>38</sup>, ovvero con il capovolgimento di un celeberrimo postulato dantesco. Anche per il caso de *La Primavera*, dunque, si può affermare che il Parini abbia cercato di mantenersi quanto più possibile vicino al modello della poesia oraziana<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Nisbet-Hubbard, *A commentary on Horace...* cit., p. 63.

<sup>37</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

<sup>38</sup> Sul motto oraziano cfr. almeno Pasquali, *Orazio lirico...* cit., e A. Cavarzere, *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*, Bologna, Pàtron, 1996.

<sup>39</sup> F. Ferrucci, *Per una nuova lettura di un classico del Settecento: Giuseppe Parini*, «Italia» XLV (4), 1968, p. 465.

## Abstract

After a brief summary of the multifaceted and lasting relationship between Parini and Horace, this note aims to analyze the intertextual references of Horatian origin present in Parini's ode *La Primavera*, investigating the direct Horazisms of the lyric from the Horatians *carm.* 1, 4 and 4, 12, and the Horatian ascendancy mediated by the readings that Parini made of Petrarch, Frugoni and Metastasio, for example by rewriting the Horatian version of the Greek mythologem of Procne and Filomela.

Giovanni Lamberti  
giovanni.lamberti.98@gmail.com

Piergiuseppe Pandolfo

L'ombra di Euridice: presenze virgiliane  
nella sezione *Creùsa* della raccolta poetica  
*Empie stelle* (1993-1996) di Giovanni Giudici

Giovanni Giudici pone la sezione *Creùsa* di *Empie stelle* (1993-1996)<sup>1</sup> sotto il segno di Virgilio, non solo perché ne marca le soglie testuali con titolo ed epigrafe eneadici ma soprattutto perché correda i suoi versi di mirati rimandi virgiliani, alcuni dei quali sono stati già evidenziati dai commentatori<sup>2</sup>, altri ci proponiamo qui di rinvenire e approfondire. L'intento è mostrare come tali echi non restino circoscritti al solo episodio apertamente preso a riferimento, ovvero quello della sparizione di Creusa alla fine di *Aen.* 2, ma si estendano cripticamente a un altro episodio a esso connesso, la scomparsa di Euridice in *georg.* 4. In questo contributo analizzeremo appunto quelle che ci sono parse le più attendibili tracce virgiliane disseminate nelle liriche di *Creùsa*, non

<sup>1</sup> G. Giudici, *Empie stelle* (1993-1996), Milano, Garzanti, 1996, ora in Id., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, 2000. Per storia redazionale e apparato critico della raccolta si vedano le pp. 1743 ss. del "Meridiano", a cura di Rodolfo Zucco; per un'analisi approfondita della sezione *Creùsa* si veda C. Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle* (1993-1996) di Giovanni Giudici (1924-2011), con particolare riferimento alla sezione *Creùsa*, Tesi di Dottorato, supervisore dott. R. Zucco, Università degli Studi di Udine, a.a. 2015/2016, pp. 77 ss. Per le recensioni e gli interventi usciti a ridosso della pubblicazione di *Empie stelle*, si rimanda alla bibliografia della critica riportata da Zucco nel "Meridiano", pp. 1853 ss.

<sup>2</sup> Vd. *infra* le nn. 23, 35, 40, 41 e relativi contesti.

per giustapporre in un repertorio di riprese o citazioni desultorie, bensì per lumeggiare la coerente costellazione allusiva che si delinea dalla memoria poetica di Giudici.

Prima di esporre i risultati di una simile ricerca, occorre accennare brevemente alla formazione giovanile di Giudici, prestando particolare attenzione al suo rapporto con le letterature classiche. Sebbene non sia questa la sede per una ricostruzione organica dell'influsso degli autori latini sul poeta ligure, è indispensabile seguire i fili 'classici' della sua istruzione scolastica e universitaria per preparare l'ordito critico da cui dovrà dipanarsi il nostro discorso virgiliano.

Trasferitasi la famiglia da Le Grazie a Roma a seguito dell'impiego presso l'Istat (e poi al Ministero della guerra) del padre Gino, Giovanni compie gli studi ginnasiali presso l'"Orazio Flacco" di Montesacro e nel 1939 si iscrive al liceo classico "Giulio Cesare"<sup>3</sup>. Fra i banchi di scuola, nella sezione staccata di Montesacro, il giovane Giudici inizia a studiare con profitto i classici sotto la guida di Maria Fermi Sacchetti, sorella di Enrico, figura importante nella formazione culturale del poeta, che la ricorderà sempre con affetto<sup>4</sup>. Lo spunto collaterale per inserire il nome di Virgilio in questo stadio della trattazione ci viene proprio da una delle prime prove letterarie del Giudici studente liceale, «una parodia dell'*Inferno* dove Virgilio era l'insegnante di filosofia, io Dante e i dannati tutta la prima G»<sup>5</sup>. L'alta media riportata al termine della seconda liceale consente a Giudici di accedere direttamente all'esame di maturità e di coronare un proficuo percorso scolastico: mette conto sottolineare ai nostri fini la solida competenza sviluppata dal futuro poeta nelle discipline classiche tanto che, solo sedicenne, «per pagarsi le lezioni private di matematica, impartisce a sua volta ripetizioni di greco e di latino»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Di Alesio in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. LI.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. LII.

<sup>5</sup> G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di L. Neri, Milano, Ledizioni, 2017 (1992<sup>1</sup>), p. 22. Cfr. anche Id., *La vita in prosa. Scritti biografici, letterari, politici*, a cura di S. Guerriero, con un ritratto di O. Pivetta, Roma, Edizioni dell'asino, 2021, p. 37: «[...] una mia parodia della Divina Commedia ambientata nella I G e illustrata con disegni a pastello (Virgilio era il supplente di filosofia, bravo ragazzo che ci apostrofava con l'appellativo di "camerati") da una certa Ornella mia vicina di banco».

<sup>6</sup> Di Alesio in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. LII.

Dopo aver frequentato inizialmente i corsi di Medicina su sprone del padre, nel 1942 decide di cambiare facoltà e di iscriversi a Lettere, dove incontra una pregevole qualità intellettuale e professori prestigiosi fra cui – restringendo il campo al greco e al latino – Gennaro Perrotta e Gino Funaioli<sup>7</sup>. In una prosa di anni successivi, ragionando su quale cultura sia la più adeguata al lavoro del poeta, Giudici afferma che non esiste «un tipo di cultura particolarmente raccomandabile tranne quello che intorno al poeta stesso, alla sua anima, alla sua memoria, alle sue predilezioni, si è andato formando col trascorrere degli anni e il più delle volte per via di acquisizioni casuali». Riflette a questo punto sulla propria formazione classica:

Personalmente non ho mai ambito ad una carriera nel campo della filologia greca o latina, ma è vero tuttavia che ho fatto degli studi classici, dal ginnasio all'università: senza particolare passione, d'accordo, ma con una discreta diligenza che mi derivava dal timore delle bocciature e del conseguente ritardo nella conclusione della mia vita di studente<sup>8</sup>.

Egli attribuisce, apparentemente senza enfasi, ai pur non amatissimi studi classici un peso significativo nello sviluppo della sua cultura di poeta, concludendo appunto che è «una cultura che non mi sono costruito per mia volontà, ma che mi si è costruita addosso come una sorta di guscio intellettuale»<sup>9</sup>.

Di questo guscio – di cui va in parte ridimensionata la componente casuale – ci interessa esaminare le schegge 'latine' che sono arrivate sulle pagine della sezione *Creùsa* di *Empie stelle*, tentando di mostrare come la raffinata operazione poetica compiuta da Giudici si fondi su una conoscenza non superficiale di Virgilio, indirettamente confermata dal fatto che il nostro autore avrebbe dovuto prender parte a una traduzione dell'*Eneide* a più mani, progetto proposto nel 1961 da Andrea Zanzotto

<sup>7</sup> *Ibidem*. Si veda lo scritto *I maestri* in Giudici, *La vita in prosa...* cit., pp. 31-43.

<sup>8</sup> Giudici, *Andare in Cina a piedi...* cit., pp. 107 s.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 108: «Anche per questa ragione, – prosegue – nell'interrogarmi su quale tipo di cultura meglio si addica a un poeta, rispondo con sufficiente sicurezza che un poeta non è affatto tenuto a rincorrere il vorticoso succedersi delle mode onde poter esibire una cultura *à la page*: l'importante è che egli ne abbia una, non importa se più o meno datata».

a Vittorio Sereni, allora direttore editoriale della Mondadori, ma mai realizzato<sup>10</sup>.

Benché il titolo e l'esergo della sezione (*Aen.* 2, 767-769)<sup>11</sup> ne rendano esplicita la filiazione virgiliana, occorre tener presente che Creusa è un «*senhal* che non dispiega totalmente il suo senso, né servono – avverte Fernando Bandini – gli esametri dell'*Eneide* posti in limite a illuminarci»<sup>12</sup>. Secondo un giudizio consolidato in sede critica<sup>13</sup>, Giudici proietta sulla Creusa virgiliana, la moglie che Enea smarrisce durante l'ultima notte di Troia, un'immagine femminile identificabile con quella della propria madre, scomparsa quando il poeta è ancora bambino, delineando così nei versi di *Creusa* il senso di una perdita reale e un'ideale tensione al ricongiungimento. Nella sezione, fondata su una forte coerenza interna e tutta inscritta sotto il segno della perdita<sup>14</sup>, Creusa assume un significato più generale e, moltiplicata in altre figure del desiderio<sup>15</sup>, viene a rappresentare «quell'eterno femminile incarnando in sé le figure di madre, maestra, figlia, moglie e amante»<sup>16</sup>.

Tuttavia, preferendo Giudici non “dire” ma “suggerire” la cosa alla nostra confusa angoscia con immagini che possono risultare

<sup>10</sup> La vicenda è così sunteggiata in L. Vallortigara, «*Do people still sing?*». Traduzioni italiane dell'*Eneide* nel Novecento, «*Enthymema*» 23, 2019, pp. 159-179: p. 165 n. 17: «[...] l'iniziativa avrebbe coinvolto undici poeti, oltre allo stesso Zanzotto, a ciascuno dei quali sarebbe stato affidato un libro del poema epico con cui confrontarsi e da restituire in traduzione (erano stati coinvolti Caproni, Fortini, Orelli, Risi, Accrocca, Bigongiari, Erba, Giudici, Guidacci, Pagliarani). Il progetto subisce una prima battuta d'arresto con il rifiuto opposto da Pasolini, a cui Zanzotto aveva scritto in vista di una sua partecipazione; l'abbandono definitivo giunge però nel giugno 1962, quando Zanzotto informa Sereni dell'imminente pubblicazione della traduzione integrale dell'*Eneide* di Cesare Vivaldi per Guanda».

<sup>11</sup> La numerazione seguita da Giudici per l'epigrafe, e così riportata nel “Meridiano” da cui citiamo, risulta scalata di un verso rispetto alla numerazione convenzionale fissata nelle edizioni critiche virgiliane inclusa quella qui presa a riferimento, per cui corrisponde a *Aen.* 2, 768-770. Per il testo critico dell'*Eneide* adottato in questo contributo vd. n. 18.

<sup>12</sup> F. Bandini, *Mai dire ma suggerire*, «L'Indice dei libri del mese» 14, 1997, pp. 6-7: p. 7.

<sup>13</sup> Zucco, in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. 1744; G. Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 82 e 136; Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle...* cit., p. 95.

<sup>14</sup> Cfr. Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle...* cit., p. 90; Ferroni, *Gli ultimi poeti...* cit., p. 136.

<sup>15</sup> Ferroni, *Gli ultimi poeti...* cit., p. 136.

<sup>16</sup> Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle...* cit., p. 95.

opache»<sup>17</sup>, è opportuno ricercare i punti di questa sfumata identificazione, di questa sfuggente presenza invano inseguita, proprio nelle opacità di alcuni passaggi lirici che, apparentemente decontestualizzati, risultano comprensibili solo se ricondotti alla matrice letteraria latina.

Se però, sulla scorta di titolo ed epigrafe, circoscrivessimo la nostra disamina ai soli versi del secondo libro dell'*Eneide* relativi alla sparizione di Creusa (*Aen.* 2, 730-794), non coglieremmo il gesto da autentico interprete virgiliano con cui il nostro poeta li correla, nella trama allusiva della sua composizione, al brano relativo alla scomparsa di Euridice nel quarto libro delle *Georgiche* (*georg.* 4, 453-536)<sup>18</sup>: Giudici lettore comprende acutamente – in linea con la critica virgiliana specialistica<sup>19</sup> – lo stretto rapporto fra i due episodi; Giudici poeta annette a quell'atto critico, anzi ne trae, l'idea creativa che innerverà il suo dettato.

Il lettore di *Creusa* che abbia memoria del rapporto fra i due luoghi di *Georgiche* ed *Eneide*, il lettore di Giudici che sia anche lettore di Virgilio, potrà apprezzare, lungo l'asse tematico della perdita, il disegno complessivo del poeta moderno che ripropone in un intreccio allusivo a suo modo coeso il sistema di corrispondenze stabilito dal poeta antico

<sup>17</sup> Bandini, *Mai dire ma suggerire...* cit., p. 6.

<sup>18</sup> Le edizioni critiche delle *Georgiche* e dell'*Eneide* prese a riferimento per i versi in esame sono: P. Vergilius Maro, *Bucolica*, a cura di S. Ottaviano; *Georgica*, a cura di G.B. Conte, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013; Id., *Aeneis*, a cura di G.B. Conte, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019<sup>2</sup>.

<sup>19</sup> Oltre alle relazioni intertestuali segnalate *ad loc.* dai commentatori virgiliani (per es. P. Vergili Maronis, *Aeneidos Liber Secundus*, with a commentary by R.G. Austin, Oxford, Oxford University Press, 1964; Virgil, *Georgics*, a cura di R.F. Thomas, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, II, books 3-4; Virgil, *Georgics*, edited with a commentary by R.A.B. Mynors, with a preface by R.G.M. Nisbet, Oxford, Oxford University Press, 1990; N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 2. A Commentary*, Leiden-Boston, Brill, 2008; Virgilio, *Eneide 2*, introduzione, traduzione e commento a cura di S. Casali, Pisa, Edizioni della Normale, 2019<sup>2</sup>, in part. pp. 38-40), si rimanda a una scelta di saggi centrati specificamente sul legame fra l'episodio di Creusa e quello di Euridice: J. Heurgon, *Creusa*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Virgiliana (d'ora in poi *EV*), 1984, I, pp. 930-932 (pur non avendo trovato alcuna testimonianza in merito, riteniamo ipotizzabile che Giudici potesse aver presente questa voce al momento dell'ideazione di *Creusa*); L. Boccioni Palagi, *Enea come Orfeo*, «Maia» 42, 1990, pp. 133-150 (con ulteriore bibliografia a p. 137, n. 17); M. Gale, *Poetry and the Backward Glance in Virgil's Georgics and Aeneid*, «TAPhA» 133, 2003, pp. 337-347; M. Rivoltella, *Le forme del morire. La gestualità nelle scene di morte dell'«Eneide»*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 70 ss.; L. Grillo, *Leaving Troy and Creusa: Reflections on Aeneas' Flight*, «CJ» 106, 2010, pp. 43-70: in part. pp. 49-50.

fra l'episodio della perdita di Euridice da parte di Orfeo e quello della perdita di Creusa da parte di Enea. Solo apparentemente disorganici, i rimandi virgiliani suggeriti da Giudici in *Creùsa* delineano a ben vedere una strategia compositiva originale e unitaria: l'unitarietà è assicurata dall'azione selettiva della memoria poetica di Giudici che, lungi dall'affastellare una serie indistinta di reminiscenze, trascoglie gli echi virgiliani che possano allusivamente definire l'intersecarsi dei destini di Creusa e Euridice sottolineato dagli interpreti, proiettandone il senso d'irreparabile scomparsa nella figura femminile inseguita in questa sezione di *Empie stelle*; l'originalità è data dalla realizzazione 'semi-criptica' di questo intento, in quanto il poeta condensa dichiaratamente nel titolo solo la componente simbolica inerente a Creusa ma cela ogni riferimento a Euridice, contando sul fatto che il lettore, dapprima vigile solo sullo spazio mnemonico dell'*Eneide*, ne riconosca di verso in verso il connubio allusivo con le *Georgiche* ed estenda le implicazioni interpretative da Creusa a Euridice, e dunque da Enea a Orfeo<sup>20</sup>.

Giudici sembra servirsi congiuntamente di quegli echi epici ed 'epillici' per rimodulare in scala ridotta nei suoi versi la stessa alta apprensione avvertita nei celebri brani latini, assimilando la *sua* Creùsa non solo alla Creusa dell'*Eneide* ma anche all'Euridice delle *Georgiche*, nell'itinerario poetico di una sparizione parimenti ineluttabile, di un ricongiungimento parimenti impossibile. Di conseguenza, nella rappresentazione di una simile *quête* senza scampo, il poeta moderno – che del poeta classico dimostra contezza – non si limita a equipararsi idealmente al solo Enea che ripercorre a ritroso la città distrutta in cerca della moglie perduta, ma sotterraneamente si accosta sempre più alla figura di Orfeo, di cui sembra intenda riecheggiare nei versi il disperato lamento.

Dall'intreccio allusivo ricomposto da Giudici, che ci apprestiamo ad analizzare, possiamo dunque arguire che egli considerasse l'episodio di Creusa ed Enea – nella definizione di Jacques Heurgon – un'autentica

<sup>20</sup> Riteniamo opportuno suggellare quanto appena espresso con una celebre citazione di Giorgio Pasquali, il quale afferma che «le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» e, nel nostro caso, – potremmo aggiungere – del testo cui quello è legato (G. Pasquali, *Arte allusiva* [1942], in Id., *Pagine stravaganti di un filologo*, II, *Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, a cura di C.F. Russo, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 275-282: p. 275).

*retractatio* di quello di Euridice e Orfeo, cogliendo bene fra i due brani virgiliani quel «gioco sottile di specchi, tanto apprezzato dai poeti latini» e reso ancor più evidente dall'antica omonimia tra la ninfa amata da Orfeo e la sposa di Enea, che alcune fonti tramandano appunto con il nome di Euridice<sup>21</sup>.

Così come gli esametri delle *Georgiche* relativi alla scomparsa di Euridice costituiscono – scrive Laura Bocciolini Palagi – «il punto di riferimento ideale, il perno attorno al quale ruota il raffinato meccanismo allusivo»<sup>22</sup> che nell'*Eneide* collega intratestualmente passi di libri diversi sotto il segno di Orfeo, similmente le tracce latenti di quei versi definiscono in *Creusa* la traiettoria emotiva del soggetto poetico che, dichiaratosi Enea, non può che sentirsi anche Orfeo. Il sistema di rimandi ideato da Giudici si configura come una sorta di allusività al quadrato, che accentua il senso di insanabile perdita diffuso sulle pagine di *Creusa*: alle soglie del testo, esplicitando in titolo ed epigrafe Creusa come oggetto della sezione e ponendosi dunque nel solco di Enea, il poeta autorizza il lettore a concentrare la sua attenzione sul solo finale del secondo dell'*Eneide* e lo dissuade surrettiziamente dal ricercare altrove le eventuali tangenze con la fonte latina; nelle pieghe dei versi, invece, intersecando alle tracce del brano dell'*Eneide* più recondite tracce riconducibili all'«epillio» delle *Georgiche*, Giudici addita nascostamente al lettore l'altro polo virgiliano presente in *Creusa* e lo esorta a proiettare costantemente sull'Enea *quaerens* l'immagine del *miserabilis Orpheus*, ad avvertire nel lamento di Enea il lamento di Orfeo. Tenteremo ora di analizzare quelle liriche di *Creusa* in cui, per la compresenza di echi provenienti da *Georgiche* ed *Eneide*, ci sembra più operante il sottile meccanismo allusivo ideato da Giudici, che cela dietro precise orme testuali virgiliane i punti d'intersezione ideale fra la vicenda di Enea e quella di Orfeo.

<sup>21</sup> Heurgon, *Creusa*, in *EV*, I, pp. 930-932. Cfr. Enn. *ann.* 36 Sk. *Eurydica prognata, pater quam noster amavit*, Pausan. 10, 26, 1 *Λέσχεως δὲ καὶ ἔπη τὰ Κύπρια διδάσιν Εὐρυδικὴν γυναικᾶ Αἰνεΐα* (per una sintesi recenziore dell'ampia bibliografia esistente sulla questione del nome di Creusa, si rinvia a Casali, in *Virgilio, Eneide* 2... cit., pp. 36 s. e 268). Sul versante della critica giudiciana, alcune implicazioni del rapporto Creusa-Euridice in *Creusa di Empie stelle* sono rilevate da Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle*... cit., pp. 91 s.

<sup>22</sup> Bocciolini Palagi, *Enea come Orfeo*... cit., p. 135.

In *Per scamparmi*, prima lirica della sezione, sono stati messi in luce dai commentatori molti dei richiami riconducibili alla sparizione di Creusa nell'ultima notte di Troia<sup>23</sup>, ma non ci pare siano stati notati con altrettanta puntualità alcuni dettagli testuali che aprirebbero uno squarcio sullo scenario d'Erebo in cui Orfeo perderà per sempre Euridice, intonando dunque già in zona proemiale la disperata ricerca di Enea al lamento disperato di Orfeo. Ne riportiamo di seguito il testo, la cui prima quartina – commenta Rodolfo Zucco – «nasce come variazione sul racconto virgiliano» (cfr. *Aen.* 2, 735 ss.) e la seconda non ne è meno influenzata:

Per scamparmi ti persi in tanto scempio  
 Ma eri già di là mentre inseguivo  
 L'orma della tua fuga rotto filo  
 Nel disperato cuore dell'incendio

O inabitato ignoto unico asilo  
 Acqua della mia sete arido fiume  
 Cieco silenzio che mi tenne vivo  
 Ombra dell'ombra e nido senza piume

Già dalla prima proposizione potremmo dire che Giudici, imputando deliberatamente alla propria azione la perdita della donna, si allinea all'ispirazione narrativa di Virgilio, il quale inizialmente lascia credere che Creusa si perda per responsabilità di Enea per poi far rivelare al fantasma della donna che è volontà di Giove che questa si perda perché l'eroe epico intraprenda il suo viaggio. Una simile costruzione del racconto si spiega – ricorrendo alle parole di Richard Heinze – con le ragioni della tecnica epica di Virgilio: se il poeta avesse deciso di negare interamente le responsabilità di Enea nella sparizione di Creusa, «tutto sarebbe stato incomparabilmente più fiacco e inconsistente» e «alla scena sarebbero venuti meno tensione e movimento drammatico». Prosegue Heinze:

Perfettamente logico è, infine, che Enea narri i fatti dapprima come se egli non sapesse ancora nulla della visione che gli apparirà in seguito; ciò è imposto sul piano

<sup>23</sup> Zucco, in Giudici, *I versi della vita...* cit., pp. 1745 s.; Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle...* cit., pp. 115 ss.

artistico dall'esigenza di non privare di *pathos* le scene successive e reso legittimo, dal punto di vista della narrazione, dalla intensità con cui il narratore rivive nella sua mente lo spavento della scoperta e la propria disperazione<sup>24</sup>.

Inoltre, come messo in luce dalla critica, nella velata 'colpevolizzazione' di Enea che smarrisce la moglie perché *non respexit* (*Aen.* 2, 741), Virgilio stabilisce un punto di contatto essenziale con il comportamento di Orfeo che invece perde l'amata proprio perché *respexit* (*georg.* 4, 491), una sorta di «richeggiamento 'rovesciato'»<sup>25</sup> fra il 'poco di vigore' di Enea e il 'troppo di vigore' di Orfeo.

Ma rispetto alle corrispondenze compositive tra gli episodi di Enea e di Orfeo in cui «both heroes come close to the goal, but neither succeeds»<sup>26</sup> è volutamente obliterata nella ripresa giudiciana quella «sensazione effimera di sollievo»<sup>27</sup> che accomuna Orfeo ed Enea quando, il primo alle soglie d'Oltretomba e il secondo alle porte di Troia distrutta, si credono ormai fuori pericolo prima di accorgersi rispettivamente della perdita di Euridice e Creusa.

Il racconto di Giudici non è costruito perché si mantenga la *suspense* di una ricerca potenzialmente fausta; dai primi versi di *Per scamparmi* apprendiamo *ipso facto* che l'io lirico ha perduto la donna («ti persi»), già «di là» mentre egli ne insegue invano «l'orma della [...] fuga». Nella sezione *Creusa* l'ostinata tensione al ricongiungimento muove dalla presa d'atto di una scomparsa irrimediabile che, dichiarata tale nell'*incipit*, anticipa e accentua la frustrazione di una ricerca destinata a fallire. Quel movimento drammatico presente in Virgilio, per cui si crede che il protagonista sia a un passo dal raggiungere il suo obiettivo, è riconfigurato da Giudici in una sorta di fissità lirica entro cui si agita disperatamente il conato di una ricerca solo ideale, il vagheggiamento di una figura fem-

<sup>24</sup> R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, a cura di V. Citti, trad. it. di M. Martina, Bologna, il Mulino, 1996 (ed. or. Leipzig-Berlin, 1915<sup>3</sup>), pp. 81 s.

<sup>25</sup> Casali, in Virgilio, *Eneide* 2... cit., p. 38. Cfr. Gale, *Poetry and the Backward Glance...* cit., p. 338: «Aeneas [...] is both like and unlike Orpheus».

<sup>26</sup> Grillo, *Leaving Troy and Creusa...* cit., p. 49, il quale poi metterà in guardia sulle differenze fra i due personaggi: «If the similarities stand out by context and number, the differences are not less striking»; cfr. Gale, *Poetry and the Backward Glance...* cit., pp. 337 s.

<sup>27</sup> Bocciolini Palagi, *Enea come Orfeo...* cit., p. 137.

minile perdita per sempre. Rinunciando dunque a inscenare un'azione propriamente drammatica, Giudici colloca l'io lirico in una dimensione che potremmo considerare 'elegiaca', per definire la quale si serve appunto di quei tratti elegiaci ravvisabili nell'episodio della sparizione di Creusa, incisivamente marcati a loro volta dai «martellanti richiami allusivi all'«epillio» delle *Georgiche*»<sup>28</sup>. Sebbene al primo stadio emotivo l'io lirico di *Creusa* differisca tanto da Enea quanto da Orfeo nell'esser certo dell'irreparabilità della propria perdita, di fronte a scacco e distacco ne condivide i medesimi sentimenti e, conservando il *pathos* virgiliano, ne rimodula i disperati lamenti in un'eco diffusa lungo tutta la sezione e amplificata in punti precisi di alcune liriche dai ricercati incroci tonali fra le più patenti reminiscenze provenienti dalla voce di Enea e fra quelle più latenti riconducibili a Orfeo.

Gli stessi versi dell'*Eneide* scelti da Giudici come epigrafe sanciscono con rilievo paratestuale l'associazione del suo Enea a Orfeo, poiché l'angoscia disperata del primo per la sparizione di Creusa non può non evocare nel lettore virgiliano la disperata angoscia del secondo per la perdita di Euridice, espressa in un lamento paragonato al *miserabile carmen* di un usignolo che ha perduto i suoi piccoli<sup>29</sup>. Nel lamento di Enea risuona il canto della *maerens philomela*, specie nello spiccato timbro elegiaco di *Aen.* 2, 770 in cui, «attraverso l'anafora e l'insistita allitterazione della *i* (*ingeminans iterumque iterumque...*) e il suo alternarsi con i suoni cupi», – nota Bocciolini Palagi – «Virgilio sembra voler evocare anche onomatopeicamente il *miserabile carmen* dell'usignolo»<sup>30</sup>.

Il lamento elegiaco di Giudici si espande dall'epigrafe su tutta la raccolta accordando il lamento di Enea a quello di Orfeo su quella tonalità di *maestitia* tipica della *philomela* (*Aen.* 2, 769 *maestus* e *georg.* 4, 515 *maestis... questibus*): l'*ingeminans* di *Aen.* 2, 770 che dice l'insistito ripetersi del grido di Enea si gemella con l'*integrat* che in *georg.* 4, 515 caratterizza la reiterazione assillante del pianto dell'usignolo, così come

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 139 e n. 39.

<sup>29</sup> Verg. *georg.* 4, 511-515 *qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumis detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet* (con Thomas, in Virgil, *Georgics...* cit., ad loc.).

<sup>30</sup> Bocciolini Palagi, *Enea come Orfeo...* cit., p. 139.

l'uso di *implere* nei due brani paralleli (*Aen.* 2, 769 *implevi clamore vias* e *georg.* 4, 515 *late loca questibus implet*) ne accomuna i lamenti diffondentisi intorno «in uno spazio che si percepisce desolatamente vuoto, accentuando l'idea di una disperata solitudine»<sup>31</sup>. Memore delle associazioni virgiliane, Giudici effonde in *Creùsa* il suo intimo *miserabile carmen*, nutrendolo della linfa elegiaca che sa discendere dalla *populus* alla cui ombra il dolente usignolo *amissos queritur fetus*, proprio come Orfeo piange Euridice ed Enea Creusa. Di questa linfa Giudici intride le liriche 'virgiliane' della sezione: crea una rete di rimandi intertestuali interni a *Creùsa* che infittiscano il carattere elegiaco del lamento, l'«orfizzazione» di Enea.

A patto che si osservino attentamente i meccanismi della macchina allusiva congegnata da Giudici, non è forse troppo azzardato individuare un *senhal* 'orfico' nell'«Usignolo dell'aurora» che chiude la lirica *L'amore dei vecchi* nell'appendice *Addizioni a Creùsa*: sotto l'epigrafe dichiaratamente shakespeariana che riformula un celebre verso di *Romeo and Juliet*<sup>32</sup>, Giudici potrebbe celare un velato riferimento all'usignolo della similitudine delle *Georgiche*, l'evocazione del cui lamento pare rivelarsi nell'ultima quartina quando l'io lirico si rivolge con tu allocutorio a una «voce» invitandola a rimanere. Restando al di qua del puro *senhal*, senza dunque varcare il confine fra ipotesi e arbitrio, ci basti notare che nella radice di quella «voce» potrebbero udirsi – se ci si rivolge alla nostra fonte allusiva – il *miserabile carmen* di Orfeo che *vocabat*<sup>33</sup> il nome di Euridice dopo averla perduta per sempre e il grido disperato di Enea che ripetutamente e invano *vocavit*<sup>34</sup> il nome della scomparsa Creusa.

Ci è parso opportuno avanzare una simile ipotesi, sia pur decontestualizzata, se non altro perché utile come sponda argomentativa per la parte del discorso che ci accingiamo ad affrontare, in ragione dell'affinità

<sup>31</sup> *Ibidem*. Cfr. Thomas, in Virgil, *Georgics...* cit., p. 234; Casali, in Virgilio, *Eneide 2...* cit., p. 332: «L'invocazione di Creusa è anche giustificata dalla volontà di ripetere l'invocazione di Euridice da parte di Orfeo in *G.* 4, dopo la sua definitiva scomparsa [...]. Enea 'ripete' il nome di Creusa mentre V. 'ripete' il suo Orfeo».

<sup>32</sup> Per una 'storia' redazionale dell'epigrafe *It was the lark, and not the nightingale*, che rielabora la parole di Giulietta in *Romeo and Juliet*, 3, 5, 1 *It was the nightingale, and not the lark*, cfr. Zucco, in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. 1753.

<sup>33</sup> Verg. *georg.* 4, 526 (con Thomas, in Virgil, *Georgics...* cit., *ad loc.*).

<sup>34</sup> Verg. *Aen.* 2, 770 (con Casali, in Virgilio, *Eneide 2...* cit., *ad loc.*).

allusiva con il contesto ‘ornitologico’ che Giudici sembra tratteggiare nell’ultimo verso di *Per scamparmi* per adombrarvi finemente Euridice pianta da Orfeo. Nelle parole finali con cui Giudici invoca la donna perduta, «Ombra dell’ombra e nido senza piume», figura non solo l’*umbra Creusae* di *Aen.* 2, 772 come segnalato da Zucco<sup>35</sup> ma sottotraccia anche l’*umbra* di Euridice dissoltasi come fumo che in *georg.* 4, 501 Orfeo tenta invano di afferrare. A marcare il legame testuale tra Creusa ed Euridice che Giudici intende suggerire, non è tanto la replica di *umbra* nell’iterazione «Ombra dell’ombra» quanto i termini allusivamente riconducibili al *miserabile carmen* di Orfeo nel sintagma «nido senza piume». Infatti, la *maerens philomela* cui il cantore tracio è rapportato in *georg.* 4, 511-515 piange gli *amissos fetus* che il crudele aratore ha sottratto *nido implumis*. In quel «nido senza piume» Giudici sembra intenda stipare insieme al dolore necessario di Enea e a quello inconsolabile di Orfeo il dolore per la *sua* Creusa, ovvero la «la madre del poeta morta di parto dando la vita al suo quinto figlio, sebbene l’unico tra i sopravvissuti sia Giovanni, che all’età di tre anni resta orfano»<sup>36</sup>. Unico della ‘nidiate’ rimasto vivo, Giudici rimpiange la madre perduta e, schiacciandosi qui più su Orfeo che su Enea, compone un lamento lirico che richiama da vicino, attraverso le marche lessicali *nidus* e *implumis*, il *miserabile carmen* dell’usignolo privato nel nido dei suoi piccoli «before their wings were fully grown»<sup>37</sup>, irrimediabilmente *amissi* come *amissa* sarà Creusa per Enea che non si volterà a guardare indietro lei perduta<sup>38</sup>.

Ma non è solo questo il punto d’intersezione tra Creusa ed Euridice in questa lirica. Ai commentatori giudiciani, che vi hanno registrato vari rimandi ai versi dell’*Ilioupersis* di *Aen.* 2, sembra però sfuggito un riferimento che stringe il rapporto con l’‘epillio’ delle *Georgiche*: la proposizione «ti persi in tanto scempio», istintivamente ricondotta al contesto di Troia in fiamme, sembrerebbe indirettamente rimandare a

<sup>35</sup> Cfr. Zucco, in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. 1746. Per un commento del passo virgiliano si rimanda a Casali, in Virgilio, *Eneide* 2... cit., ad loc.

<sup>36</sup> Lontero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi* *Empie stelle...* cit., p. 95.

<sup>37</sup> Così parafrasa *implumis* Thomas, in Virgil, *Georgics...* cit., p. 233.

<sup>38</sup> Cfr. Casali, in Virgilio, *Eneide* 2... cit., p. 325: «[...] *amissam* è prolettico: “non mi voltai a guardare indietro lei perduta”, cioè: “a guardare se lei si fosse perduta”».

*georg.* 4, 494-495 in cui Euridice, con un linguaggio «similar to that of elegy»<sup>39</sup>, sospira afflitta *quis et me... miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor?*. Con il verso «ti persi in tanto scempio» Giudici non si limita a evocare la perdita di Creusa da parte di Enea in un determinato contesto, ma ne mostra in filigrana l'addentellato con la perdita di Euridice da parte di Orfeo: non solo racchiude nell'incipitario «ti persi» il *te perdidit* conclusivo della vicenda di Euridice di cui trasferisce subito nell'io lirico la desolata ed estrema rassegnazione, ma pare anche imprimere in quel «tanto», con forza di significante più che di significato, lo stesso timbro mestamente definitivo del *tantus* virgiliano, lasciando che il *color* elegiaco dell'episodio di *georg.* 4 si spanda nascostamente sull'esposto quadro del finale di *Aen.* 2. Il nostro poeta rivela dunque fin dall'inizio, percependo Enea come Orfeo, di voler sottilmente assimilare a Euridice la *sua* Creùsa.

Benché in superficie si rifaccia programmaticamente al solo episodio della sparizione di Creusa nell'ultima notte di Troia disseminando qua e là scoperti rinvii ai versi dell'*Eneide*, Giudici sostiene dalle fondamenta le ragioni di quella ripresa puntellandone la struttura allusiva con frammenti mirati delle *Georgiche*, tramite cui egli, poeta moderno che si dimostra attento lettore del poeta antico, eleva il tono letterario del proprio lamento e conferisce maggiore coerenza e autorevolezza lirica al dettato di *Creùsa*. Quanto più si sottolinea la quantità dei rimandi virgiliani che in *Per scamparmi* ridisegnano lo scenario della sparizione di Creusa nell'ultima notte di Troia – l'inseguire «l'orma della tua fuga» per *vestigia retro / observata sequor* (*Aen.* 2, 753-754); il «disperato cuore dell'incendio» per *ignis edax* (2, 758); l'«inabitato ignoto unico asilo» per *Iunonis asylum* (2, 761); l'«ombra dell'ombra» per *infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae* (2, 772)<sup>40</sup> –, tanto più acquista efficacia la capillare singolarità allusiva con cui Giudici dietro quella *facies* 'eneadica' pone in posizione di rilievo fra il primo e l'ultimo verso due sigilli 'orfici' tesi a comprendere il destino della *sua* perduta Creùsa

<sup>39</sup> Thomas, in Virgil, *Georgics*... cit., *ad loc.*

<sup>40</sup> Salvo il riferimento a *Aen.* 2, 761 notato da Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi* *Empie stelle*... cit., p. 121, tutti gli altri sono stati segnalati da Zucco, in Giudici, *I versi della vita*... cit., pp. 1745 s.

in quello della perdita Euridice («ti persi in tanto scempio»), e dunque ad abbracciare nel lamento del *suo* Enea le note elegiache del *miserabilis Orpheus*, assimilato a un usignolo cui sono stati sottratti dal nido i piccoli ancora implumi («nido senza piume»).

Un punto della raccolta in cui pare invece esplicita la connessione tre Creusa ed Euridice è la lirica *Diversa*, di cui riproponiamo il testo per comodità del lettore:

Diversa e così sola  
 Nel non-mondo che a ogni  
 Sillaba trasalisci dubitando  
 E svanisce l'idea dove mi sogni

Amato che a ritroso ti figura  
 Nel remoto orizzonte donde esplori  
 Noi persone-lumini moltitudine  
 Specie consunta e tuttavia futura

Di quel barluminare io appena uno  
 Separato persisto se tu mai  
 A frugarti infinita  
 In me ti posi e sposi e vieni e vai

Il *Diversa* del titolo, rimarcato nell'*incipit* della lirica, echeggerebbe – secondo Zucco – *georg. 4, 500 fugit diversa*<sup>41</sup>, che descrive il momento in cui Euridice svanisce *ceu fumus in auris / commixtus tenuis*, fuggendo nel «non-mondo» dell'Orco in direzione opposta rispetto a Orfeo. Nella seconda strofa anche la locuzione avverbiale «a ritroso» concorre a congiungere allusivamente la traiettoria 'retrograda' dell'io lirico ai destini di Orfeo ed Enea: al primo perché, violando col suo voltarsi la condizione imposta da Proserpina, perde l'amata che viene per una seconda volta richiamata *retro* (*georg. 4, 495*) da *fata crudelia*; al secondo perché, non essendosi voltato a guardare se la moglie si fosse perduta, è costretto a

<sup>41</sup> Cfr. Zucco, in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. 1746; per un commento al verso virgiliano, si veda la nota di Mynors, in Virgil, *Georgics...* cit., *ad loc.* Oltre all'analisi di Zucco, su *Diversa* si veda la recensione ad *Empie stelle* a firma di G. Ferroni apparsa il 4 novembre 1996 sull'«Unità 2» col titolo *A raccontar cose perdute* (poi in Id., *Passioni del Novecento*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 226-230).

ripercorrere *retro* (*Aen.* 2, 753) la città in fiamme seguendone invano le vestigia e perlustrando di notte ogni dove.

La moltitudine superstite di «persone-lumini», fra cui lo stesso io lirico si pone, che la Creusa giudiciana esplora dal suo «remoto orizzonte» è descritta come «specie consunta e tuttavia futura», una sorta di sineciosi in cui Giudici sembra intenda far convivere il *comes* e l'*onus* di *Aen.* 2, 729, ovvero il vecchio padre Anchise e il piccolo Ascanio che Enea, lasciata indietro Creusa, deve condurre parimenti in salvo da Troia distrutta. Se questo riferimento cadesse in taglio, potremmo affermare che Giudici vi condensa simbolicamente l'essenza della missione di Enea così come da lui sentita e come interpretata da Giorgio Caproni, poeta di alcuni anni più grande del nostro. Caproni trasse lo spunto per il poemetto *Il passaggio d'Enea* dalla visione a Genova nell'immediato dopoguerra di una statua d'Enea raffigurato con padre sulle spalle e figlio per la mano, che era rimasta miracolosamente intatta in mezzo agli edifici di Piazza Bandiera distrutti dalle bombe. Folgorato da una simile coincidenza, in «quel povero Enea» il poeta vide chiaro il simbolo dell'uomo della sua generazione, «solo in piena guerra a cercar di sostenere sulle spalle un passato (una tradizione) crollante da tutte le parti, e a cercar di portare a salvamento un futuro ancora così incerto da non reggersi ritto, più bisognoso di guida che capace di far da guida»<sup>42</sup>.

Non ci sembra inopportuno intravedere questi significati nella «specie consunta e tuttavia futura» da cui la Creusa di Giudici è definitivamente separata, tanto quanto la Creusa dell'*Eneide* è per volere divino lasciata indietro perché Enea intraprenda la propria missione fuggendo da Troia dopo essersi addossato il peso del vecchio padre Anchise e aver stretto a sé il piccolo Iulo che lo segue *non passibus aequis* (*Aen.* 2, 724). Sulla scia di questa digressione, immaginando di seguire i silenziosi circuiti della memoria poetica di Giudici<sup>43</sup> intorno a questi versi di *Aen.* 2, po-

<sup>42</sup> G. Caproni, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, prefazione di A. Fo, postfazione di M. Bettini, Milano, Garzanti, 2020, p. 99. Si rimanda in generale a questo volume curato da Filomena Giannotti per un'esauriente ricostruzione del rapporto letterario ed esistenziale fra Giorgio Caproni e il suo Enea.

<sup>43</sup> L'espressione appena adottata arieggia liberamente il titolo di un recente saggio sulla poesia di Giovanni Giudici e ci offre lo spunto per citarlo estesamente: L. Neri, *I silenziosi*

tremmo tentare di scorgerne un esito nel verso finale di *Diversa*, «In me ti posi e sposi e vieni e vai», riguardo al quale Edoardo Esposito scrive:

È un chiaro esempio dell'esigenza musicale che compone le parole, e sbagliato sarebbe insistere sul nesso logico posi/sposi oppure vieni/vai cercando di scioglierlo senza tenere conto del loro formare anzitutto un fluire di suoni, di sillabe una sì e una no accentate, che proprio nella regolarità del loro scorrere – ancor prima che nel significato dei termini – dà il senso del perenne ripetersi delle cose, dell'emergere e sciogliersi delle contraddizioni<sup>44</sup>.

Se quanto sostiene il critico coglie nel segno e se lo si poggia su affini considerazioni del Giudici saggista a proposito del fare poesia<sup>45</sup>, allora non è forse troppo arrischiato istituire un legame sia pur soltanto ritmico o tonale fra il succitato verso e il primo emistichio di *Aen.* 2, 725 *pone subit coniunx*, che prelude alla sparizione di Creusa richiamando *pone sequens* di Euridice in *georg.* 4, 487. Nesso certamente presente nella memoria di Giudici lettore, può darsi che nell'autonomia del significante si sia offerto al momento dell'ideazione a Giudici poeta in quanto riconducibile con coerenza al tenore del verso che sta elaborando. Il costante lavoro mne-

*circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>44</sup> Citato da Zucco, in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. 1747, il commento sopra riportato proviene da E. Esposito, *Diversa e così sola dice che siamo tutti volendo, diversi...*, «L'Unità» 2, 4 novembre 1996, p. 247.

<sup>45</sup> Giudici, *Andare in Cina a piedi...* cit., pp. 31 s.: «Una poesia non è fatta soltanto di parole e di nessi sintattici il cui senso è dato dalle cose e persone e situazioni alle quali si riferiscono e che perciò vanno sotto il nome di *referenti*; ma è fatta anche dei modi in cui suonano all'orecchio, del ritmo che si può cogliere nella lettura, dei procedimenti retorici [...] attraverso i quali parole e nessi sintattici vengono organizzati [...]. Ed è appunto l'insieme di questi fattori o principi costruttivi in iterazione (anzi, dice Tynjanov, *in lotta*) fra loro quello che dà luogo alla *cosa chiamata poesia*. Sicché possiamo considerare quest'ultima, con un'approssimativa metafora aritmetica, un prodotto il cui valore varia non soltanto col variare di uno o più fattori, ma anche (e a differenza che in aritmetica) quando venga variato il loro ordine, che è un fattore esso stesso. Ed è questa una delle ragioni per cui basta, in un verso, lo spostamento di un accento o la sostituzione di una parola e perfino di una lettera o l'aggiunta di una sillaba per alterarne o addirittura vanificarne il senso: non, beninteso, o non soltanto, in termini di normale comunicazione, ma in termini, precisamente, di lingua poetica. Perché in poesia tutto è lingua: lessico, suono, ritmo, rima o non-rima». Per contestualizzare queste riflessioni di Giudici che risentono delle letture di Eliot e Tynjanov e per valutarne l'influsso sulla sezione *Creusa* di *Empie stelle*, vd. Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle...* cit., pp. 87 ss.

monico deducibile dalla stesura di *Creùsa*, l'esigenza ritmica soggiacente al verso in esame, insieme alla generale contiguità dello scenario rispetto all'ipotesto virgiliano, non ci paiono argomenti trascurabili per postulare un'associazione spontanea fra i membri dei due versi.

Se è vero che nella lingua della poesia per Giudici – in ciò debitore a Jurij Tynjanov – «una parola non è soltanto ciò che significa, ma significa ciò che è»<sup>46</sup>, ebbene possiamo superare con cautela la ritrosia ad accostare «In me ti posi e sposi e vieni e vai» alla sequenza virgiliana *pone subit coniunx*, notando dai corpi dei significanti la prossimità timbrica del «poetismo arcaico»<sup>47</sup> *pone* al «poni» pronunciato dall'io lirico oppure, quasi alle soglie dei significati, l'attinenza allusiva con *coniunx* dello «sposi» rivolto alla figura femminile perduta e la vaga coerenza contestuale fra la fugacità insita nel duo verbale «vieni e vai» e il composto di *eo* che anticipa la sparizione della Creusa virgiliana.

«Creùsa d'oro» viene così nominata esplicitamente nell'ultima strofa di *Nuptiae in articulo mortis*, lirica in cui si registra il «momento di più trasparente sovrapposizione di diverse figure femminili (madre, figlia, moglie), e dell'unica nominazione di *Creùsa* nella sequenza»<sup>48</sup>. La menzione formale di Creùsa viene 'virgilianamente' preparata da Giudici nel verso che ne precede l'*interpretatio nominis* attraverso il raffinato sistema allusivo che questo contributo sta provando ad analizzare. Il poeta sembra infatti annidare nella frase «A me trepido lungo il passo incerto» la marca lessicale che nell'*Eneide* sancisce lo sbandamento emotivo di Enea quando afferma: *Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum / confusam eripuit mentem* (*Aen.* 2, 735-736). Appena prima di menzionare la sua perdita Creùsa, Giudici decide di accostare allusivamente la propria trepidazione a quella dell'eroe virgiliano nell'attimo preciso in cui scopre di aver perduto la moglie, ricalcando nel dativo «A me trepido» la medesima concitazione del dativo latino *mihi... trepido*<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Giudici, *Andare in Cina a piedi...* cit., p. 31.

<sup>47</sup> Casali, in Virgilio, *Eneide 2...* cit., *ad loc.*

<sup>48</sup> Zucco, in Giudici, *I versi della vita...* cit., p. 1749.

<sup>49</sup> Anche in «lungo il passo incerto», attiguo a «A me trepido», si potrebbe intravedere l'intenzione da parte di Giudici di rievocare il passo incerto di Enea mentre insegue la perduta Creusa correndo lungo percorsi remoti e uscendo da vie conosciute: *Aen.* 2, 736-737 *Namque avia cursu / dum sequor et nota excedo regione viarum.*

Ma se a quell'altezza del racconto virgiliano la desolata ammissione di Enea segna l'avvio narrativo di una drammatica ricerca tecnicamente costruita dal poeta epico perché Enea confidi di poter riavere la sposa<sup>50</sup>, la ripresa di Giudici è resa intrinsecamente più amara dalla fissità riflessiva di chi sa già frustrata la propria ricerca, di chi assume come definitiva la perdita di Creusa.

In conclusione, riteniamo opportuno prendere congedo dalla Creusa giudiciana ribadendone ancora una volta il rapporto sotterraneo stabilito con Euridice. Nella lirica *Di morti inchiostri*, in cui – ci pare – i commentatori non hanno registrato alcun riferimento virgiliano, Giudici lascia cadere un indizio isolato che potrebbe configurarsi come ulteriore *senhal* riconducibile all'epillio delle *Georgiche*.

Gli ultimi due versi recitano:

Sulla buia voragine e impostura  
Di morti inchiostri fatua aurora

Consapevoli di avanzare un'ipotesi azzardata, proponiamo di ravvisare in quei «morti inchiostri» il colore luttuoso dei *Lethaea papavera* (*georg.* 4, 545)<sup>51</sup> che, al termine del racconto della sventurata vicenda di Orfeo ed Euridice, Proteo, secondo le istruzioni della madre Cirene, dovrà dedicare a Orfeo come offerte funebri insieme ai sacrifici con cui rendere onore alla *placata* Euridice, quando la *nona...Aurora* avrà mostrato la sua prima luce. Ove non fosse peregrino, questo aggancio potrebbe rappresentare un'ulteriore sanzione allusiva della progressiva equiparazione da parte di Giudici della dipartita di Euridice a quella della *sua* Creusa. Malgrado sia fuori contesto rispetto ai contenuti di questa lirica, il presunto riferimento si aggiungerebbe a quella serie di contrasegni virgiliani finora esaminati di cui Giudici si serve celatamente per legittimare dall'interno la tecnica allusiva di *Creusa* con l'*auctoritas* del classico.

Nell'auspicio che questo lavoro non esaurisca la ricerca delle presenze virgiliane in *Creusa*, ci è sembrato utile estenderne il campo di analisi

<sup>50</sup> Heinze, *La tecnica epica di Virgilio...* cit., pp. 80 s.

<sup>51</sup> Cfr. Thomas, in Virgil, *Georgics...* cit., *ad loc.*

dal solo episodio della perdita di Creusa da parte di Enea a quello della perdita di Euridice da parte di Orfeo<sup>52</sup> nel tentativo di mostrare come Giudici, da acuto lettore di Virgilio, avesse presente la stretta trama di corrispondenze fra i due brani e come, da poeta consapevole del modello scelto, se ne sia attivamente avvalso – non dicendo ma suggerendo<sup>53</sup> – per esprimere e propagare quel fatale sentimento di perdita su tutta la sezione *Creùsa* di *Empie stelle*.

### Abstract

The article analyses some Virgilian reminiscences found in the *Creùsa* section of Giovanni Giudici's poetic collection *Empie stelle* (1993-1996). The aim is to highlight how the Virgilian echoes not only overtly refer to the episode of Creusa's disappearance from *Aeneid* 2 (730-794) but also covertly hint at the related episode of Eurydice's disappearance from *Georgics* 4 (453-536), showing how Giudici, as a careful reader of Virgil, designed a coherent allusive system that, through punctual references to the Latin source, links the fatal loss of his Creusa to that of Eurydice, and thus the desperate lament of his Aeneas to that of Orpheus.

Piergiuseppe Pandolfo  
piergiuseppe.pandolfo@unical.it

<sup>52</sup> Ed è una prospettiva comunque assai ristretta, da considerare provvisoria in attesa di uno studio più ampio che scrutini ed esami organicamente le reminiscenze virgiliane presenti nell'intera opera poetica di Giovanni Giudici. Ad esempio, sarebbe interessante seguire in altra sede le orme allusive del sesto dell'*Eneide*, dal momento che già in *Empie stelle* lo stesso Zucco (in Giudici, *I versi della vita...* cit., pp. 1749 s.) identifica nei testi di *A porta inferi* e *Coelestia corpora* dei riferimenti riconducibili rispettivamente a *Aen.* 6, 417-423 e a 886-887.

<sup>53</sup> Per citare in chiusa il titolo della recensione di Fernando Bandini (*Mai dire ma suggerire...* cit., p. 6) da cui questo contributo ha preso le mosse.



Tiziana Ragno

## Catullo *half done*: Ezra Pound e il carme 61

«Per sapere, per capire bene,  
credo proprio che dovrei fare il compositore»<sup>1</sup>.

### 1. *World poetry*: Ezra Pound, Catullo e i classici

Nel 1934, il quasi cinquantenne Ezra Pound<sup>2</sup> sunteggiava le sue posizioni di critico letterario nel saggio *ABC of Reading*, un agile manuale rivolto, avverte l'autore, «a chi non frequenta più le scuole, a chi non è mai stato a scuola, o infine a quanti ai tempi della loro istruzione hanno dovuto soffrire quello che hanno sofferto molti della mia generazione»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Intervista a Italo Calvino a cura di L. Arruga, *Italo Calvino librettista*, «Musica Viva» VI (2), 1982, pp. 56-61, in part. p. 61.

<sup>2</sup> Ormai stabile, in quegli anni, la residenza di Ezra Pound in Italia: dopo il periodo trascorso a Londra (1908-1920), Pound visse a Parigi per quattro anni per poi trasferirsi definitivamente a Rapallo, con la moglie Dorothy (sua compagna fu, poi, la violinista Olga Rudge). Ad eccezione di un breve viaggio negli Stati Uniti nel 1939, Pound restò in Italia ininterrottamente fino al novembre 1945 quando, arrestato, fu trasferito a Washington dove trascorse tredici anni nell'ospedale psichiatrico di Saint Elizabeths. Per un'ampia ricostruzione della biografia di Pound, cfr. A.D. Moody, *Ezra Pound: Poet*, Oxford, Oxford University Press, 2007-2015, I-III.

<sup>3</sup> E. Pound, *L'ABC del leggere*, a cura di M. Breda e R. Quadrelli, Milano, Garzanti, 2019, p. 7. Le citazioni in lingua italiana, tratte dall'opera di Pound, seguono le edizioni di volta in volta segnalate; si prediligeranno, tuttavia, le citazioni in lingua originale. Si conserveranno, in ogni caso, le scelte grafiche presenti nelle edizioni.

L'intento di suggerire ai lettori un canone serpeggia per l'intero opuscolo e soprattutto nelle pagine dedicate alla lettura dei classici greci e latini<sup>4</sup>. Considerato l'ostacolo linguistico («strange languages»), secondo Pound è utile operare per selezione e fornire, quindi, un elenco di libri. Quei libri che lui stesso ancora rilegge, tiene sulla scrivania e 'ispeziona' di tanto in tanto:

Perhaps the student will now begin to see that I am trying to give him a list of authors who are unsurpassed IN THEIR OWN DOMAIN, whereas the writers

<sup>4</sup> La conoscenza del latino era stata, a detta di Pound, l'unica ragione per cui era valsa la pena iscriversi all'Università: per questa dichiarazione, resa da Pound al poeta Donald Hall nel 1962, cfr. I.B. Nadel, *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 28. Rudimenti del latino erano stati già impartiti al giovanissimo Pound presso la Cheltenham Military Academy e, anche dopo il percorso di studi svolto presso l'Università della Pennsylvania (1901-1903), costante fu l'interesse verso i classici coltivato presso l'Hamilton College a New York (1903-1905). Per un inquadramento generale del rapporto tra Pound e i classici, a partire dagli anni della sua formazione, *ibid.*, pp. 28-33; inoltre, J.P. Sullivan, *Ezra Pound on classics and classicists*, «Arion» 3, 1964, pp. 9-22 e Id., *Ezra Pound and the Classics*, in E. Hesse (a cura di), *New Approaches to Ezra Pound*, London, University of California Press, 1969, pp. 215-241; P. Davidson, *Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey*, Amsterdam, Rodopi, 1995; A.J. Goldwyn, *Creating the Modern Rhapsode. The Classics as World Literature in Ezra Pound's Cantos*, in A.J. Goldwyn - J. Nikopoulos (a cura di), *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*, Leiden, Brill, 2016, pp. 53-72; J. Ullyot, *Ezra Pound and His Classical Sources: The Cantos and the Primal Matter of Troy*, London, Bloomsbury, 2022. Sul problema della traduzione, *infra*, n. 28. Nell'ambito di questo argomento, è soprattutto il caso del poundiano *Homage to Sextus Propertius* (1919; per un'edizione italiana: E. Pound, *Omaggio a Sesto Propertio*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, SE, 1997<sup>2</sup> [rist. 2010]) ad aver attratto l'interesse degli antichisti: e.g., J.P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, Austin, University of Texas Press, 1964 (rist. anast. London, Faber and Faber, 1965); P. Fedeli, *La traduzione-pastiche. Il Propertio di Ezra Pound*, «Lexis» 2, 1988, pp. 225-233; Id., *Tradurre poesia, tradurre Propertio*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del convegno (Palermo, 6-9 aprile 1988), Napoli, D'Auria, 1991, pp. 245-273; M. Comber, *A book made new. Reading Propertius reading Pound: a study in reception*, «The Journal of Roman Studies» 88, 1998, pp. 37-55; W. Dingee, *Did their Propertius walk that way? Ezra Pound's Homage to Sextus Propertius as a complaint against classical philology*, «Classical Receptions Journal» 11, 2019, pp. 81-99. Nel presente contributo, ad ogni modo, non mi occuperò di Propertio né di altri autori antichi ben noti a Pound se non di Catullo tratteggiando, in particolare, la presenza e il ruolo del carme 61 nell'opera del poeta moderno; strettamente funzionali a questo tema, perciò, saranno i riferimenti, perlopiù cursori, ad altri autori classici, oggetto di riflessione o adattamento. Resta significativo il fatto che Pound si sia più intensamente occupato di Catullo specialmente (ma non solo) negli anni in cui vedeva la luce il suo lavoro properziano.

whom I omit are demonstrably INFERIOR to one or more of the writers I include, and their inferiority can be computed on some particular basis. Have patience, I am not insisting even now on your learning a multitude of strange languages [...]. I am, after all these years, making a list of books that I still re-read; that I keep on my desk and look into now and again<sup>5</sup>.

Tra gli autori antichi raccomandati, non mancano, naturalmente, Omero (molto più apprezzabile dei tragici greci e dell'imitatore Virgilio), Properzio, Ovidio<sup>6</sup>. È Saffo, però, la più grande ed è suo il testo poetico migliore in assoluto (l'inno ad Afrodite: Sapph. *fr.* 1 Voigt); al fianco della poetessa di Lesbo, Catullo<sup>7</sup>, l'unico poeta latino in grado di dominarne i metri:

<sup>5</sup> E. Pound, *ABC of Reading*, New York, New Directions, 1934, pp. 48-49.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 43-48. Pound raccomanda, nell'ambito di un'ideale antologia della letteratura inglese, una serie di traduzioni di classici latini, particolarmente meritorie (Gavin Douglas: *Eneados*, 1553, postuma; Arthur Golding: *Metamorphoses*, 1567; Christopher Marlowe: *Amores*, 1599 circa), di cui fornisce, poi, qualche saggio: su questo, *e.g.*, *ibid.*, pp. 58-59, 94-131, 173 e 178.

<sup>7</sup> È ben nota la lettera a Iris Barry (luglio 1916), in cui Pound menziona, in ordine sparso, una lunga lista di classici greci e latini (ma anche francesi, cinesi ecc.) – Teocrito, il libro XI dell'Odissea, il teatro greco, Saffo, Tacito, Properzio, Orazio, Ovidio, Marziale, Virgilio, *Pervigilium Veneris* – riservando, tuttavia, a Catullo un apprezzamento speciale: «Catullus, Propertius, Horace and Ovid are the people who matter. Catullus most. [...] Catullus has the intensity [...]. This is a very short list but you'd better do at least this much 'classics' to keep you steady and to keep your general notion of poetic development more or less shapely. Possibly you can find a French prose translation of Catullus and Propertius» (*The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, a cura di D.D. Paige, London, Faber and Faber, 1951, p. 138). Trova spazio, per primo, Catullo nell'ambito dell'altrettanto e giustamente famosa definizione di 'classico' presente in un'epistola a Margaret C. Anderson (giugno 1917): «The one use of a man's knowing the classics is to prevent him from imitating the false classics. You read Catullus to prevent yourself from being poisoned by the lies of pundits [...]. The classics, "ancient and modern", are precisely the acids to gnaw through the thongs and bulls-hides with which we are tied by our school-masters. They are the antiseptics. They are almost the only antiseptics against the contagious imbecility of mankind» (*ibid.*, 168). Non molti gli studi su Catullo e Pound: oltre a Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 50-82, più di recente B. Arkins, *The Modern Reception of Catullus*, in M.B. Skinner (a cura di), *A Companion to Catullus*, Malden, MA, Blackwell, 2007, pp. 461-478, in part. pp. 466-470; M. Möller, *Intensität: Beobachtungen zu Catullus Nachleben in der Moderne*, «Paideia» 73, 2018, pp. 1745-1769, in part. pp. 1753-1756; Th. Ziolkowski, *Roman Poets in Modern Guise: The Reception of Roman Poetry Since World War I*, New York, Camden House, 2020, p. 101. Cfr., inoltre, A. Peacock, *Pound, Catullus and Imagism*, in W. Pratt (a cura di), *Ezra Pound, Nature and Myth*, New York, AMS Press, 2002, pp. 49-65. Rimando, fin d'ora, a Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, a

Having read it [*scil.* l'opera di Saffo], you will be told there is nothing greater. I know of no better ode than the POIKILOTHRON. So far as I know, Catullus is the only man who has ever mastered the lady's metre. For the sake of the student's mental clarity, and for the maintenance of order in his ideas, he will, I think, find it always advantageous to read the oldest poem of a given kind that he can get hold of<sup>8</sup>.

Pound sostiene che non si possa affermare, come certo snobismo fa, che la poesia greca sia superiore a quella latina. Più onestamente, si può dire che la conoscenza dei modelli greci fu la condizione necessaria per la produzione, a Roma, di una buona letteratura in versi, talvolta migliore. Così Catullo superò persino Saffo (significativa, ma forse solo apparente, l'incertezza espressa in *ABC*). L'autore latino, infatti, potrebbe essersi rivelato più grande della fonte greca, pur eccellente, per aver ridotto la quantità delle parole e concentrato, in un numero inferiore di vocaboli, temi e immagini. Un risultato più che ragguardevole, se si considera la definizione poundiana di poesia («the most concentrated form of verbal expression») illustrata in un altro passo di *ABC*<sup>9</sup>.

I took my critical life in my hand, some years ago, when I suggested that Catullus was in some ways a better writer than Sappho, not for melopoeia, but for economy of words. I don't in the least know whether this is true<sup>10</sup>.

Il riferimento, qui, a uno dei tre modi poetici (*melopoeia*) altrove classificati da Pound<sup>11</sup> fa trapelare l'ambito nel quale Catullo si distinse,

cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018 per il commento ai carmi catulliani citati e la relativa bibliografia: dal volume dipendo per tutte le citazioni catulliane.

<sup>8</sup> Pound, *ABC*... cit., p. 47.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 36: «Dichten = condensare. I begin with poetry because it is the most concentrated form of verbal expression. Basil Bunting, fumbling about with a German-Italian dictionary, found that this idea of poetry as concentration is as old almost as the German language. 'Dichten' is the German verb corresponding to the noun 'Dichtung' meaning poetry, and the lexicographer has rendered it by the Italian verb meaning 'to condense'».

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 48. Inoltre, *ibidem*: «I don't believe that any Latin author is measurable distance of Homer. I doubt if Catullus is inferior to Sappho». In effetti, Pound era stato più netto nel 1917: «The Greeks might be hard put to it to find a better poet among themselves than is their disciple Catullus. Is not Sappho, in comparison, a little, just a little Swinburnian?» (E. Pound, *Elizabethan Classicists III*, «The Egoist» 4, 1917, pp. 154-156, in part. p. 155).

<sup>11</sup> Per la definizione di '*melopoeia*', come categoria poetica distinta dalla '*phanopoeia*' e dalla '*logopoeia*', cfr. Pound, *ABC*... cit., p. 7: «NEVERTHELESS you still charge words

non superando – in questo caso – il modello saffico<sup>12</sup> ma certamente eguagliandone l'altissimo valore: la qualità sonora dei versi. L'attenzione verso gli aspetti metrico-musicali e l'abilità nell'organizzarne gli schemi sono, insomma, tra i principali meriti di Catullo capace, perciò, di soddisfare un altro requisito della poesia, vale a dire il legame con la musica. Come vedremo, Pound ribadì, in più occasioni, la necessità di questo connubio sia in veste di critico letterario (per la scelta di opere poetiche degne di essere lette perché 'musicali') sia in veste di compositore impegnato nella ricerca di testi adatti alla messa in musica. Su questo argomento, sempre in *ABC*, si moltiplicano i moniti («la poesia isterilisce se si separa troppo dalla musica») e le definizioni («Dante afferma: 'Canzone è una composizione di parole messe in musica' [*fabricatio verborum armonizatorum*])<sup>13</sup>. La centralità data da Catullo ai suoni fa di lui, dunque, un poeta esemplare.

La maestria metrica è anche un terreno di confronto, insieme con altre componenti dello stile, tra Catullo e Orazio, poeta ben meno amato, per quanto imitato, da Pound. Il paragone è impari, come rivela un articolo pubblicato qualche anno prima, sulla rivista «The Criterion» (1929-1930)<sup>14</sup>. Più schietto del bugiardo Venosino (che a torto si vantò di essere stato *princeps* nel tradurre i metri eolici a Roma: *carm.* 3,30,13-14 *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*), Catullo aveva scritto, prima dell'esempio oraziano, strofe saffiche di gran lunga migliori traducendo gli originali in modo franco e onesto e addirittura sopravanzando, come si è detto, il modello greco nello stile.

with meaning mainly in three ways, called phanopoeia, melopoeia, logopoeia. You use a word to throw a visual image on to the reader's imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this. Thirdly, you take the greater risk of using the word in some special relation to 'usage', that is, to the kind of context in which the reader expects, or is accustomed, to find it»; inoltre, *ibid.*, p. 63.

<sup>12</sup> Del resto, nella 'melopea' furono insuperati i greci (i poeti provenzali diedero, poi, degli interessanti contributi, in forme inedite rispetto al greco): *ibid.*, pp. 42-43.

<sup>13</sup> Per le citazioni cfr., rispettivamente, Pound, *L'ABC del leggere...* cit., pp. 10, 51, 25 (con la citazione dantesca da *Vulg. el.* 2,8,5). Celebre l'episodio, ricordato da M. Breda, *Prefazione a Pound, L'ABC del leggere...* cit., pp. I-IX, in part. p. V: «A Pier Paolo Pasolini, che poco prima della morte era andato a salutarlo a Venezia e gli aveva chiesto che cosa fossero i *Cantos*, replicò: 'Musica'».

<sup>14</sup> L'articolo fu ripubblicato nel 1970: E. Pound, *Horace, «Arion»* 9, 1970, pp. 178-187.

Horace is a liar of no mean pomposity when he claims to have been the first to bring in the 'Aeolic modes', for Catullus preceded him, and Catullus wrote better Sapphics. Catullus frankly translated one poem and frequently improves on Greek style<sup>15</sup>.

Significativo (pari a quello di Ovidio, ma ben al di sopra di quello oraziano) è, allora, il contributo di Catullo alla lingua poetica universale (*world poetry*), quello spazio di memoria letteraria virtualmente infinito e geograficamente illimitato dentro il quale, per non disperdersi, tocca spigolare, anche per mezzo di impietosi raffronti, i poeti migliori. E, dunque, di fronte alla salottiera freddezza e all'ironia di maniera imputate a Orazio, a connotare l'ottimo Catullo è, invece, il tono ispirato da autentica acredine e passione ma anche la tendenza alla secca presa di distanza dall'oggetto rappresentato (l' 'impersonalità', secondo l'idea di arte propugnata dal movimento modernista e, in particolare, imagista):

[...] Both Catullus and Ovid add something to world poetry, something which is not in the Greek poetry that has come down to us [...] Against the granite acidity of Catullus' passion [...] Horace has but the clubman's poise and no stronger emotion than might move one toward a particularly luscious oyster. [...] lacking the charm of Palladas' impartial pessimism or the artistic aloofness, the Epicurean and really godlike impersonality of Catullus' poem containing the phrase, 'habet dentes'[Catull. 39,1], which is the first Wyndham Lewis drawing, perhaps the only Wyndham Lewis drawing<sup>16</sup>, in literature<sup>17</sup>.

Il valore della poesia di Catullo, dunque, si misura anche nei termini della sua capacità di descrivere a parole e presentare ai lettori 'direttamente' (apparentemente senza filtri deformanti o personali) azioni e circostanze, tratti e caratteristiche, reazioni emotive ai fatti e alle loro

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>16</sup> Il riferimento è all'autoritratto dell'artista e protagonista del movimento vorticista, Wyndham Lewis (*Mr Wyndham Lewis as 'Tyro'*, 1921, Ferens Art Gallery, Hull City Museums and Art Gallery), la cui spiacevole e rigida posa, con i denti in bella mostra, trova, per Pound, un equivalente letterario in Catull. 39,1 (*Egnatius, quod candidos habet dentes*).

<sup>17</sup> Pound, *Horace...* cit., p. 179. Analogamente – con lo stesso riferimento a Catull. 39,1 – in *How to Read* (1931): «In Rimbaud the image stands clean, unencumbered by non-functioning words; to get anything like this directness of presentation one must go back to Catullus, perhaps to the poem which contains *dentes habet*» (Id., *How to Read*, New York, Askell House, 1970, p. 41).

qualità. Per questo, la poesia catulliana è dotata della facoltà, che è tipica degli ideogrammi cinesi, di rappresentare in modo vivido e concreto cose e funzioni. Si tratta di una peculiarità essenziale del linguaggio poetico (e del metodo scientifico): la rappresentazione per immagini – immediatamente associate agli oggetti rappresentati – e non per concetti astratti, che sono invece tipici del discorso filosofico e di quello teologico<sup>18</sup>.

Catullus' *Iam ver egeidos refert tepores* [Catull. 46,1] would go straight into the best sort of Chinese ideograph, the eleven lines are full of direct and definite statement, and the poem is very emotional. Catullus was a very great poet, yet if Catullus had not lived Horace might be counted the greatest lyricist in Latin<sup>19</sup>.

Sebbene, dunque, Orazio possiede al massimo grado l'arte dello scrivere e l'astuzia nell' 'interpolare' i metri greci, la sua natura di poeta «myopic and unimaginative»<sup>20</sup> lo rende indubbiamente inferiore a Catullo, di fronte al quale il Venosino non può certo ambire alla palma di «the greatest lyricist in Latin». Una definizione che, invece, spetta probabilmente a Catullo per il suo speciale impasto di limpidezza espressiva e musicalità.

La parola densa e le immagini, nette e mai oblique, donano ai versi catulliani efficacia icastica; la sapienza metrica, onestamente appresa dai modelli greci, assicura l'intimo accordo tra parole e suoni. Si garantisce così la connessione, ritenuta indispensabile da Pound, tra «il lettore o l'ascoltatore» e «ciò che realmente vede o sente»<sup>21</sup>. Lirica perché concreta (nella sua ricezione immediata, cioè sonora; nella sua ricezione mediata dalla 'fantasia' dei lettori, cioè immaginifica), la poesia di Catullo sembra incarnare, in modo emblematico, le qualità cardinali del discorso poetico secondo Pound<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> In più sedi Pound torna su questa prerogativa della poesia (ad esempio, Id., *ABC...* cit., pp. 17-26) non troppo lontana dall'antica idea di *enargeia*. Sulle affinità e sulle differenze, qualche cenno si trova in B. Turquety, *L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub: poésie cinema*, «Fabula-LhT» 2, 2006 <<http://www.fabula.org/lht/2/turquety.html>> [consultato il 4/07/2023] che rinvia, nello specifico, alla categoria poundiana della '*phano-poeia*' (*supra*, n. 11).

<sup>19</sup> Pound, *Horace...* cit., p. 187.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Pound, *L'ABC del leggere...* cit., p. 25.

<sup>22</sup> Id., *ABC...* cit., p. 63.

La definizione di ‘*world poetry*’, adoperata da Pound a proposito dell’impatto di Catullo, richiama, naturalmente, l’espressione coniata da Johann Wolfgang Goethe (*Weltliteratur*) e un’idea di ‘letteratura universale’ che, a livello di teoria della letteratura, muoveva i suoi primi passi proprio negli anni Trenta del secolo scorso<sup>23</sup>. Un’idea nella quale, per Pound, a giocare un ruolo cruciale, almeno a livello europeo, è proprio la cultura classica favorita da un’ossatura medievale che sembra anticipare le ben note teorie di Ernst Robert Curtius<sup>24</sup>. La logica ‘a strati’ condiziona la prospettiva diacronica, non troppo lineare (dal Medioevo alla cultura classica attraverso il classicismo), ma garantisce il combinarsi di tradizione (incarnata dall’ininterrotta persistenza dell’antico) e novità (rappresentata dalle modalità, sempre in divenire, di recepirlo e viverlo).

European civilization or... culture can be perhaps best understood as a medieval trunk with wash after wash of classicism going over it. That is not the whole story, but to understand it, you must think of that series of perceptions, as well as of anything that has existed or subsisted unbroken from antiquity<sup>25</sup>.

La dimensione universale (alla quale sia la letteratura nel suo naturale sviluppo tende, sia quanti la producono, o ne fruiscono, dovrebbero aspirare) comporta, da un lato, il plurilinguismo come ineliminabile condizione dello spazio letterario e, dall’altro, la necessità del tradurre. È innegabile, insomma, che «la somma dell’umana saggezza non è compresa in una lingua singola, e non c’è singola lingua che sia capace di rendere ogni forma

<sup>23</sup> Per una ricostruzione delle origini e dell’evoluzione del concetto, M. Cometa, *Weltliteratur. Una nozione desueta?*, «Narrativa [Online]» 35-36, 2014 <<http://journals.openedition.org/narrativa/1110>> [consultato il 4/07/2023]. Nello specifico, sulle relazioni tra l’idea manifestata da Pound (in modo alquanto ricorrente) e la nozione goethiana, cfr. N.C. de Nagy, *Ezra Pound’s Poetics and Literary Tradition: The Critical Decade*, Bern, Francke, 1966, pp. 44-47. Inoltre, Goldwyn, *Creating...* cit., pp. 66-71.

<sup>24</sup> Sull’atteggiamento verso la tradizione da parte di Curtius e T.S. Eliot, cfr. C. Uhlig, *Tradition in Curtius and Eliot*, «Comparative Literature» 42, 1990, pp. 193-207.

<sup>25</sup> Pound, *ABC...* cit., p. 56. Nel 1942 in *Carta da visita*, Pound elencava gli autori più rappresentativi della ‘poesia europea’ (tra questi, Catullo): «Unless you know Homer, Sappho, Ovid, Catullus, Propertius, Dante, Cavalcanti, a few songs of the troubadours together with a few of von der Vogelweide or Hans Sachs, Villon, and Gautier, you won’t know European poetry» (Id., *Selected prose: 1909-1965*, ed. W. Cookson, London, Faber and Faber, 1973, p. 324 con traduzione inglese).

e livello dell'umana intelligenza»; perciò, il pubblico inglese, al quale più da vicino e con toni sferzanti Pound spesso si rivolge, dovrebbe sapere che «non si può imparare a scrivere se si conosce soltanto l'inglese»<sup>26</sup>. D'altro canto, di fronte alla pigrizia del lettore («il lettore dai nervi fragili si siede in mezzo alla strada, si toglie le scarpe e comincia a lamentarsi: [...] che non può certo imparare tutte quelle lingue»), il bisogno prioritario di educare e ampliare il pubblico rende indispensabili le traduzioni. Un compito al quale non intende sottrarsi neppure Pound in persona («ho fatto quello che ho potuto, per coloro che leggono soltanto in inglese»)<sup>27</sup>.

L'arte del tradurre, per Pound, non risponde a criteri mimetici o lineari ed è perciò affine ad altre forme, ancora più 'creative', di adattamento e riscrittura<sup>28</sup>. Stretto appare, in particolare, il legame fra traduzione e messa in musica di un testo. L'accostamento è presente in un altro passo di *ABC*: qui, elogiando François Villon come «the hardest, the most authentic, the most absolute poet of France»<sup>29</sup>, Pound allude alle difficoltà poste dalla parola poetica e dalle sue specificità musicali, che ogni buon traduttore dovrebbe preservare.

The grand bogies for young men who want really to learn strophe writing are Catullus and Villon. I personally have been reduced to setting them to music as I cannot translate them<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Pound, *L'ABC del leggere...* cit., pp. 28 e 59.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 35 e 49.

<sup>28</sup> Tra le numerose affermazioni poundiane sul tema, basti una delle più celebri: «Better mendacities / than the classics in paraphrase!» (E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, London, The Ovid Press, 1920, p. 10). In generale, su Pound traduttore e sulla sua idea di traduzione, J.P. Sullivan, *Ezra Pound as a Latin Translator*, «Arion» 3, 1964, pp. 100-111 (per la definizione di 'traduzione creativa', Id., *Ezra Pound and Sextus Propertius...* cit.). Sull'influenza esercitata da Pound sul tema della traduzione dei classici (ad esempio, per Catullo, sulla versione di Louis e Celia Zukofsky, 1969), cfr. D.M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, London-Toronto, Susquehanna University Press, 1988. In particolare, su Pound traduttore dei tragici greci (Eschilo e Sofocle), H.A. Mason, *The women of Trachis*, «Arion» 2, 1963, pp. 59-81; M. Gigante, *L'Elettra di Sofocle nell'interpretazione di Ezra Pound*, «Dioniso» 63, 1993, pp. 115-133; C. Syros, *Beyond language: Ezra Pound's translation of the Sophoclean Elektra*, «Paideuma» 23, 1994, pp. 107-139; G. Ieranò, *L'Agamennone secondo Ezra Pound*, «Dioniso» 4, 2014, pp. 179-204; P. Liebrechts, *Translations of Greek Tragedy in the Work of Ezra Pound*, London, Bloomsbury, 2021. Sulla traduzione properziana, cfr. *supra*, n. 4.

<sup>29</sup> Pound, *ABC...* cit., p. 104.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

Come Villon, Catullo: la distanza cronologica tra i due poeti si annulla, di fronte alla loro comune maestria versificatoria<sup>31</sup> e alle ardue ma istruttive prerogative della loro tecnica di scrittura. Privilegiato terreno di prova per traduttori in erba che vogliano imparare a comporre strofe strofiche, Catullo è, parimenti al più grande poeta di Francia, un autore verso il quale il traduttore sperimenta fallimenti e frustrazioni<sup>32</sup>, mai superate finora almeno nella lingua inglese (nel 1931, «There is no useful English version of Catullus»; nel 1942, «No one has succeeded in translating Catullus into English»)<sup>33</sup>.

Di fronte a questo, Pound elabora una specie di rimedio praticato da lui stesso, come vedremo, nei confronti della poesia di Villon e di Catullo: la traduzione in musica («I [...] have been reduced to setting them to music as I cannot translate them»). Simile ma non identica alla traduzione *tout court*, la versione musicale è il ripiego (affatto comodo) che compensa ed evita il silenzio del traduttore.

C'è di più. La traduzione in musica, più che una forma di trasposizione, si configura come un atto riparatore poiché risana un elemento connotato e intrinseco alla poesia o, per meglio dire, alla poesia dei migliori: la musicalità (uno dei tratti peculiari dei componimenti catulliani). Pound sostiene che «la grande età del verso lirico» coincide con la fase in cui i poeti componevano musica per i loro versi oppure elaboravano i loro componimenti in modo che, «anche se di fatto non cantati né musicati,

<sup>31</sup> Nel 1918, il binomio Catullo-Villon, a proposito delle strutture ritmiche, si apriva ad altri poeti (compresa Saffo): «If you want the gist of the matter go to Sappho, Catullus, Villon, Heine when he is in the vein, Gautier when he is not too frigid» (E. Pound, *Pavannes and Divisions*, New York, A.A. Knopf, 1918, p. 100).

<sup>32</sup> Su questo, è importante una lettera di Pound a Harriet Monroe (febbraio 1916), a proposito dei tentativi mal compiuti da altri e da lui stesso di fronte ai carmi catulliani (in particolare, per i carmi 5 e 51: *infra*, p. 173): «I meet three attempt at the *Vivamus, mea Lesbia*. Not much Catullus and a lot of muck added. Then I come to positively the *worst* travesty of the *Ille me [sic] par esse deo videtur* that has *ever* been perpetrated. In this poem Catullus changed, and made possibly a little more austere, Sappho's *PHAINETAI MOI KENOS ISSOS [sic] THEOISIN*. Even Landor [*scil.* Walter Savage Landor, poeta inglese, 1775-1864, autore di imitazioni catulliane] turned back from an attempt to translate Catullus. I have failed forty times myself so I do know the matter. [...] The most hard-edged and intense of the Latin poets should *not* be cluttered with wedding-cake cupids and clichés like 'dregs of pain' etc., etc., and inf. Pink blue baby ribbon» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., pp. 116-117).

<sup>33</sup> Rispettivamente, Pound, *How to Read...* cit., p. 50 e Id., *Selected prose...* cit., p. 324.

venivano almeno scritti con l'intenzione di integrarsi nella musica»<sup>34</sup>. *A posteriori*, la messa in musica di componimenti lirici, che appartengono al passato, garantisce il ripristino di un'unità perduta. Il processo *à rebours* scongiura il pericolo delle sovrastrutture (come quelle che si reiterano nell'ambito del melodramma moderno)<sup>35</sup> e, secondo un meccanismo già sperimentato dai bravi poeti in fase di produzione, fa sì che sia il verso con la sua musicalità, conferita all'origine anche da chiarezza e densità espressiva, a promuovere la 'nuova' musica<sup>36</sup>. Si capisce, allora, perché il mestiere del compositore debba coincidere con quello del poeta.

## 2. 'Fili di luce': il carme 61 in *Ur-Cantos* e *I Cantos*

Le opere poundiane dove più si concentrano allusioni e riferimenti, anche espliciti, a Catullo sono quelle che risalgono agli anni in cui il poeta americano avvia la costruzione del grande poema, *I Cantos*.

Se qualche eco occasionale, per quanto significativa, puntella la raccolta *Lustra* (1916<sup>1</sup>, 1917<sup>2</sup>) a partire dalla sua programmatica epigrafe<sup>37</sup>, è nei cosiddetti *Ur-Cantos*, pubblicati su «Poetry» (1917)<sup>38</sup>, che la presen-

<sup>34</sup> Pound, *L'ABC del leggere...* cit., p. 51.

<sup>35</sup> Molto polemici i toni di Pound verso i più celebri operisti coevi: «This occurs in modern opera. The fact that there is a printed libretto, means nothing. The writing may be on paper, but it is not used by the musician. The words aren't set. If examined they usually have no interest. The musician would probably be unable to set any words that had an interest. You wallow with Puccini and Giordano, etc...» (Id., *ABC...* cit., p. 159).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 152: «The value of music as elucidation of verse comes from the attention it throws on to the detail. Every popular song has at least one line or sentence that is perfectly clear. This line FITS THE MUSIC. It has usually form the music».

<sup>37</sup> Ancora prima di *Lustra*, sono di qualche importanza i componimenti *Blandula, Tenulla, Vagula* (per i riferimenti a Sirmione: *Canzoni*, 1911, poi in *Personae*, 1926: E. Pound, *Personae. Collected Shorter poems*, London, Faber and Faber, rist. 1952, p. 53) e *Phasellus ille* (~ Catull. 4: *The Ripostes*, 1912, poi in *Ibid.*, p. 75). Su *Blandula, Tenulla, Vagula*, cfr., *infra*, n. 48. In *Lustra*, oltre all'epigrafe (*cui dono lepidum dono libellum* ~ Catull. 1,1) e a qualche traduzione (quella del carme 43, in Id., E. Pound, *Lustra*, London, Elkin Mathews, 1916, p. 51, poi ripubblicata: *infra*, p. 180), le allusioni catulliane sono in *Ladies - Lesbia illa* (~ Catull. 58,1 e 3,1: *ibid.*, p. 36) e *To a Friend Writing on Cabaret Dancers* (~ Catull. 86,4: *ibid.*, pp. 109-112, in part. p. 112). Su questi debiti, Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 53-55.

<sup>38</sup> Una seconda versione dei tre *Ur-Cantos* fu pubblicata, subito dopo, in E. Pound, *Lustra*, New York, Knopf, 1917, pp. 180-202. Le citazioni, presenti in questo contributo, provengono dalla prima edizione pubblicata sui fascicoli di "Poetry" nel 1917 (E. Pound, *Three Cantos*,

za catulliana assume una funzione centrale, quasi fondativa. Il progetto complessivo, fin dappprincipio, è quello eliotianamente ispirato a una poetica del ‘melting pot’ e del montaggio sapiente – ancorché sussultorio – di preziosi relitti dissepoliti e sottratti al naufragio della memoria, restituiti al canto e calati in un nuovo disegno simile, nella struttura, a quello del genere musicale della fuga (tema principale e temi secondari esposti, sviluppati, variati fino alla stretta finale)<sup>39</sup>. «Fili di luce», provenienti anche dall’antico, sono intrecciati e ricombinati per il tramite della parola moderna<sup>40</sup>. In questo contesto, è Catullo la voce a cui Pound affida l’onore dell’inizio («Began our Catullus»)<sup>41</sup> ed è il carme 61<sup>42</sup> uno dei ‘fili’, sottili ma ricorrenti: dapprima, in modo carsico attraverso i primi due *Ur-Cantos*; poi, con contorni espliciti e funzione strutturale nei *Cantos* 4 e 5<sup>43</sup>.

«Poetry» 10, 1917, pp. 113-121, 180-188, 248-254): a questa edizione si riferiscono i numeri di pagina indicati dopo l’abbreviazione *Ur-Cantos* seguita dal numero del componimento.

<sup>39</sup> Pound spiega così, nel 1927, lo schema de *I Cantos* a William Butler Yeats: M. de Rachewiltz, *Introduzione*, a E. Pound, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1985 (rist. 2005), pp. XI-XXV, in part. p. XIII. Inoltre, in una lettera al padre, datata 11 aprile 1927 (*infra*, n. 100): «Rather like, or unlike subject and response and counter subject in fugue» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 285).

<sup>40</sup> M. de Rachewiltz, *Introduzione...* cit., p. XI.

<sup>41</sup> *Ur-Cantos* 1, p. 115.

<sup>42</sup> Anche per la ricca bibliografia su questo carme, si leggano le note di commento di Fo in Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., pp. 696-733. Mi limito poi a citare, tra i lavori d’insieme, P. Fedeli, *Il Carme 61 di Catullo*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1972 e O. Thomsen, *Ritual and desire. Catullus 61 and 62 and other ancient documents on wedding and marriage*, Aarhus, Aarhus University Press, 1992.

<sup>43</sup> Le citazioni in lingua originale da *I Cantos* provengono dall’edizione integrale, tradotta in italiano con qualche nota di commento, a cura di Mary de Rachewiltz, figlia di Pound (E. Pound, *I Cantos...* cit.). A questa edizione si riferiscono i numeri di pagina, indicati dopo l’abbreviazione *Cantos* seguita dal numero del componimento; le citazioni in lingua italiana provengono dalla stessa edizione. Utile e recente, per un’introduzione all’opera, L. Galesi, *I Cantos di Ezra Pound. Una guida*, Milano, Ares, 2022. Ai *Cantos* 4 e 5 limiterò, perlopiù, i miei riferimenti: deboli, del resto, gli echi catulliani in *Cantos* 39, p. 380 (~ Catull. 34,1-4); 74, p. 842; 105, p. 1400 (~ Catull. 1,4), oltre a quelli citati, *infra*, n. 78. Per M. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound’s Third Opera: Collis O Heliconii. Settings of poems by Catullus and Sappho*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2005, pp. 47-53, un’altra allusione al carme 61 figurerebbe in *Cantos* 45, p. 446. Sulle allusioni catulliane negli *Ur-Cantos* e nei *Cantos* 4 e 5: R. Bush, *The genesis of Ezra Pound’s Cantos*, Princeton, Princeton University Press, 1976, pp. 114-120, 189-191; Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 63-81;

Gli elementi, che avevano più colpito Pound lettore di questo epitalmio catulliano e che, nell'opera poundiana, ne rappresentano il ricordo, sono tre: i calzari dal colore fulvo destinati ai piedi della sposa (v. 10 *luteum pede soccum* per Imeneo in vesti femminili); le torce nuziali descritte, per metafora, nell'atto di scuotere le loro chiome di fuoco (vv. 77-78 *Viden ut faces / splendidas quatiant comas*; poi, vv. 94-95); il papavero che presta il suo colore, nuovamente fulvo, alla descrizione del volto della sposa (v. 188 *luteumve papaver*). La ricorsività di questi tre aspetti muove da un'attenzione speciale che Pound, già nello scritto *I gather the limbs of Osiris* (1911-1912), sembra rivolgere a questi elementi che per lui esprimono la qualità peculiare della poesia catulliana (la sua «virtù»).

The soul of each man is compounded of all the elements of the cosmos of souls, but in each souls there is some one element which predominates, which is in some peculiar and intense way the quality or *virtù* of the individual; in no two souls is the same. It is by reason of this *virtù* that a given work of art persists. It is by reason of this *virtù* that we have one Catullus, one Villon [...] It is the artist's business to find his own *virtù*. This virtue may be what you will: *Luteum pede soccum*, [...] / *Viden ut faces / splendidas quatiant comas!* [...] / *Luteumve papaver*. It may be something which draws Catullus to write of scarlet poppies, of orange-yellow slippers, of the shaking, glorious hair of the torches<sup>44</sup>.

Altrove, come abbiamo visto, Pound meglio definisce la 'virtù' di Catullo (la parola diretta e intensa, la sua musicalità). Colpisce, in questo contesto, non solo l'associazione tra Catullo e Villon (ribadita anche in *ABC* e in altre sedi)<sup>45</sup>, ma anche l'indicazione puntuale dei pochi versi del lungo carme 61 come esempio di un'attitudine coloristica<sup>46</sup> che Pound

rilievi soltanto cursori in Arkins, *The Modern Reception of Catullus...* cit., p. 468 e Ullyot, *Ezra Pound and His Classical Sources...* cit., p. 124.

<sup>44</sup> Pound, *Selected prose...* cit., pp. 28-29.

<sup>45</sup> Cfr. *supra*, pp. 165-166, e *infra*, pp. 203-204. Inoltre, Id., *How to Read...* cit., p. 36.

<sup>46</sup> In linea con le «suggerzioni coloristiche provenienti dalla tradizione romana e dalla poesia epitalmica greca» (Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., p. 718 con un'affermazione di Alfredo Mario Morelli). Nel 1915, Pound menziona il carme 61 come esempio di 'tavolozza' usata, nello specifico, da ciascun poeta: «I suppose no two men will agree absolutely respecting 'pure color' or 'good color' but the modern painter recognizes the importance of the palette. One can but make out one's own spectrum or table. Let us choose: [...] Catullus,

probabilmente considera come prerogativa, tra le più meritorie, non solo della poesia di Catullo ma anche, più in generale, della scrittura poetica<sup>47</sup>.

Il riferimento alla luce abbagliante che promana dai vicoli di un villaggio peninsulare e dai suoi 'papaveri' introduce, nell'*Ur-Canto* 1, la descrizione onirica di Sirmione<sup>48</sup>. Lampi di un'antica gloria, riflessi nei fiori, anticipano il dato geografico<sup>49</sup> che trova in Catullo non la mera voce di un *genius loci*, ma la possibilità di rendere vivo uno spazio naturale. Catullo non prende la parola per ragioni funzionali, perché serve un'efficace descrizione di quei luoghi; all'inverso, è il poeta latino la ragione per cui quei luoghi, ancora palpitanti di luci e colori, vivono nella memoria di Pound.

I walk the airy street, / see the small cobbles flare with the poppy spoil [...] And all my chosen and peninsular village / has made one glorious blaze of all its lanes – / Oh, before I was up – with poppy flowers. / Mid-June: some old god eats the smoke, 'tis not the saints / [...] Began our Catullus: / «Home to sweet rest, and to the waves' deep laughter»<sup>50</sup>.

Nel componimento poundiano, sono chiare le allusioni al catulliano carme 31 dedicato a Sirmione (vv. 1-2 *paene insularum, Sirmio, [...]* / *ocelle*). Di qui si prendono a prestito, fra l'altro, i riferimenti – quasi puntualmente tradotti da Pound – al ritorno, come fonte di dolce requie, alle ilari atmosfere della 'ridente' casa di famiglia che si affaccia sul lago di Garda («“Home to sweet rest, and to the waves' deep laughter”» ~ vv. 7

especially the *Collis O Heliconii*) (E. Pound, *The Renaissance. I, The Palette*, «Poetry» 5, 1915, pp. 227-234, in part. p. 229).

<sup>47</sup> Id., *Selected prose...* cit., p. 29 (immediatamente dopo i riferimenti al carme 61 di Catullo): «[...] or Propertius to *quoscumque smaragdos, / quosve dedit flavo lumine chrysolitos* [2,16,43-44] / - “The honey-coloured light”».

<sup>48</sup> Fin dai primi viaggi in Italia, una delle tappe preferite da Pound è Sirmione: Nadel, *The Cambridge Introduction to Ezra Pound...* cit., p. 8. Per la visita a Sirmione, datata 1910 e probabilmente all'origine del componimento *Blandula, Tenulla, Vagula* (*supra*, n. 37), cfr. R.E. Thomas, *Catullus, Flaminius, and Pound in Blandula, Tenella, Vagula*, «Paideuma» 5, 1976, pp. 407-412, in part. p. 412. A Sirmione è ambientato, inoltre, un noto incontro tra Pound e James Joyce (1920) a cui si allude in *Cantos* 76, p. 896.

<sup>49</sup> *Ur-Cantos* 1, p. 116: «It's your way of talk, we can be where we will be, / Sirmio serves my will better than your Asolo / which I have never seen»; p. 118: «Our olive Sirmio / lies in its burnished mirror».

<sup>50</sup> *Ur-Cantos* 1, p. 115.

e 13-14). Se Sirmione è emblema di un ambiente vivificato dalla presenza di spiriti divini (non santi, non lemuri o foschi fantasmi)<sup>51</sup>, è Catullo a tradurre in poesia l' 'antico vivente' («the ancient living»). Sua l'immagine delle onde lacustri che ridono («*lacus undae*»<sup>52</sup> [...] «*Lydiae*» ~ v. 13) come segno della capacità della sua poesia di animare i luoghi, grazie a una tecnica di scrittura che Pound considererà sempre semplice e schietta, onesta e musicale («you avoid speech figurative And set out your matter [...] in straight simple phrases»): contro il linguaggio obliquo delle metafore e la lira che travia i versi mortificandone l'anima («*The lyre should animate but not mislead the pen*» That's Wordsworth)<sup>53</sup>, il canto di Catullo, come quello del provenzale Arnaut Daniel, riempie di vita uno spazio naturale che perciò appartiene, per sempre, agli uomini («we have that world about us»). Lo sfavillio dei colori di Sirmione<sup>54</sup> – con la sua veste fatta, ancora, di papaveri – è, dunque, l'esito della 'virtù' poetica di Catullo: piena di spiriti («full of spirits») e piena di voci («full of voices»), la natura viva di Sirmione è prova dell'attitudine della poesia catulliana a dare vita e restare in vita.

And here the sunlight / glints on the shaken waters, and the rain / comes forth with delicate tread, walking from Isola Garda / «Lo soleils ploivil», / as Arnaut had it in th' inextricable song. / The very sun rains and a spatter of fire / darts from the «Lydian» ripples; «*locus undae* [sic]», as Catullus, «*Lydiae*», / and the place is full of spirits. / Not *lemures*, not dark and shadowy ghosts, / but the ancient living, wood-white, / smooth as the inner bark, and firm of aspect, / and all a gleam with colors-no, not a gleam, / but colored like the lake and like the olive leaves, / *glaukopolos*, clothed like the poppies, wearing golden greaves, / light on the air. / Are they Etruscan gods?

<sup>51</sup> Sulla natura e l'idea del divino come forza che la vivifica, secondo Pound, cfr. B. Hatlen, *Pound and nature: a reading of Canto XXIII*, «Paideuma» 25, 1996, pp. 161-188.

<sup>52</sup> Nella prima edizione, la citazione catulliana è stampata con un refuso (*locus undae*: *Ur-Cantos* 1, p. 116), corretto poi nella seconda edizione del componimento (in Pound, *Lustra*, New York... cit., p. 183).

<sup>53</sup> *Ur-Cantos* 1, p. 118.

<sup>54</sup> Si tratta di un elemento dei luoghi catulliani che già nel 1912 colpiva Pound, contrario alle discussioni da salotto intorno a Catullo («I would much rather lie on what is left of Catullus' parlour floor and speculate the azure beneath it and the hills off to Salò and Riva with their forgotten gods moving unhindered amongst them, than discuss any processes and theories of art whatsoever. I would rather play tennis»: E. Pound, *Prologomena*, «The Poetry Review» 2, 1912, pp. 72-76, part. pp. 72-73).

/ The air is solid sunlight, *apricus*, / sun-fed we dwell there (we in England now); / it's your way of talk, we can be where we will be, / Sirmio serves my will<sup>55</sup>.

Our olive Sirmio / lies in its burnished mirror, and the Mounts Balde and Riva / are alive with song, and all the leaves are full of voices. / «*Non è fuggito*». «It is not gone». Metastasio / is right – we have that world about us<sup>56</sup>.

Catullo, insomma, con mutuo scambio, coglie e al contempo restituisce una forza vitale capace, poi, di attraversare e raggiungere tempi distanti, spazi lontani. La memoria letteraria consente, infatti, di essere lì dove vogliamo essere e dove saremo («we can be where we will be»). Al poeta moderno, che si nutre del luminoso calore della poesia antica, basta poco (come il ricordo del rosso dei papaveri, reminiscenza cromatica associata al carne 61) per riportare alla luce e far risuonare una voce lontana.

Chiara è la presenza catulliana anche nell'*Ur-Canto* 2. Il senso del dolore, per una perdita subita, collega tasselli geograficamente distanti (il lamento musicale composto dal francese Arnold Dolmetsch e la sposa cinese che ne è la protagonista, malinconica vittima di un matrimonio infelice). Così le amarezze sperimentate, in amore, da Catullo – e qui veicolate con gli strumenti dell'allusione, della citazione esplicita e persino della traduzione – aggiungono una tessera al dolente mosaico ricostruito, ad arte, dal poeta: il lieve cenno al passero perduto da Lesbia e celebrato nel terzo carne<sup>57</sup>; il passaggio dal dolore di Lesbia a quello di Catullo – oggetto e, al contempo, soggetto di perdita e mancanza – con il trauma elaborato, ma non superato, nelle strofe saffiche del carne 51 (qui quasi interamente tradotto da Pound); infine, la sintesi della parabola erotica discendente espressa con il riferimento ad alcuni versi tratti dai carmi 72 e 70 e, da ultimo, con l'intera versione dell'irriverente carne 58.

<sup>55</sup> *Ur-Cantos* 1, p. 116.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>57</sup> Sui carmi 2 e 3, cfr., ultimamente, N. Piacenza, *Il passero epicureo: Lucrezio nei carmi 2 e 3 di Catullo*, «Annali Online di Ferrara. Lettere» 15, 2020, pp. 1-21; A. Green, *Lesbia's controversial bird: testing the cases for and against passer as sparrow*, «Antichthon» 55, 2021, pp. 6-20; P. Watson, *Catullus' lament for Lesbia's passer in the context of pet-keeping*, «Antichthon» 55, 2021, pp. 21-34.

«We heard her weeping». / Society, her sparrows, Venus'sparrows, and Catullus [~ Catull. 3] / hung on the phrase [...]»<sup>58</sup>.

Wrote out his crib from Sappho: / «God's peer that man is in my sight / yea, and the very gods are under him, / who sits opposite thee, facing thee, near thee, / gazing his fill and hearing thee, / and thou smilest. Woe to me, with / quenched senses, for when I look upon thee, Lesbia, / there is nothing above me / and my tongue is heavy, and along my veins / runs the slow fire, and resonant / thunders surge in behind my ears, / and the night is thrust down upon me» [~ Catull. 51,1-11]<sup>59</sup>.

And in a year, «I love her as a father» [~ Catull. 72,3-4]; / and scarce a year, «Your words are written in water» [~ Catull. 70,3-4]; / and in ten moons, «*Caelius, Lesbia illa* / that Lesbia, Caelius, our Lesbia, that Lesbia / whom Catullus once loved more / than his own soul and all his friends, / is now the drab of every lousy Roman» [~ Catull. 58]<sup>60</sup>.

In questo caso, l'intento di Pound è quello di assegnare alla vicenda biografica di Catullo e alla sua declinazione poetica il compito di rappresentare una forma emblematica di esperienza dell'amore perduto e del suo canto. Pound smembra parti del *Liber* e li riassume col proposito di ricostruire, non troppo liberamente, un *plot* che appare paradigmatico almeno per due ragioni: sul piano del suo sviluppo temporale e del suo andamento narrativo (dall'idillio al *discidium* passando per differenti fasi, che meritano di essere marcatamente scandite: «And in a year [...] and scarce a year [...] and in ten moons»); sul piano della scelta di un codice letterario che scientemente Catullo mutua dall'esterno («Wrote out his crib») come mostra il caso più celebre, il carme 51, esempio della prassi del *vertere*. Una prassi che, per quanto connaturata alle modalità di produzione letteraria di Roma antica, non perde, agli occhi di Pound, quel distinto tratto di 'spatriamento' ossessivamente vissuto anche dal poeta moderno. L'ostentata intonazione 'esterofila' della poesia catulliana (con il legame stretto, a filo doppio, con la somma lirica di Saffo) proietta Catullo sullo sfondo di una tradizione culturale molto più ampia del suo

<sup>58</sup> *Ur-Cantos* 2, p. 181.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 181-182. Per la traduzione del carme 51 (rivista per la seconda edizione in Pound, *Lustra*, New York... cit., p. 190), *infra*, n. 81.

<sup>60</sup> *Ur-Cantos* 2, p. 182.

contesto d'origine: uno dei motivi, forse, di maggiore affinità tra Pound e il poeta latino.

Le oniriche e dolenti visioni che, agevolate dalla memoria di Catullo, attraversano il secondo *Ur-Canto* passano anche per le vie di Gourdon, terra di trovatori occitanici cari a Pound. Qui, una sottilissima allusione al carme 61. Il contesto è quello di un notturno che si distingue per suoni e colori: sono il blu del cielo – che con le sue spire avvolge la città – e la voce della musica – eseguita da un'occasionale orchestra ambulante che l'attraversa – a gettare un ponte verso un luogo del *Canto 4* che presenta scoperti rimandi all'epitalamio catulliano.

Gordon? Or Gourdon / Juts into the sky Like a thin spire, / blue night's pulled down around it / like tent flaps, or sails close hauled. When I was there, / *La noche de San Juan*, a score of players / were walking about the streets in masquerade<sup>61</sup>.

Torches melt in the glare / set flame of the corner cook-stall, / blue agate casing the sky (as at Gourdon that time) / the sputter of resin, / saffron sandal so petals the narrow foot: Ὑμήν, / Ὑμέναι ὦ, Aurunculeia! / Ὑμήν, Ὑμέναι ὦ, / one scarlet flower is cast on the blanch-white stone<sup>62</sup>.

Nel *Canto 4*, la triplice reminiscenza del carme 61 (torce-calzari-papavero) si sostanzia di specifici dettagli coloristici, che definiscono con precisione oggetti e personaggi, mentre i ripetuti riferimenti al chiarore che avvolge la scena gettano una luce viva e dinamica sulla processione nuziale (simile, appunto, alla pompa di suonatori incontrati a Gourdon). Scorci di memoria letteraria si animano, per lampi e bagliori, nella cornice di una rievocazione seriale di celebri e perlopiù tragiche vicende dell'amor coniugale (Elena e Menelao, Procne e Tereo, Seremonda e Raimondo di Rossiglione): le sciagurate storie di adulterio sono all'origine di circostanze infauste e truci (rispettivamente, la distruzione di Troia, la mutilazione di Filomela e l'assassinio del piccolo Iti, l'omicidio dell'adultero Guillem de Cabestan, il trovatore occitano il cui cuore fu dato in

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>62</sup> *Cantos 4*, p. 28. A proposito dell'invocazione a Imeneo, presente in questi versi, Pound richiese, per le ristampe successive dell'opera, la grafia greca (cfr. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 25 con la bibliografia).

pasto, per vendetta, all'impudica Seremonda). Vi si affiancano le terribili metamorfosi di Salmace, di Atteone e di Peire Vidal, anch'egli trovatore impazzito per amore e sbranato, in sembianze animali come l'antico cacciatore, da torme di cani indomabili: tutti esempi di cupe pulsioni erotiche spinte all'eccesso – eccesso di empietà, di curiosità, di follia.

In effetti, il contrasto fra questa cornice e, al centro del *Canto*, il ricordo dell'antica cerimonia di nozze è soltanto apparente. La reminiscenza catulliana aleggia fin dai primi versi del componimento, come suggerisce la presenza, al v. 3, del nome della sposa catulliana, *Aurun-culeia*, evocata poi anche nei versi centrali qui sopra citati. Qui, ai tratti coloristici, che definiscono gli oggetti nuziali, si accompagna il grido d'invocazione rivolto al dio Imeneo. La piena coerenza di questi versi (organicamente ispirati al ricordo dell'epitalamio 61) con la restante parte del *Canto* 4 è confermata dalla presenza del tema nuziale nella digressione dedicata, immediatamente prima, al mito giapponese di Takasago (lo spozalizio di due anziani coniugi, trasformati in pini, si rinnova in eterno, come nel mito di Filemone e Bauci, grazie alla loro metamorfosi vegetale)<sup>63</sup>.

L'approccio sincretico di Pound non ammette soluzioni di continuità. Forti i nessi stretti dal poeta tra l'Estremo Oriente e Roma antica, fra il dramma *Nô* e l'epitalamio di Catullo: l'universale aspirazione all'amore eterno e, a favorire questo, la presenza del divino che, di nuovo, nutre e vivifica. Attraversate dagli dèi, le limpide acque sulle cui rive si ambienta il mito orientale («The liquid and rushing crystal / beneath the knees of the gods») fanno da sfondo ai bagliori che illuminano lo scenario naturale di Takasago («thin glitter of water [...] The water whirls up the bright pale sand»). Dall'acqua al fuoco, le torce di Catullo in onore di Imeneo infiammano il cielo, luminose come i rami di loto che, a Takasago, fiammeggiano di luce («Forked branch-tips, flaming as if with lotus»), a riprova di una continuità che non si può spezzare<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Sulla presenza di questo mito, derivato dal dramma *Nô* di Zeami Motokiyo (1363-1444), cfr. Ead., *Ezra Pound's Radio Operas. The BBC Experiments 1931-1933*, Cambridge-Massachusetts-London, The Mit Press, 2002, pp. 13-14, 225, n. 21 con la bibliografia; Ead., *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., pp. 6 e, più in generale, sull'influenza di questo genere, 82-97.

<sup>64</sup> *Cantos* 4, p. 28.

Nell'estratto del *Canto* 4 riportato in evidenza sopra, le vampe delle fiaccole di catulliana memoria si fondono: risultato, forse, del loro scuotersi testimoniato nel modello («torches melt in the glare ~ vv. 77-78 *faces / splendidas quatiunt comas*; 94-95 *faces / aureas quatiunt comas*). Poi, scintille di resina e, come si è detto, colori: zafferano ai piedi infiorati dal calzare, scarlato come fiori (papaveri) a rosseggiare su bianche superfici.

In questo caso, quello del poeta moderno non è mero restauro di cromatismi antichi, ma sviluppo di spunti e intuizioni. L'aggettivo catulliano, per certi versi problematico, *luteus*, riferito al *soccus*, da *lutum* (nome della pianta 'Luteola reseda') è risolto nello stravagante e metaforico 'to petal' direttamente agito dal sandalo («saffron sandal so petals the narrow foot»<sup>65</sup> ~ v. 10 *luteum pede soccum*). L'insistenza, in Catullo, sulla metafora vegetale, associata all'incarnato della sposa sede del tradizionale contrasto tra colori (bianco e rosso), si conserva in «flower» che, da un lato, rende più generica l'immagine originale (in altri casi tradotta, invece, più puntualmente con 'poppy', 'papavero', fedele al latino *papaver*); dall'altro, la cristallizza, rendendola assoluta, e la rafforza grazie anche all'azione materialmente subita dal fiore, qui scagliato con violenza su una candida superficie di pietra («one scarlet flower is cast on the blanch-white stone» ~ vv. 186-188 *ore floridulo nitens, / alba parthenice velut / luteumve papaver*).

Nel *Canto* 4, però, il passaggio dal buio alla luce piena, dalle rovine di Troia, come esito di cupo adulterio, alla cerimonia nuziale, come feconda promessa di vita nuova, non avviene. L'immagine dell'aurea pioggia che rende pregna Danae (un ennesimo mito evocato in questo *Canto*), immagine che trapela anche dall'espressione del provenzale Daniel (*Lo soleils plovil*, presente qui come nell'*Ur-Canto* 1<sup>66</sup> a proposito della sfavillante Sirmione), non basta ad aprire un varco stabile verso il sole. Dopo i riferimenti all'epitalamio 61, la sconfortata risposta del re cinese Xiang di Chu al suo abile poeta, Song Yu (III sec. a.C.), che invano tenta di convincerlo del fatto che il sovrano è padrone del vento, è un segno di fragilità che forse è, per Pound, una caratteristica incancel-

<sup>65</sup> Nella traduzione di Rachewiltz: «Il sandalo color fiamma infiora il piede stretto» (*Cantos* 4, p. 29).

<sup>66</sup> *Supra*, p. 171.

labile di ogni progetto umano. Propiziata dal contatto col divino e dalla memoria letteraria che ne è testimone, la metamorfosi verso il sublime, dunque, non si completa.

Fumo e acque scure ospitano travi dorate («Smoke hangs on the stream [...] Gilt rafters above black water»): il potere fecondante della pioggia aurea, evocata esplicitamente verso il finale, non è che un obiettivo auspicato (o un'illusione) che ispira l'attesa, probabilmente eterna, di una sposa («Upon the gilded tower in Ecbatan / lay the god's bride, lay ever, waiting the golden rain»)<sup>67</sup>. Novella Danae, la donna è chiusa in una torre di Ecbatan, simbolo di città eterna. Oltre i bagliori di un amore coniugale che, in Roma antica, si professava eterno e fertile, resta, nell'oggi, la 'luce fosca' di antiche rovine («Smoky light»<sup>68</sup>, quasi un'espressione-manifesto nel primo verso del *Canto 4*).

L'immagine della sposa che, a Ecbatan, aspetta il tocco divino apre il *Canto 5* («The bride awaiting the god's touch; Ecbatan»): il *Canto* è complessivamente dedicato al potere abnorme del tempo («Great bulk, hug mass, thesaurus»)<sup>69</sup> e l'attesa – potenzialmente interminabile – della donna, che dà inizio al *Canto*, ne è una prima icona. Il fatto che l'immagine sia espressa con parole simili a quelle usate a conclusione del *Canto 4* accentua un'idea di dilatazione temporale che è anche sconfinamento, come in un *carmen perpetuum*, di un componimento nell'altro. L'azione sospesa prova che il *coniugium* (il matrimonio, l'amplesso) non è avvenuto: se l'attesa non matura frutti, il risultato è la coscienza della perdita, resa progressiva e inevitabile dallo scorrere del tempo.

Di nuovo, come nel *Canto* precedente, trova spazio il motivo della luce – che abbaglia, sfavilla, lumeggia, infiamma. Scintille e colori, però, non fermano il tempo: al più, ne rappresentano la preda fugace che viene colta, infatti, dal poeta col tagliente uncino dell'istante («on the barb of time»). Giunge, allora, la consapevolezza piena della 'visione' poetica non come salvifica forma di sublimazione, ma come esperienza onirica destinata, come il resto, a scolorire di tanto in tanto. Se l'orologio ticchettando si smorza («the clock ticks and fades out»), così le luci e i

<sup>67</sup> *Cantos 4*, p. 30.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>69</sup> *Cantos 5*, p. 32.

suoni al centro delle visioni del poeta: non per questo, però, meno degne di essere prodotte<sup>70</sup>.

In questo contesto, Pound incastona un secondo esplicito rimando al carne 61 di Catullo:

Weaving with points of gold, / gold-yellow, saffron... The roman shoe, Aurunculeia's, / and come shuffling feet, and cries: «Da nuces! / «Nuces!» praise, and Hymenaeus «brings the girl to her man» / Or «here Sextus had seen her». / Titter of sound about me, always. / and from «Hesperus...» / Hush of the older song: «Fades light from sea-crest, / «and in Lydia walks with pair'd women / «Peerless among the pairs, that once in Sardis / «In satieties... / Fades the light from the sea, and many things / «Are set abroad and brought to mind of thee»<sup>71</sup>.

Al solito sandalo di Aurunculeia, ritratto con zelo coloristico quasi pedante (giallo-oro – forse come reminiscenza del v. 160 *aureolos pedes* – e giallo-zafferano), si affiancano, qui per la prima volta, il ricordo del grido rivolto, nel carne, al concubino esortato a lanciare le noci rituali (vv. 121-128 e 133) e, inoltre, il riferimento all'azione di Imeneo, divina guida della sposa durante la *deductio* verso il coniuge (vv. 3-4, 31-32, 56-59). Non sorprende, naturalmente, l'uso della lingua latina che agevola l'eco pedissequa del *refrain* catulliano (««Da nuces!»» ~ vv. 124 *da nuces*, 128 e 133 *nuces da*). L'indicativo presente, per l'azione di Imeneo, sembra rendere attuale l'effettivo compiersi del rito («Hymenaeus “brings the girl to her man”»). Pound vi combina, a questo punto, un'eco properziana con il celebre sguardo su Cinzia dopo una notte di bagordi («“here Sextus had seen her”» ~ Prop. 2,29b,1-3) e, a seguire, la parafrasi dell'*incipit* dell'epitalamio 62 («“Hesperus...”» ~ Catull. 62,1 *Vesper adest*) riconducibile, perlomeno sul piano dei contenuti, a un altro luogo dell'epitalamio 61 (v. 90 *abit dies*). La parafrasi di un frammento di Saffo (*fr.* 96 Voigt), al centro di dispute accademiche e accidentati tentativi di traduzione al tempo di Pound<sup>72</sup>, aggiunge un intarsio ulteriore sul tema coniugale vissuto

<sup>70</sup> *Ibidem*, per entrambe le citazioni.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Cfr. H. Kenner, *The muse in tatters*, «Arion» 7, 1968, pp. 212-233, per una ricostruzione, inclusa l'influenza esercitata dalla traduzione di Richard Aldington pubblicata nell'antologia *Des Imagistes* (1914), di cui Pound fu curatore pur restando anonimo.

come perdita e separazione («“Fades light from sea-crest [...] Fades the light from the sea» ~ vv. 9-10 φάος δ' ἐπι- / σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν; «“and in Lydia walks with pair'd women» ~ vv. 6-7 νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί- / κεσσιν; «once in Sardis» ~ v. 1 Σαρδ.)<sup>73</sup>. Le sussultorie citazioni testuali assecondano, come sempre, il ritmo allucinato e, al di là delle 'sviste' rispetto alla lettera del testo antico, completano l'atmosfera crepuscolare: fulcro del passo saffico è, infatti, il notturno che avvolge il ricordo della ragazza che, a causa del suo matrimonio, ha lasciato il tiaso per sempre.

Anche in questo caso, dunque, la nuova trama costruita da Pound è frutto di un'operazione di assemblaggio di scampoli di memoria, chiamati a seguire una nuova *ratio* imposta dal poeta: i puntelli, costituiti dapprima dalle forme rituali dell'epitalamio che si conclude con la consegna della sposa al coniuge (Catullo), poi dallo stupore che si prova di fronte alla bellezza dell'amata (Properzio), infine dal dolente punto di vista di chi subisce la perdita provocata da un'unione matrimoniale (Saffo), disegnano una linea che, in *anti-climax*, finisce per smorzare la visione iniziale fatta di luci e voci antiche. Dopo le grida rituali dell'epitalamio catulliano, resta l'affievolirsi della voce imposto dalla lirica saffica più antica («Hush of the older song»); dopo i bagliori della cerimonia nuziale, il dileguarsi del chiarore lunare che sfuma sfiorando la cresta del mare («“Fades light from sea crest [...] fades the light from the sea»). I fiammanti colori della festa di nozze, celebrata da Catullo, cedono il passo, allora, a moleste immagini di corruzione dove, mescolati al faticoso fiorire dei nuovi germogli, stanno i fusti guasti delle vigne, sferzati dai venti gelidi (versione forse degradata della similitudine vegetale che, con tono beneaugurante, figura nell'epitalamio 61<sup>74</sup>: «And the vinestocks lie untended [...] / north wind nips on the bough, and seas in heart / toss up chill crests, / and the vine stocks lie untended»). All'attesa (infinita) di

<sup>73</sup> Dai versi di Pound trapelano parecchie reminiscenze della versione di Aldington [in E. Pound (a cura di), *Des Imagistes. An Anthology*, New York, Albert and Charles Boni, 1914, p. 19]: «“Fades light from sea-crest [...] Fades the light from the sea» ~ «And the light fades from the bitter sea»; «“In satieties» ~ «To satiate my desire»; «many things are set abroad and brought to mind / of thee» ~ «Many things told are remembered».

<sup>74</sup> Catull. 61,102-105. Cfr. *infra*, pp. 187-188, per il trattamento della similitudine nella versione di Pound.

un'agognata fecondazione si sostituisce un'immagine di esplicita sterilità («Atthis, unfruitful»)<sup>75</sup>.

Il canto e la luce si attenuano, come può accadere alle visioni del poeta («always, and the vision always, / ear dull, perhaps, with the vision, flitting / and fading at will»)<sup>76</sup>. Il richiamo alla volontà («at will») dell'autore, che fa 'svolazzare' («flitting») e poi 'scolorire' («fading») ciò che egli vede, puntualizza, certo, il ruolo attivo dell'artista-demiurgo cui compete suscitare e dissolvere quello che da lui viene creato. La precisazione, tuttavia, non basta: da solo e inaspettato, il tempo giunge a squarciare l'ultima visione («Clock-tick pierces the vision»)<sup>77</sup>.

Se però impervio è l'intento di fissare il tempo con la poesia e con la memoria, l'obiettivo non è per questo meno degno di essere tentato: per quanto osteggiata dal tempo e dai tempi, la voce del poeta – «voce tinnula» come si legge nel *Canto* 3 da Catull. 61,<sup>1378</sup> – continua.

### 3. Esercizi di traduzione: il carme 61 negli abbozzi poundiani

Sono soltanto tre i carmi catulliani pubblicati all'interno del volume che raccoglie le traduzioni di Pound: si tratta dei carmi 43, 26 e 85<sup>79</sup>. Integrale (ma non pubblicata nel volume poundiano di traduzioni) è, inoltre, la versione del carme 58<sup>80</sup> che figura nel secondo degli *Ur-Cantos* nell'ambito della lunga sezione che, come si è detto, ripercorre l'infelice trama erotica di Catullo attraverso alcuni snodi del *Liber*: tra questi, anche il succitato carme 51 tradotto quasi per intero<sup>81</sup>.

<sup>75</sup> *Cantos* 5, p. 34. Anche l'espressione «Atthis unfruitful» sembra un'eco dalla traduzione di Aldington (*supra*, n. 73), «sterile Atthis», frutto di un travisamento di ἀγάνας (Sapph. fr. 96,15 Voigt).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>78</sup> L'espressione catulliana ricorre anche in *Cantos* 20, pp. 172 e 28, p. 269.

<sup>79</sup> E. Pound, *The Translations of Ezra Pound*, a cura di H. Kenner, London, Faber and Faber, 1970, p. 408.

<sup>80</sup> È presente, inoltre, un'allusione a questo carme nel titolo di un componimento in *Lustra*: *supra*, n. 37. Per il testo della traduzione in *Ur-Cantos* 2, p. 182, *supra*, p. 173.

<sup>81</sup> Per il testo, *supra*, p. 173. Più concisa è la seconda versione pubblicata in Pound, *Lustra*, New York... cit., p. 190 («God's peer / yea and the very gods are under him / facing thee, near thee; and my tongue is heavy, / and along my veins the fire; and the night is / thrust down upon me»).

Non era nota, fino ad alcuni anni fa, la traduzione poundiana del carme 61. Gli studiosi, in effetti, avevano notato con un certo stupore il fatto che il carme – pur così presente negli *Ur-Cantos* e nei primi *Cantos*, a livello di implicite o esplicite allusioni – non avesse ricevuto le attenzioni di Pound-traduttore<sup>82</sup>. Oggi sappiamo, invece, che Pound lavorò a una versione dell'intero epitalamio catulliano, lasciandone una bozza in 16 fogli custoditi presso la Beinecke Library di Yale, nella cui sezione *Rare Books and Manuscripts* figura una ponderosa collezione di carte poundiane (YCAL, Yale Collection of American Literature: The Ezra Pound Collection)<sup>83</sup>. Le palesi tracce di un lavoro in divenire (segni grafici, parole non tradotte a margine o nel corpo del testo, numerose lacune) non invalidano l'idea che Pound aspirasse a una traduzione sistematica e completa del carme, vista l'acribia con cui egli annota, a margine, almeno fino al v. 210, la numerazione dei versi seguendo, generalmente, quella del testo latino. Nello stesso blocco di carte figurano un componimento che Pound elaborò sulla scorta del suo esercizio di traduzione e una sinossi che sembra prospettare una messa in scena dell'epitalamio. La prima edizione a stampa di questi materiali (traduzione, componimento originale e sinossi) sull'epitalamio 61 si deve a Margaret Fisher<sup>84</sup> e dal suo lavoro dipendo per la citazione, qui di seguito, di alcuni loro stralci.

Non sorprende che l'approccio di Pound alla traduzione del carme 61 appaia improntato, in alcuni casi, al massimo della fedeltà e, in altri casi, a forme di discontinuità che non escludono la possibilità di qualche – deliberato o accidentale – *lapsus*. In ogni caso, il traduttore sembra puntare a una versione non ordinaria del testo latino. Anche il confronto (per contrasto) con l'edizione Loeb, uscita nel 1912 e probabilmente nota a Pound<sup>85</sup>, evidenzia

<sup>82</sup> Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 51 («[...] Catullus' "Epithalamium" [*Carmen* LXI], a poem which Pound refers to constantly although he never translated it») e 59 («Pound never attempted a rendition of the great *Epithalamium* [*Carmen* LXI], a poem which particularly fascinated him»).

<sup>83</sup> Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 102.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. XVII-XVIII (per la sinossi), 103-110 (per la traduzione) e 111 (per il componimento originale).

<sup>85</sup> *The poems of G. V. Catullus*, trad. di F.W. Cornish, in *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*, London - New York, W. Heinemann - The Macmillan Co., 1912, pp. 2-183. Pochi i punti di convergenza tra questa traduzione e quella di Pound: e.g., per i vv. 9-10 *niveo gerens / [...] pede* (Pound: «with snowy white foot» ~ Cornish: «wearing on thy snow-white foot»);

alcune peculiarità che, persino quando contrassegnate da una maggiore aderenza all'originale, sembrano scoraggiare esiti prevedibili o banali.

Riconducibile all'interesse mostrato da Pound verso il significato originario dei vocaboli latini è l'*incipit* della sua traduzione. «Tiller» ('agricoltore' ~ v. 2 *cultor*), riferito a Imeneo, recupera il significato di *colo* – e del derivato *nomen agentis* – afferente all'ambito agricolo, mentre rigetta quello di 'abitatore' generalmente associato a *cultor* quando, come in questo contesto, il vocabolo descrive la condizione di una divinità che occupa stabilmente un luogo (in linea con questa consolidata traduzione è anche «haunter», nella citata edizione Loeb).

La scelta di adoperare vocaboli più somiglianti, nei suoni, all'originale latino (ad esempio, «temples», 'tempie' ~ v. 6 *tempora*) o di conservarli tal quali («amaracus» ~ v. 7 *amaraci*) evidenzia, rispettivamente, la tendenza a imitare anche le componenti sonore del testo e il fastidio verso equivalenze soltanto approssimative (per il fiore dell'*amaracus*, prevale nelle altre traduzioni l'identificazione, pur problematica, con la maggiarana: «majoran», nell'edizione Loeb).

La necessità di evitare, di fronte all'epitalamio catulliano, toni patinati e stucchevoli induce Pound a tradurre *flammeum* (v. 8) con «flaming cloak», 'mantello fiammante' (ripetuto, coerentemente, nella traduzione della seconda occorrenza, v. 115). In questo caso, l'assonanza con l'originale consente anche di mantenere il riferimento indefinito, ma concreto, al color 'fiamma' dell'ornamento della sposa. Inoltre, il fatto di astenersi da una versione troppo didascalica tiene al riparo dal rischio di toni leziosi (toni da 'torta nuziale')<sup>86</sup>, che Pound considera deleteri: ad esempio, nell'edizione Loeb, «marriage veil» – privo di annotazioni coloristiche – banalizza il testo latino deviandolo verso gli usi matrimoniali del presente.

Di segno apparentemente opposto è l'espressione, pur non inedita<sup>87</sup>, «saffron shoe», 'scarpa color zafferano', per il *luteus soccus* (v. 10). La

per i vv. 164-165 *aspice unus ut accubans / vir tuus Tyrio in toro* (Pound: «Look, within lying / thy man on his Tyrian couch» ~ Cornish: «see how your husband within, reclining on a purple couch»).

<sup>86</sup> Di deteriori «wedding-cake cupids» Pound parla in una lettera a Harriet Monroe del 1916: cfr., *supra*, n. 32.

<sup>87</sup> La stessa versione si trova, ad esempio, in *The poems of G.V. Catullus*, trad. ingl. di J. Cranstoun, Edimburgh, W.P. Nimmo, 1867.

scelta, da un lato, non disperde l'elemento botanico alla base dell'aggettivo latino *luteus* che, come si è detto, si rifà al fiore della *Luteola reseda* (da cui l'aggettivo mutua l'indicazione di un composito impasto di colore: giallo-arancio, rosso chiaro, rosa); dall'altro, pur riferendosi a una pianta (lo zafferano) che certo non corrisponde a quella richiamata dall'originale, pone il lettore nelle condizioni di comprendere il dato cromatico, racchiuso nell'espressione 'saffron-yellow' ('giallo-zafferano') ben nota ai lettori. Per un verso, quindi, si mantiene una qualità generale del vocabolo latino *luteus* (l'allusione a un fiore che, invece, scompare nel più sintetico e banale «yellow» dell'edizione Loeb); per altro verso, si modifica l'informazione specifica, piegandola alle ragioni del pubblico.

Si distingue, poi, sempre nei primi versi, «reedy voice» ('voce sottile', 'voce stridula' ~ v. 13 *voce* [...] *tinnula*) in discontinuità rispetto alla versione, molto più frequente nelle traduzioni inglesi, «resonant voice»<sup>88</sup>: quest'ultima, alludendo a una forte intensità sonora, non rende e, per certi versi, neutralizza la nozione racchiusa nell'aggettivo onomatopeico *tinnulus*. Tipicamente prodotto da strumenti musicali in metallo, il suono *tinnulus* è avvertito, infatti, come particolarmente acuto, sottile e talvolta tenue, stridente e perciò spiacevole<sup>89</sup>. L'aggettivo scelto da Pound, 'reedy', conserva, allora, nel riferimento alla lieve canna ('reed') come fonte sonora, l'idea di un suono esile e nasale, vibrato e ad alta frequenza ('reeds' sono anche gli 'strumenti musicali ad ancia'): caratteristiche simili, anche se non identiche, a quelle insite nel corrispondente latino.

Altrove Pound sembra mirare all'amplificazione di quell'«intensità» che egli considera cifra peculiare della scrittura catulliana. «Good thing with good» ('cosa buona con il bene' ~ vv. 19-20 *bona cum bona* / [...] *alite virgo*) coglie il gioco di parola, prodotto dal poliptoto, e lo estremizza: l'espressione latina concettosa, agevolata dalla disposizione dei vocaboli in iperbatò e riferita rispettivamente alla rettitudine della sposa (*bona virgo*) e a quella dell'auspicio che accompagna la cerimonia nuziale

<sup>88</sup> Anche Cornish (*The poems of G. V. Catullus*, trad. di F. W. Cornish... cit.) sceglie questa espressione. Non troppo distante, la versione di Cranstoun (*The poems of G. V. Catullus*, trad. ingl. di J. Cranstoun... cit.: «Let thy silvery voice resound» per i vv. 12-13 *concinens* / *voce* [...] *tinnula*).

<sup>89</sup> Cfr. Pompon. *Atell.* 59 Ribbeck<sup>2</sup>; Quint. *inst.* 2,3,9 *corruptos et tinnulos* [...] *infirmittatis vitio laborare*.

(*cum bona alite*), diviene ancora più stringata e sentenziosa, in un caso, mediante l'uso di un sostantivo generico accostato all'aggettivo ('good thing?') e, nell'altro caso, mediante ellissi del nome e sostantivizzazione dello stesso aggettivo ('good?'). Pur di far prevalere una qualità dello stile di Catullo (la parola essenziale e icastica), il traduttore sacrifica significati e contenuti specifici del testo originale.

Incline a produrre analoghi effetti di concisione e vigore è anche il ritornello «Make haste, day goes. / Come forward / little bride» (~ vv. 90-91 *Sed moraris, abit dies: / prodeas nova nupta*, ripreso in forme variate ai vv. 96, 105-106, 119-120). Sull'abbrivo del tono esortativo presente nella seconda parte del *refrain*, Pound converte in senso positivo anche la sua prima parte, dove la mera constatazione della lentezza della sposa, presente nell'originale (*sed moraris*), è tradotta in incitamento ad affrettarsi («Make haste»). La rapidità auspicata, nei contenuti, si riflette nella forma fulminea dell'espressione «day goes», a imitazione dell'altrettanto succinta forma *abit dies* – che, invece, nell'edizione Loeb è tradotta perifrasticamente: «[...] the day is passing». Pound anticipa, inoltre, questo *refrain* ponendolo anche a conclusione delle strofe lacunose nn. 16 e 17, così risolvendo la mancanza, in ciascuna delle due strofe, di due versi<sup>90</sup>: si tratta di uno dei casi in cui, come vedremo, il traduttore interviene sul testo originale.

Diretto e senza filtri, anche a costo di importanti forzature, è il modo di esprimersi di Pound nella sezione dell'epitalamio dedicata al concubino (vv. 119 ss.). In questo caso, il traduttore appare interessato alle inferenze sconce del contesto, che egli sceglie di svelare e amplificare, financo a dispetto del senso originale. È inconsueta la scelta di tradurre il vocabolo *concupinus* (vv. 123 e 125) in una forma più affine possibile al latino («concupine» che, nel manoscritto di Pound, è marcato da una doppia sottolineatura), tutt'altro rispetto ad altre versioni ispirate a perbenismo

<sup>90</sup> «Make wide the door-helves, / she is come, she [who/with?] the torch / shakes out the flaming locks, / make haste, day goes, / come forward / little bride» ~ vv. 76-78 *Claustra pandite ianuae. / Virgo ades. Viden ut faces / splendidas quatiant comas?*; «Delay ingenuous [blood?], / which rather hearing she weeps, / since needs must go. / make haste, day goes, / come forward little bride» ~ vv. 79-81 *tardet ingenuus pudor. / Quem tamen magis audiens, / flet quod ire necesse est.*

e *pruderie* («sharer of his former joys», «the favourite boy»<sup>91</sup>). Al netto di qualche errore interpretativo di cui è difficile appurare l'intenzionalità<sup>92</sup>, è senz'altro voluta la marcata alterazione del senso del v. 129 (*sordebant tibi vilicae*) reso con «You vile old man»: qui, l'assonanza *vilica* / 'vile' basta al traduttore a giustificare una riscrittura radicale del testo, epurato del riferimento alle 'donne di campagna' disprezzate dal concubino, un riferimento evidentemente avvertito come poco chiaro e soprattutto poco funzionale all'idea complessiva della sezione. L'amasio efebico, artatamente convertito in 'uomo vecchio e spregevole' («vile old man»), diventa protagonista, infatti, di una vicenda a tinte forti inventata di sana pianta da Pound, a coronamento di una zona del testo tradotta in forme tanto incomplete quanto potenzialmente scurrili<sup>93</sup>. L'anziano e repellente concubino, infatti, è energicamente invitato a 'farsi depilare le ossa da un sagrestano' («The sexton shave thy bones»), una versione che naturalmente ha poco a che fare con il corrispondente testo latino dove si auspica che un *cinerarius* (l'assistente del barbiere) tosi finalmente i riccioli del vanesio *puer* fino a quel momento amato dal marito (vv. 131-132 *nunc tuum cinerarius / tondet os*). In questo caso, l'originale appare ridotto a poco più che uno spunto: se il verbo 'to shave' è effettivamente in piena corrispondenza con il latino *tondere*, è possibile, invece, che il *cinerarius* (l'assistente del barbiere addetto, in Roma antica, a scaldare, con la cenere calda, gli strumenti per arricciare i capelli) sia stato trasformato in 'sexton', sagrestano e assistente del sacerdote nei compiti manuali (compreso quello di scavare le fosse cimiteriali), anche in ra-

<sup>91</sup> Sono, rispettivamente, le versioni di Cranstoun (*The poems of G.V. Catullus*, trad. ingl. di J. Cranstoun... cit.) e Cornish (*The poems of G.V. Catullus*, trad. di F.W. Cornish... cit.) per *concupinus* (v. 123).

<sup>92</sup> Abbastanza improbabile l'ipotesi di un errore accidentale di fronte ai vv. 122-123 (*desertum domini audiens / concubinus amorem*), nella cui traduzione inglese («listening to the abandoned love / concubine of the master») la definizione di «abandoned love» (~ *desertum amorem*) sembra essere riferita a «concubine of the master» (~ *domini... concubinus*) e non, come nel testo latino, al padrone ormai convolato a nozze.

<sup>93</sup> Ad esempio, in «inert», che sostituisce la scelta iniziale «stupid» poi cancellata (~ v. 124 *iners*), si intravede non solo la consueta tendenza a conservare i suoni della lingua latina, ma anche un possibile richiamo all'*inertia*, vocabolo latino prestatato all'inglese, intesa in senso sessuale; in «you've fondled them too long» (~ vv. 125-126 *satis diu / lusisti nucibus*), spicca 'to fondle' per 'palpare' in senso sessuale.

gione di vocaboli latini appartenenti alla stessa famiglia di *cinerarius* e direttamente associati al culto dei defunti (a partire da *cinis* fino al raro neutro *cinerarium*, ‘urna cineraria’). Se impervio e discutibile, allora, può rivelarsi il significato letterale della nuova espressione – di certo non beneaugurante – coniata da Pound («The sexton shave thy bones», ‘che il sagrestano ti depili le ossa!’), poco da dire, invece, sulla possibilità che qui il traduttore abbia fatto provocatoriamente ricorso a voci oscene dello *slang* americano (*bone*, ‘pene’; *to bone*, ‘fottere’). Un caso ‘arci-poundiano’ che, nonostante le divergenze dall’originale, poteva al contempo suonare come ‘arci-catulliano’.

Abbastanza invasivo l’intervento del traduttore anche in altri punti della versione. Di fronte al contrasto di colori che lumeggiano il volto della sposa, Pound converte l’espressione *alba parthenice* (v. 187) nell’immagine di una lastra di candido marmo (simile, come si è detto, è la resa del contrasto di colori nella citazione catulliana presente nel *Canto 4*)<sup>94</sup>. Qui, il marmo proviene da ‘Parthenios’ («her flowery mouth ablaze / as a scarlet poppy on marble / cut white from Parthenios» ~ vv. 186-188 *ore floridulo nitens, / alba parthenice velut / luteumve papaver*). L’identificazione del toponimo non è semplice (non soddisfano completamente le ipotesi che rinviano, rispettivamente, al *mons Parthenius*, ai confini tra Argolide e Arcadia<sup>95</sup>, o al fiume Partenio della Bitinia noto anche a Ovidio<sup>96</sup>) e resta per certi versi trascurabile il sospetto di un’imperfetta allusione al monumento del Partenone e ai suoi proverbiali marmi. In ogni caso, Pound sceglie significativamente un vocabolo che, pur tradendo completamente il referente botanico d’origine (la *parthenice*, identificata in genere con la camomilla), è affine all’originale nel suono («Parthenios» ~ *parthenice*). Si conserva, in questo modo, anche il ricordo dell’etimo del vocabolo latino (*parthenice* da *parthénos*, fanciulla), etimo che è forse all’origine della similitudine catulliana dedicata al viso della sposa.

<sup>94</sup> Cfr. *supra*, p. 174.

<sup>95</sup> Verg. *ecl.* 10,57 con Serv. *ad loc.* *Parthenius mons est Arcadiae, dictus a virginibus, quae illic venari consueverant*: vel a Parthenio, Iovis filio, Arcadis fratre: vel quod ibi virginitas Callistonis delibata sit: vel quod Partheniae, Lacedaemonii, duce Phalanto ibi aliquando consedisent, priusquam in Italiam navigarent ac Tarentum conderent. Inoltre, Plin. *nat.* 4,21.

<sup>96</sup> Ov. *Pont.* 4,10,49. Cfr., inoltre, Mela 1,104; Plin. *nat.* 6,5,1; Val. Fl. 5,103.

La traduzione, poi, in senso affermativo del *refrain* interrogativo dedicato al dio Imeneo e al suo impareggiabile potere («Who dares is equal with this god» ~ vv. 64-65, poi 69-70, 74-75 *Quis huic deo / compararier ausit?*) rivela il proposito di dare un nuovo senso al ruolo del divino e, quindi, all'antico rito nuziale<sup>97</sup>. Irrompendo nel mondo degli uomini, gli dèi consentono la loro metamorfosi che resta accessibile, tuttavia, solo a chi ne sia degno («who dares», 'chi osa'). Se, dunque, nell'originale la condizione di superiorità del dio delle nozze si poneva come ineguagliabile per tutti (persino per gli altri dèi)<sup>98</sup>, qui l'abbandono della forma interrogativa retorica stravolge il significato d'origine<sup>99</sup> esprimendo, piuttosto, la volontà di riconsiderare la cerimonia antica come momento-simbolo di un effettivo 'passaggio di stato' a beneficio di chi, a contatto con forze vitali diventate immanenti, sia capace di trascendere la propria posizione effimera e raggiungerne una nuova, pari a quella di un dio<sup>100</sup>.

Alterazioni del senso puntellano ulteriori momenti della traduzione: «her temples» (~ v. 6 *tempora*) non rispetta il fatto che, nell'originale, a doversi abbigliare da sposa non sia la *nupta* ma, nel frangente, Imeneo; la similitudine a sfondo botanico sulla vite e sul tronco avviluppati come i coniugi («Slow as the tree is / encircled of vine-shoot. / So slowly shall he feel your embrace» ~ vv. 102-105 *lenta sed velut adsitas / vitis implicat*

<sup>97</sup> Per qualche annotazione su questo aspetto, cfr. l'interpretazione, per quanto non del tutto condivisibile, di Thomsen, *Ritual and desire...* cit., pp. 120-121.

<sup>98</sup> Di fronte a *Quis huic deo / compararier ausit?* (vv. 69-70, 74-75), Fo considera «ragionevole che il *quis* venisse a determinare un *deus* sottinteso [...]; nella traduzione [...] una resa più corretta comporterebbe la 'glossa' 'che dio a un tale dio | compararsi oserebbe?」（Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., p. 714).

<sup>99</sup> Su questo, cfr. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 15.

<sup>100</sup> Sull'incontro con il divino, nell'idea di matrimonio secondo gli antichi, Pound rifletteva già in *The Spirit of Romance* (1910), con riferimento al carme 61: «[...] the ancient ideas of union with the god [...]. In Catullus' superb epithalamium 'Collis O Heliconii', we find the affair is strictly on one plane» (E. Pound, *The Spirit of Romance*, a cura di R. Sieburth, New York, New Directions, 2005, pp. 95-96). Si tratta di un passaggio metamorfico che Pound pone al centro anche della poetica dei *Cantos*, come emerge da uno schema descritto in una lettera datata 11 aprile 1927 e indirizzata al padre, Homer Pound, perché si orienti nell'opera poetica del figlio: «The 'magic moment' or moment of metamorphosis, bust thru from quotidian into 'divine or permanent world.' Gods, etc.» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 285). Su questo, Gallesi, *I Cantos...* cit., pp. 55-56.

*arbores, / implicabitur in tuum / complexum*) corregge l'originale ripristinando l'ordine dei termini del paragone (alberi-vite/marito-moglie) e facendo perno, inoltre, su un nuovo *tertium comparationis*, non più l' 'abbraccio' (*implicat... implicabitur*) ma il ritmo lento dell'azione («Slow... So slowly»). Notevole l'uso dell'attivo al posto del passivo a proposito delle calunnie subite dall'*unguentatus maritus* («you will speak ill to yours» ~ v. 134 *diceris male te a tuis*): qui, si stravolge completamente il contenuto in un modo che si fa fatica a giustificare, visto anche lo stato lacunoso della traduzione. Parimenti bizzarra l'immagine delle matrone che, dopo aver agevolato la *collocatio* nella stanza nuziale assolvendo la funzione di *pronubae*, 'coprono' la fanciulla: in questo caso, Pound sembra platealmente travisare, sul piano morfologico e quindi anche su quello lessicale, il vocativo *praetextate* riferito all'adolescente dotato di *praetexta* che scorta la sposa fin sulla soglia della stanza affidandola quindi alle suddette matrone; il vocativo, infatti, sembra essere interpretato erroneamente come una forma da *praetexo*, 'io copro', riferito alle donne («rub soft little arm / of little girl. cover» ~ vv. 174-175 *mitte brachiolum teres, / praetextate, puellulae*). Un errore forse all'origine di altri fraintendimenti: ad esempio, la necessità di invertire l'ordine delle strofe nn. 37 e 38 rispettivamente dedicate, nel testo latino, all'azione del *praetextatus* (che, come detto, viene meno nella traduzione) e a quella delle *bonae feminae* che, in Pound, invece, agiscono da sole dapprima introducendo la sposa nella stanza («take in the girl» ~ v. 181 *collocate puellulam*), poi spingendola delicatamente in corrispondenza del tenero braccio («rub soft little arm» ~ v. 174 *mitte brachiolum teres*), infine 'coprendola' («cover» ~ v. 175 *praetextate*).

In effetti, sull'ordine del testo originale il traduttore agisce anche in altri contesti. Pound sembra anticipare alla strofa n. 7 l'immagine della vite avvinghiata ai tronchi d'albero che, come si è visto, compare, nell'originale e anche nella traduzione poundiana, molto più avanti (strofa n. 22, vv. 102-105) come *comparatum* dell'abbraccio tra gli sposi. Si tratta di una deliberata alterazione della similitudine sempre arboricola che, nel corrispondente testo latino, affida all'immagine non della vite ma dell'edera la rappresentazione del vincolo erotico creato da Imeneo nella *mens* della sposa («as vinecord reaches out / clutcheth the tree-bole» ~ vv. 34-35 *ut tenax hedera huc et huc / arborem implicat errans*). La

sostituzione dell'edera con la 'corda' («vinecord», 'corda di vite') è il segno di un approccio disinvolto all'originale che il traduttore può persino correggere mutuando, da altre zone del testo, varianti considerate forse più consone ed efficaci.

Lievemente prolettico rispetto all'originale è il tradizionale motivo della somiglianza dei figli ai padri: la sua presenza, nel testo latino al v. 214, è anticipata, all'interno della traduzione, alla strofa precedente, n. 44, dove si auspica la nascita del *parvulus Torquatus*<sup>101</sup> (una strofa nella quale si segnala anche l'aggiunta, quasi ludica, di una presunta traduzione letterale del nome dello sposo, *Torquatus* / 'Rounded', da *torqueo*: «Torquatus, I wish. / Rounded, I wish» ~ v. 209 *Torquatus volo*)<sup>102</sup>. Qui, il traduttore arbitrariamente collega il motivo della somiglianza con l'immagine del figlioletto che, in grembo alla madre, sorride alla vista del padre («The youngster... to smile at his father with / resembling lip» ~ vv. 209-213 *parvulus [...]* *dulce rideat ad patrem / semihiante labello*): il tenero labbro, nell'originale 'dischiuso' (*semihiante*) in segno di gioioso auspicio, è per Pound 'somiigliante' («resembling», cerchiato energicamente nel manoscritto). La corrispondenza figlio-padre, stabilita emotivamente con il sorriso, trova un referente fisico nella somiglianza rivelata dapprima da una parte del corpo (il labbro), poi dal tutto, secondo il testo latino («Be he also like father» ~ v. 214 *sit suo similis patri*).

Teatrale, subito dopo, il finale. Pound sceglie un'espressione d'intonazione shakespeariana per introdurre l'ultima strofa, con l'invito a chiudere la porta della stanza nuziale («Make fast the doors» ~ Shakespeare, *The Merchant of Venice*, II,6 «I will make fast the doors» ~ v. 224 *claudite ostia*). Il potenziale modello intermedio curva il tono verso la dimensione scenica, confermata dall'espressione immediatamente successiva («Our play is finished» ~ v. 225 *lusimus satis*). Il pieno compiersi del nuovo

<sup>101</sup> Sulla presenza del tema genitoriale e della maternità negli epitalami anche catulliani, cfr. H. Harich-Schwarzbauer, *Motherhood in Roman epithalamia*, in A. Sharrock - A. Keith (a cura di), *Maternal conceptions in classical literature and philosophy*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 2020, pp. 129-139.

<sup>102</sup> A proposito del nome dello sposo (sulla cui identità, cfr. Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., p. 702), è possibile l'eco, in Pound, di un personaggio a lui noto, Manlio Torquato Dazzi, poeta e bibliotecario conosciuto presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena nel 1923: Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 17.



Pound abbia sospeso il suo lavoro di traduzione, mai più perfezionato, per dedicarsi subito dopo a questi versi ‘originali’. Il fatto che il componimento appaia in una forma presumibilmente definitiva (diversamente che per la traduzione) non autorizza a pensare che la versione inglese fosse strettamente funzionale all’elaborazione di questo componimento, ma tutt’al più conferma la riscrittura del modello come obiettivo ideale o esito naturale del lavoro di traduzione.

Come parte per il tutto, questo componimento ricostruisce, in piccolo, le fasi del rito nuziale rappresentate nel carme 61 a partire, probabilmente, dal canto che si eleva dinanzi alla casa paterna della sposa (immediatamente prima che si avvii la *deductio*, vv. 76 ss.). Nella luce del tramonto, l’apparizione di una raggiante Aurunculeia in abbigliamento da sposa (ancora, come nella versione integrale, si applica direttamente alla *nupta* il corredo che, nell’originale, era attribuito, invece, al dio Imeneo), l’esortazione ad aprire le porte (qui, v. 5 «Spread doors» con una traduzione letterale del corrispondente latino ~ v. 76 *Claustra pandite*), l’invito a far procedere la processione, brandendo le torce nuziali (qui, vv. 10-11 ~ vv. 77-78, 94-95), invocando Imeneo, cantando con voce acuta (qui, v. 17 «reedy voice» ~ v. 13 *voce* [...] *tinnula*) fino alla casa dello sposo, in fretta perché il tempo avanza e il giorno sfugge (qui, vv. 17-19 «Day goes [...] Make haste. Make haste. Day goes» ~ v. 90 *Sed moraris, abit dies*).

Eppure, questo esercizio di riscrittura non è un mero collage di brani estrapolati dal carme 61 e dalla loro traduzione: l’arte combinatoria di Pound, apprezzabile in questo pur esile esempio, sembra cospirare verso un fine più alto, che mira a condensare, in poche e selezionate parti dell’epitalamio, il suo senso d’insieme e soprattutto la capacità della parola poetica – di Catullo e del suo traduttore – di veicolare suoni e immagini.

La selezione dei segmenti segue, innanzi tutto, la serie trimembre di fotogrammi che, come si è detto, Pound isola e richiama altrove per indicare, paradigmaticamente, l’abilità descrittiva di Catullo: i calzari della sposa, le torce nuziali, il volto della sposa per metà rosso e per metà chiaro. Il traduttore ha, nel frattempo, fornito i mezzi al poeta: per i primi due elementi, infatti, si mutua dalla traduzione la formula espressiva che, almeno in un caso, coincide quasi esattamente con i vocaboli usati per rendere il testo latino (qui, v. 3 «saffron sandal» ~ «saffron shoe» ~ v. 10 *luteum... soccum*); nell’ultimo caso si recupera, più globalmente,

la trovata di innovare la similitudine a sfondo floreale per descrivere il viso della *nupta*: non il rosso-papavero accostato al biancore del fiore della partenice (come in Catullo), ma il papavero che, da solo, si staglia su una candida lastra lapidea (qui, vv. 6-8 «her poppy mouth / gleams as on marble, white. / Penthelicon» ~ «her flowery mouth ablaze / as a scarlet poppy on marble / cut white from Parthenios» ~ vv. 186-188 *ore floridulo nitens / alba parthenice velut / luteumve papaver*) secondo un'immagine presente anche nel *Canto* 4, come si è visto<sup>103</sup>. Proprio lo sviluppo di questo motivo, così come appare in questo componimento poundiano, consente di comprendere meglio un aspetto della traduzione: se si escludono aspetti grafici finora non rilevati, il problematico e presunto toponimo 'Parthenios' che figura nella versione del carne («marble [...] from Parthenios») si converte, qui, nel più accettabile 'Penthelicon' («marble [...] Penthelicon») per designare la nota e pregiata varietà di marmo greco usata anche per i principali monumenti dell'Acropoli di Atene. L'ipotesi, al momento, è che il poeta corregga o chiarisca quel che il traduttore lascia sotto il manto di un'espressione opaca, Parthenios, che, come si è detto, conserva, almeno nell'etimo e nel suono, il ricordo dell'originale catulliano (il riferimento al fiore della *parthenice* come referente del colore 'virginale').

L'immagine che illustra il contrasto cromatico sul volto di Aurunculeia è cruciale per gli effetti coloristici che, come sappiamo, rientrano tra i principali motivi d'interesse di Pound verso questo epitalamio. A questo proposito, colpisce l'insistenza con cui si attribuisce, per tre volte, il verbo 'to gleam' alla sposa o a specifiche parti del suo corpo, il piede e, appunto, il volto (qui, vv. 2-3: «the snowy foot gleams from the saffron sandal»; vv. 6-7: «See how her poppy mouth / Gleams as on marble, white»; vv. 17-18: «She gleams. / Like Asian myrtle boughs in flowery time»). La voce inglese 'to gleam' indica il brillare di una luce chiara ma fragile, una luce, sì, evidente sullo sfondo di un orizzonte scuro ma forse così effimera da non riuscire a rischiararlo tutto («a light, not an image»<sup>104</sup>).

<sup>103</sup> Cfr. *supra*, p. 174.

<sup>104</sup> Si legge così su un foglio manoscritto che contiene gli appunti poundiani su *Donna mi prega* di Cavalcanti. Per la riproduzione del foglio e qualche riflessione sul nesso 'amore-luce' (luce avvolta nel buio) secondo Pound, cfr. Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas... cit.*, pp. 155-156 con la bibliografia.

Così, Aurunculeia. Il ‘nitore’, che Catullo le associa sempre in nesso con il ‘fiore’ della sua gioventù, con riferimento ora al *comparatum* (vv. 21-22 *floridis velut enitens / myrtus Asia ramulis*), ora al *comparandum* (v. 186 *ore floridulo nitens*), si converte in un barlume che, se illumina, è però privo della salubre e intatta ricchezza del modello. Eppure, Aurunculeia resiste, fino alla fine del componimento, con il suo bagliore chiaro e i suoi colori (giallo-zafferano, rosso-papavero, bianco-marmo) riflessi nel crepuscolo, che frattanto non si arresta. La minaccia della notte, dunque, non spegne del tutto la luce della sposa: nella poesia ridotta all’osso, che piaceva a Pound e a Catullo-secondo-Pound, le immagini chiare e dirette sospendono – ma non annullano – il pericolo del buio.

Il riferimento esplicito al crepuscolo e alla stella della sera, Vespero, rivela, infine, un altro livello della strategia di riscrittura: il tentativo di combinare l’epitalamio 61 con l’epitalamio 62<sup>105</sup> (qui, v. 15 «Hesper adest» che ricalca, con l’inclusa forma latina, l’*incipit* del secondo epitalamio di Catullo: v. 1 *Vesper adest*). Un’idea che, come abbiamo detto, trapela anche dalla reminiscenza catulliana presente nel *Canto 5* dove l’allusione al carme 62 figura, infatti, nel riferimento all’iniziale immagine di Vespero.

L’obiettivo di arrivare a una sintesi tra i due epitalami catulliani sembra ispirare anche la sinossi presente nella stessa cartella di carte manoscritte. La sinossi è divisa in due parti. Nella prima, si sintetizza la cerimonia della *coemptio*, una delle tipologie di matrimonio con *conventio in manum* previste dagli usi romani: anche Catullo (specialmente nel finale del carme 62)<sup>106</sup> mostra di volervi alludere, per quanto nel I sec. a.C. questa forma di contratto matrimoniale fosse già in disuso. Pound descrive un cerimoniale – con notizie che potrebbero essere state attinte anche da un repertorio enciclopedico o da qualche studio sull’argomento – nel quale la futura moglie è materialmente acquistata a un prezzo adeguato precedentemente pattuito («There was a wedding [...]

<sup>105</sup> Per un commento al carme 62, rinvio ad A. Agnesini, *Il carme 62 di Catullo*, Cesena, Stilgraf Editrice, 2007.

<sup>106</sup> Catull. 62,60-65 *non aequum est pugnare pater cui tradidit ipse / ipse pater cum matre quibus parere necesse est. / Virginitas non tota tua est ex parte parentum est / tertia pars patri data, pars data tertia matri / tertia sola tua est: noli pugnare duobus / qui genero suo iura simul cum dote dederunt.*

in highest of the Roman forms of coemption permitted only to leading patrician: each family patris [sic] would lay down at the altar an equal sum in gold»). Sia sul ruolo del *pater familias* della sposa, sia su quello della stessa donna, non passiva ma in diritto di opporsi alla compravendita («[...] wife husband in equal right to refuse»), il resoconto di Pound, per quanto molto sintetico, presenta elementi che trovano riscontro nelle fonti, anche giuridiche, e negli studi più recenti<sup>107</sup>.

La seconda parte della sinossi illustra tre fasi del rito nuziale: la preparazione della sposa con un coro di fanciulle che, nel frattempo, la attendono all'interno della casa; l'arrivo del coro di fanciulli che intonano canti dinanzi alla porta della casa della sposa; l'avvio e lo sviluppo della *deductio* diretta alla casa dello sposo e animata dai due cori, a cui si attribuiscono differenti, se non opposte, qualità.

I momenti descritti da Pound e gli elementi, che ne costituiscono i dettagli, rinviano a entrambi gli epitalami ma, in alcuni casi, vi si riconoscono debiti più specifici. Senz'altro mutuati dai primi versi del carne 61 e, come si è visto, richiamati molte volte nell'opera di Pound sono i particolari che riguardano l'abbigliamento della sposa («There was now arranging of the bride in the gynaeceum, placing upon her blessed hair the wreath of amaracus, and on her feet little slippers of saffron color, and about her shoulders, the "flam[m]eum," the cloak of flaming yellow, to match the appointed slippers» ~ 61,6-10).

I riferimenti ai due opposti cori, rispettivamente maschile e femminile, si devono, invece, al modo amebeo che struttura il carne 62 da cui potrebbero derivare anche le caratteristiche che, per antitesi, distinguono i gruppi: da un lato, quello femminile più mite e tenue nei suoni e nei movimenti, dall'altro, quello maschile chiassoso e dall'andatura disordinata («the procession set out of boys & girls in two bands one quiet. The other noisy with torches. The girls scattering flowers, & moving with slow steps & in time. The boys rambling and shouting Hymenaeus»). Qui Pound sembra mettere a fuoco l'aspetto dei due cori sulla base del tono complessivo che, rispettivamente, connota i loro interventi nel carne

<sup>107</sup> Cfr. l'ampia ricostruzione di C. Fayer, *La familia romana. Aspetti giuridici ed antiquari, Parte seconda: Sponsalia, matrimonio, dote*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005, pp. 245-270.

62 dove, da un lato, le fanciulle rappresentano i modi e le cause della mesta reticenza della sposa, dall'altro, i giovani interpretano le ragioni dell'impaziente sposo.

Anche lo spunto, dettagliatamente sviluppato da Pound, a proposito del paesaggio crepuscolare che avvolge il frangente sembra provenire dall'epitalamio 62, il cui *incipit*, dedicato alla presenza della stella della sera (v. 1 *Vesper adest*), merita altre riprese nell'opera di Pound, come abbiamo visto. L'ambientazione quasi notturna, significativa in Catullo anche sul piano dei rimandi letterari (saffici)<sup>108</sup>, viene pienamente illustrata, nella sinossi, sul piano del paesaggio e delle sue specificità cromatiche: il sole prossimo alla linea dell'orizzonte, il suo graduale arrossire, i riflessi sul candore delle marmoree colonne con i capitelli a volute, le fiamme color oro e bluastro e, infine, sullo sfondo, il Tevere come aggiunta sufficiente a evocare un ambiente romano *par excellence* («The sun went near his rim beyond the Tiber & the outlines of the rim were reddened, & the marble eddyies [*sic*] burned with gold, & blue purples»). Difficile non scorgere, in questo scorcio e incrocio di luci, l'interesse mostrato da Pound verso le suggestioni coloristiche dei carmi catulliani e, in particolare, dell'epitalamio 61: qui, come in alcuni luoghi dei *Cantos*, il poeta dilata e trasferisce sull'ambiente i dettagli cromatici che, in Catullo, appartengono soprattutto alla caratterizzazione del corredo nuziale tipico della *nupta*. La strategia di amplificazione coinvolge, in questo caso, l'intera scena con il potere nitido della parola di Catullo che si propaga tutt'intorno.

Se questa parte della sinossi ripercorre fasi ben presenti in ambedue gli epitalami (per il canto davanti alla porta della casa della sposa: 61,76 ss.; per la *deductio*: 61,114 ss. e 62,6 ss.; per l'arrivo alla casa dello sposo: 61,14 ss. e 62,59 ss.), le poche righe in cui Pound sembra abbozzare una vera e propria drammatizzazione della scena richiamano da vicino i primi versi del carme 62.

«BOYS

Vesper is here.

Give over the fat [tables?]. It is time.

<sup>108</sup> Il riferimento, per l'immagine di *Vesper*, è a Sapph. *fr.* 104a e 104b Voigt.

She comes. Hymenaeus.  
*GIRLS*<sup>109</sup>.

Vespera adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo  
 Expectata diu vix tandem lumina tollit.  
 Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas,  
 iam veniet virgo, iam dicetur hymenaeus.  
 Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!  
 (Catull. 62,1-5)

Pound, dunque, rilegge i due epitalami di Catullo come un sistema unitario. Ne tenta, probabilmente, la riscrittura performativa o almeno ne elabora il proposito, cogliendo un aspetto dei due carmi tutt'altro che marginale. Non si esclude, infatti, per il carme 61, «la possibilità di una esecuzione 'in forma di concerto'» e anche il carme 62 si può considerare come un «copione [...] con le sue contingenti modalità performative (inserti musicali, eventuali ripetizioni e quant'altro)»<sup>110</sup>. La traduzione per la 'scena' (la scena nuziale, occasione concreta dell'omaggio tributato dal poeta) è connaturata al genere letterario di riferimento: il che non scoraggia, ma rafforza, l'ipotesi di una stilizzazione letteraria, da parte di Catullo, di un prodotto le cui potenzialità performative fanno parte integrante del codice prescelto. Il poeta moderno, all'inverso, ambisce probabilmente a volgere in sostanza scenica questa qualità dell'epitalamio: con l'arma della riscrittura, si arrischia a tradurre in *res* la poesia lirica, dandole una forma nuova – come dimostra l'esilissimo abbozzo che conclude la sinossi poundiana.

Il fatto che la sinossi sia seguita, nell'ambito dello stesso blocco di carte, da due traduzioni catulliane (quella dei carmi 58 e 51), traduzioni entrambe pubblicate nel secondo degli *Ur-Cantos* (1917) fa presumere che e la sinossi e la traduzione del carme 61 – conservata nella medesima cartella di fogli manoscritti – risalgano a quegli anni<sup>111</sup>. Più tardiva, ben-

<sup>109</sup> La doppia sottolineatura riprende il manoscritto poundiano così come trascritto in Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. XVIII. Alla luce delle puntuali corrispondenze con Catull. 62,1-5, mi discosto dall'interpretazione che vuole il riferimento alla 'tavole grasse' («fat [tables?])» come un'eco plutarcea (*ibid.*, n. 19).

<sup>110</sup> Rispettivamente, Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., pp. 701 e 737.

<sup>111</sup> È singolare, a proposito della traduzione del carme 61, un episodio della ricca corrispondenza che Pound intrattenne con Mary Barnard, nota traduttrice di Saffo (la prima edizione

ché da lungo tempo meditata, fu l'ultima operazione che Pound riservò all'epitalamio 61. Dopo le allusioni sparse attraverso *Ur-Cantos* e *Cantos*, dopo la versione in inglese mai conclusa, dopo il componimento originale *patchwork* formato da citazioni catulliane e autocitazioni, dopo il breve prospetto che prelude, forse, a una drammatizzazione integrata con spunti e dialoghi dall'epitalamio 62, è la traduzione in musica l'*extrema ratio* osata dal poeta.

#### 4. *Half done*: il carme 61 e la 'terza opera'

Nel 1932, dopo *Le Testament de Villon* (trasmesso dalla BBC nel 1931 ma rielaborato ancora nel 1933) e *Cavalcanti* (portato, poi, a conclusione nel 1934), Pound lavora a una terza opera musicale – nella prospettiva, forse, di una «trilogia dell'amore» – destinata a rimanere incompiuta<sup>112</sup>. L'operazione dovette apparire sin da subito difficoltosa e

della sua traduzione dei frammenti saffici risale al 1958). Tra le lettere, le prime delle quali risalgono al 1933, ve ne sono alcune in cui Pound sprona la destinataria a tradurre poesia (latina, ma non solo) in strofe saffiche: proprio i due epitalami catulliani rientrano tra i componimenti di cui Pound suggerisce la traduzione, evitando tuttavia di menzionare il proprio tentativo di traduzione del carme 61 che, anzi, egli definisce «still untranslated». Per la corrispondenza tra Pound e Barnard, cfr. D. Gordon, *Ezra Pound to Mary Barnard: an ABC of Metrics*, «Paideuma» 23, 1994, pp. 159-179, in part. pp. 163 (con una lettera di Pound del 15 aprile 1934: «I don't see why you shouldn't "translate into sapphics" I mean from latin or any other language, where the subject matter is suitable [whatever the original metre may have been]...or did you mean, do I expect you to translate your own prose or poetry into sapphics... that wd/ be pure exercise [...] Couldn't do any harm to try Catullus' second epithalamium (the one with the long lines) in American sapphics»), 169 (con una lettera di Pound del 18 febbraio 1938: «At any rate I am past attending to the first two/ without undue inconvenience/ but as to the third/ you better get a language and an author, greek, latin or Chinese/ the latter being less occupied ground. There is Catullus' "Collis O Heliconii" still untranslated»).

<sup>112</sup> Incompiute anche le composizioni musicali poundiane destinate ai cori delle *Trachiniae* di Sofocle, di cui Pound elaborò una traduzione (per la bibliografia, *supra*, n. 28). In generale, su Pound critico e compositore musicale (autodidatta, apprese lezioni e spunti dai suoi amici, Agnes Bedford e il compositore George Antheil, oltre che dalla compagna, Olga Rudge), cfr. la documentazione raccolta in *Ezra Pound and music: the complete criticism*, a cura di R. Murray Shafer, New York, New Directions, 1977. Più di recente, K.R.F. Canton, *The Operatic Imperative in Anglo-American Literary Modernism: Pound, Stein, and Woolf*, diss. University of Toronto, 2009, pp. 51-109. Sulle prime due opere (*Le Testament de Villon* e *Cavalcanti*), cfr. Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas...* cit.; R. Hughes - M. Fisher, *Cavalcanti: A Perspective on the Music of Ezra Pound*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2003; Id. (a cura

complicata, come appare dalla corrispondenza privata di Pound. Al centro dei suoi dilemmi, una lunga aria in lingua latina su testo di Catullo, che l'amica pianista, Agnes Bedford, aveva da tempo definito 'impraticabile':

Think I have found someone who wants to do the Latin song 25 minutes long, which you once considered pleasantly impractical. Got that to write now.

Have been fool enough to restart the Catullus (that is strictly private information)<sup>113</sup>.

Il titolo, attribuito alla terza opera di Pound dallo stesso autore, è l'*incipit* del carme 61 di Catullo (*Collis O Heliconii*)<sup>114</sup> le cui prime quattordici stanze costituiscono il testo di una delle parti di cui doveva forse comporsi l'opera. Le sezioni del lavoro, così come figurano nelle carte manoscritte conservate presso la Beinecke Library di Yale, sono costituite da due arie con accompagnamento di violino e quattro brani interamente strumentali (uno dei quali contrassegnato dalla mano dell'autore con un'intestazione che rinvia esplicitamente al testo catulliano: *Collis*) probabilmente destinati a fungere da *ouverture* o da interludi musicali<sup>115</sup>. Le due arie sono affidate, rispettivamente, alla voce di un basso (su testo di Catullo dall'epitalamio 61) e a quella di un mezzo-soprano (su testo di

di), E. Pound. *Le Testament de F. Villon, 1926 and 1933 performance editions*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2008; S.J. Adams - R. Hughes - M. Fisher (a cura di), *Le Testament. An opera by Ezra Pound*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2011; L.H. Baldwin, *Interdisciplinary Modernism: Ezra Pound's Le Testament de Villon and his approach to opera*, diss. University of Huddersfield, 2018. Sulla terza opera (*O Collis Heliconii*), cfr. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit. (a questo lavoro rinvio anche per l'analisi musicale dell'opera); solo un cenno nella rassegna di P.J. Rine, *Exploring Catullan verse through Music Composition*, «Classical World» 99, 2005, pp. 67-69, in part. p. 67. Cfr., inoltre, Moody, *Ezra Pound: Poet...* cit., II, p. 116.

<sup>113</sup> I due estratti provengono, rispettivamente, da due lettere di Pound ad Agnes Bedford datate 3 agosto 1932 e 9 settembre dello stesso anno: per la loro citazione, dipendo da Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas...* cit., p. 276 (dove si aggiunge il riferimento a una terza lettera, destinata alla stessa Bedford e datata 7 giugno 1933, con l'allusione a un'opera in musica sulla dea Afrodite). Cfr., inoltre, Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. XII.

<sup>114</sup> E. Pound, *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1970, p. 368.

<sup>115</sup> Cfr., per la loro prima edizione musicale, Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., pp. 128-148.

Saffo dall'inno ad Afrodite, *fr.* 1 Voigt, lo stesso citato in *ABC* come il migliore componimento poetico mai scritto)<sup>116</sup>.

L'analisi musicale fa trapelare scelte che, da un lato, rinviano a modalità compositive già praticate da Pound nelle altre due opere, dall'altro, tradiscono alcune specificità (ad esempio, l'attenzione verso gli aspetti metrici, pur riprodotti secondo un criterio 'nuovo', come diremo). In generale, in ambedue le arie, l'orientalismo di alcune scelte armoniche distoglie dalle atmosfere che prevalevano nella *vogue* musicale di quegli anni e accentua il tratto volutamente straniato. Colpisce, ad esempio, l'uso reiterato del tritono (l'intervallo di quarta eccedente, *diabolus in musica*), segno della volontà di riprodurre, nella costruzione melodica e armonica, anche le dissonanze più ardite.

Non abbiamo certezza del fatto che le due arie fossero state concepite, fin da subito, come parti di una stessa opera: a spingere, tuttavia, verso la considerazione di un progetto unitario sono le somiglianze musicali fra i due brani e, inoltre, la possibilità di un *trait d'union* avallato dall'associazione, pressoché costante nei saggi critici di Pound, fra Saffo e Catullo. Nello specifico, la combinazione dei due componimenti<sup>117</sup>, legittima anche per la comune premessa che pone l'amore come esperienza propiziata dagli dèi, mirò forse a descrivere due complementari approcci all'amore profano, quello calato in una dimensione pubblica e rituale (Catullo) e quello, invece, affidato a un dialogo intimo e privato con la divinità (Saffo).

Nell'aria catulliana, la voce solista è presumibilmente affidata alla prospettiva del poeta, qui *persona loquens*. In questo, Pound coglie una potenziale modalità performativa per certi versi insita nel componimento latino in cui è forse il personaggio di Catullo a svolgere il ruolo di «corifeo»<sup>118</sup>. Il testo segue pedissequamente il carme latino ripreso in

<sup>116</sup> Entrambi i testi non sono completi: per l'epitalamio catulliano, come si dirà, l'aria si interrompe al v. 70; per il frammento di Saffo, al v. 22.

<sup>117</sup> I due componimenti sono emblematici dell'antica perfezione nei ritmi, come Pound scrive in una lettera a Iris Barry nell'agosto del 1916: «I prize the Greek more for the movement of the words, rhythm, perhaps for anything else. There is the Poikilothron, and then Catullus, 'Collis O Heliconii', and some Propertius, that one could do worse than know by heart for the sake of knowing what rhythm really is» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 143).

<sup>118</sup> Secondo l'interpretazione di Fo in Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., pp. 701-702 (a proposito del carme 61): «Una *persona loquens*, che non vedo ragioni per non far

lingua originale nei primi 70 versi<sup>119</sup> (il libretto si interrompe, forse non casualmente, sul *refrain* dedicato all'inattingibile potere di Imeneo)<sup>120</sup>.

Diversamente che nelle prime due opere, Pound non elabora, dunque, dialoghi o parti originali di raccordo tra i testi poetici citati, né costruisce uno scenario *ad hoc* per la messa in scena né traduce il testo in inglese. Abbandonato del tutto il progetto di un lavoro più articolato sotto il profilo drammatico (di cui si scorge traccia nella sinossi di molti anni prima), Pound propende per un'opera musicale 'trasparente', senza aggiunte esterne né congegni drammaturgici che non siano quelli già presenti nell'originale.

Per la verità, anche in altre occasioni, Pound aveva espresso, a chiare lettere, la necessità di non musicare altra lingua se non quella dell'originale (a proposito di alcune sezioni dell'opera *Cavalcanti*):

I do NOT want 'Tos Temps'sung in a translation. The HOLE point of my moozik bein that the moozik fits the WORDS and not some OTHER words [...] AND NOT TO BE SUNG OR PRINTED IN ENGLISH<sup>121</sup>.

Nella terza opera, questo approccio diventa integrale. Il poeta moderno, convertito completamente in compositore, mira al 'puro Catullo' (o alla 'pura Saffo'): si concentra perciò sulla musica affidandole l'obiet-

coincidere con Catullo, si pone nel poema come una sorta di direttore e regista delle fasi, via via registrate, della cerimonia, e al contempo come corifeo di un coro di giovani – probabilmente un coro fin dall'inizio immaginato come misto di fanciulli e fanciulle». Su Catullo «master of ceremonies» nella terza opera poundiana, Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. XVI.

<sup>119</sup> Pound si discosta dal testo, generalmente proposto dagli editori moderni, soltanto al v. 46 dove preferisce il testo trådito dai codici ma inaccettabile metricamente, *quis deus magis amatis*, pur di evitare la divisione della parola *amatis* in due versi successivi, secondo congettura di Theodor Bergk (vv. 46-47 *quis deus magis est ama- / tis* presente anche nel testo tradotto da Cornish: *The poems of G. V. Catullus translated by F.W. Cornish...* cit.). Sulla questione, Fedeli, *Il Carme 61 di Catullo...* cit., p. 44.

<sup>120</sup> Per la centralità di questi versi e la loro rielaborazione nella traduzione poundiana, cfr. *supra*, p. 187. Va detto che la sezione del carme 61 musicata da Pound corrisponde, *grosso modo*, alla parte del componimento composta da inno ed encomio in onore di Imeneo (vv. 1-77): per le caratteristiche di questa sezione, cfr. ultimamente M. Davies, *Catullus 61: cletic and encomiastic conventions*, «Paideia» 73, 2018, pp. 795-809.

<sup>121</sup> Da una lettera ad Agnes Bedford (aprile 1933): *The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 328.

tivo più alto, quello di restituire la lirica alla sua natura, fatta di suoni e vibrazioni, melodie e ritmi.

In questa prospettiva, si distinguono le strategie di traduzione in musica dei metri classici, strategie non animate da intenti mimetici né tese alla restituzione, esattamente corrispondente, degli schemi ritmici letti nell'originale. L'approccio seguito da Pound fa probabilmente tesoro non solo del contributo del musicologo Maurice Emmanuel<sup>122</sup>, ma anche di una personale visione dell'arte della versificazione e, in particolare, della versificazione antica. Per Pound, la natura quantitativa dei metri classici, opposta a quella accentuativa dei metri moderni, non è che una falsa presunzione scolastica, all'origine dell'idea – altrettanto distorta – che vuole le forme della poesia antica regolari e uniformi. Un'idea che contrasta con le posizioni poundiane sulla parola poetica e sulla sua musicalità, affidata, anche nei versi greci e latini, non alla durata delle sillabe – secondo Pound – ma al loro ritmo interno, assai vario. Servono non calcoli e prontuari, che misurino le quantità, ma l'ascolto come strumento del poeta, prima, e del lettore-ascoltatore, poi. Per via uditiva<sup>123</sup>, il poeta stabilisce, il lettore-ascoltatore riconosce andamenti ritmici che rispondono non a una stretta scansione metrica, ma alla sintassi e al senso del testo cioè all'«elemento-tempo» profondamente insito nella struttura metrico-musicale<sup>124</sup>. Questo approccio comporta, per Pound-compositore,

<sup>122</sup> Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., pp. 28, 39-40. In effetti, anche in *ABC*, per le nozioni di metrica greca, Pound non raccomanda alcun manuale *ad hoc*, ma si limita a rinviare alla sezione, curata da Emmanuel, nell'ambito dell'ampio repertorio enciclopedico diretto da A. Lavigner - L. de la Laurencie, *Encyclopédie de la musique. Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1913, I, pp. 377-540: Pound, *ABC...* cit., p. 198.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 201: «Hence the extreme boredom caused by the usual professorial documentation or the aspiring thesis on prosody. The answer is 'LISTEN to the sound that it makes'».

<sup>124</sup> L'argomento è affrontato a più riprese in *ABC*, la cui ultima sezione (intitolata *Treatise on metre*) è dedicata esclusivamente a questo tema: a dispetto del titolo, non è presente, tuttavia, alcuna pretesa tassonomica nella trattazione poundiana che resta, perciò, del tutto asistemica. E.g., «The quantitative verse of the ancients was replaced by syllabic verse, as they say in the school books. It would be better to say that the theories applied by grammarians to Latin verse, as the descendant of Greek, were dropped; and that fitting, *motz el son*, of words to tune replaced the supposedly regular spondees, dactyls, etc. [...] The way to learn the music of verse is to listen to it» (*ibid.*, p. 56); «the reader will be advised to read according to sense and syntax, keep from thumping, observe the syntactical pause, and not stop for the line ends save where sense requires or a comma indicates. That is the way to [...] come nearest to a

la riconsiderazione di unità sonore complesse che coincidono non con i piedi della metrica classica ma, piuttosto, con gruppi di parole individuati sulla base di specifiche peculiarità semantiche, tonalità emotive e finalità performative. Il suono ‘nuovo’ che ne consegue – sotto il profilo delle scelte ritmiche, melodiche e armoniche – lega così il contenuto alla sua funzione, ripristinando prerogative che, proprio sul terreno dei suoni, la poesia antica si era vista sottrarre, per secoli, dalla riproduzione arida e meccanica della sua veste metrica.

Fu questa, forse, la ragione del fallimento del progetto: ‘fingere’ le atmosfere musicali antiche, scrostandone la patina scolastica e al contempo ricorrendo a nuovi criteri affidabili e altrettanto rigorosi, si rivelò molto difficile. La terza opera diventò, allora, un lavoro aperto che Pound, a lungo, non disperò di concludere. Per quanto plausibile sia il fatto che Pound, tra il 1933 e il 1934, avesse interrotto la sua attività di compositore<sup>125</sup>, colpisce, infatti, che, a distanza di anni, la terza opera continuasse a costituire una specie di assillo per il poeta.

Ancora nel 1938, in *Guide to Kulchur*, Pound ammette che, condotte a termine le prime due opere, l’altra è rimasta ‘a metà’ a causa di problemi tecnici irrisolti:

Having done Villon and Cavalcanti [...] there remained “Collis O Heliconii” (half done, and no small technical problem)<sup>126</sup>.

Ardui gli ostacoli dinanzi all’intento di dimostrare, per mezzo di una tecnica di composizione ‘inattuale’, l’intrinseca musicalità delle lingue antiche. Analoghi propositi avevano animato i due lavori precedenti: la riuscita dell’operazione, applicata a due lingue poetiche dell’Europa medievale (il provenzale di Villon e il volgare fiorentino di Guido Cavalcanti con inserti di Sordello da Goito), aveva evidentemente spinto Pound a muoversi, a ritroso, verso le radici culturali e linguistiche del Continente.

sense of the time-element in the metrical plan» (*ibid.*, p. 127); «the reader must read it as prose, pausing for the sense and not hammering the line-terminations» (*ibid.*, p. 191).

<sup>125</sup> Fisher, *Ezra Pound’s Radio Operas...* cit., p. 225, n. 16. Per qualche specifica informazione sui problemi di datazione della terza opera, cfr. anche Fisher, *The Recovery of Ezra Pound’s Third Opera...* cit., p. XV.

<sup>126</sup> Pound, *Guide to Kulchur...* cit., p. 368.

È significativo il fatto che, in *Guide to Kulchur* immediatamente prima del passo citato, Pound richiami il caso del secentesco compositore di corte, l'inglese Henry Lawes, che musicò testi in lingua greca e latina alla luce della spiccata capacità, riconosciuta a queste due lingue (oltreché all'italiano), di piegarsi alle ragioni dei suoni<sup>127</sup>. I toni sferzanti di Pound non sorprendono: interessa, piuttosto, che questo esempio e quello menzionato successivamente (Claude Debussy) avvalorino idee e scelte di Pound intorno alle relazioni fra musica e parola. Profondo è l'intento culturale che ispira l'interesse di Pound-compositore verso la lirica greco-latina: l'obiettivo, infatti, è il recupero, a vantaggio dell'oggi, di una felice memoria musicale antica capace di risorgere sulle ceneri delle lingue letterarie europee moderne – quella inglese e anche quella francese – che, invece, risultano, ormai da secoli, improduttive e morte.

I am not merely being captious and heaping mud on the lousy writers of British bilge, the frumpy Victorian and arid preceders of the hoop skirt. When the Island was still mentionable in a society of technicians, Henry Lawes found the same paucity. Having exhausted the frail and limited gamut of British metric invention in the cantabile sector, Lawes went on to set Greek and Latin. Were the anglo-jute musician and/or metrist a thinking animal this would before now have caused more reflections than it has. Why did Lawes set Greek and Latin? [...] The technique of British verse-writing is so woolly, so lacking in variety and strophic construction when it is even singably efficient, that a good musician like Lawes, interested in the relations and counter-tensions of words and melody went on to a field of greater interest. *Idem* Debussy. [...] The unending series of mist and mashed potatoes in the French metric didn't give the composer a chance. [...] the singer and/or composer had exhausted the possible varieties of intoning THAT kind of verse. [...] Debussy went back to Villon and Charles D'Orleans for his song masterwork. To whom, as to a most admirable collateral relative, though not the first founder, nor even as a necessary aid in a process, I pay my solid respects<sup>128</sup>.

Le stesse istanze, gli stessi obiettivi o 'sogni', gli stessi esempi cui ispirare la propria attività di compositore non proprio «novellino» sono

<sup>127</sup> Su Lawes come modello di 'poesia musicale', cfr. anche Pound, *ABC...* cit., pp. 154-156.

<sup>128</sup> Pound, *Guide to Kulchur...* cit., pp. 367-368. Su questa posizione di Pound, cfr. A. Araujo, *A Companion to Ezra Pound's Guide to Kulchur*, Clemson, Clemson University Press, 2018, pp. 384-385.

descritti da Pound, ancora un anno dopo, in una recensione della Settimana Musicale Vivaldiana appena celebratasi a Siena<sup>129</sup>. Di nuovo, il tema generale, mosso dall'occasione dell'evento, è il rapporto, nelle composizioni vocali (operistiche e non), tra parola e musica; di nuovo, le tre opere poundiane – con l'ultima catulliana indicata come un 'ritorno' – vengono presentate all'interno di una cornice e di un progetto culturale più grande:

[...] con una melodia che non aggiunge nulla al valore verbale non è lodevole storpiare un ritmo verbale valido e interessante, o il senso delle parole. [...] È permesso sognare un testo di prim'ordine messo in una musica anch'essa di prim'ordine, una musica che intensifichi o illustri i valori dell'altissima poesia. [...] Non parlo da novellino perché ho messo in musica i migliori poemi di Villon e di Cavalcanti con almeno un pregio. Cioè quando la mia Opera con testo di Villon fu trasmessa dalla radio di Londra io, seduto nella cucina dell'elettricista di Rapallo, potevo capire ogni parola col senso e peso dovuto, e credo che avrò lo stesso risultato colle parole di Cavalcanti e di Sordello. Non lo dico a soddisfazione degli altri compositori e non discuto le mie possibili mancanze etc. di valentia musicale. I rest my case. [...] Non attendo un *craze*, una voga, perché il corpo di poesia suscettibile di tale trattamento è ristrettissimo. Pochi poeti hanno avuto la perizia necessaria, la varietà di ritmi e di sostanza per offrire uno scopo simile ai musicisti. [...] La lingua inglese è, in confronto dello spagnolo e dell'italiano, povera di poesia cantabile. Ovvero ella ebbe un'epoca brillante ma di varietà ritmica limitata. Dopo Villon, Cavalcanti, Sordello, io tornai all'epitalamio di Catullo, ma non fu [*sic > fu', fui*] il primo espatriato della lingua. Henry Lawes [...] alla fine della sua terza raccolta tornò ai poeti greci e latini per mancanza, mi pare, di materia verbale inglese che a lui offrì un campo per una più estesa varietà ritmica e melodica<sup>130</sup>.

Se è compito della musica non svilire la parola (deformandone ritmo o significato), di contro, nella gara tra 'arti sorelle' l'unica via per non soccombere è, per la poesia, quella di presentarsi già, di suo, profonda nei significati, raffinata e varia nei suoni e, perciò, adatta alla messa in musica capace di illuminarne i valori semantici e i tratti musicali. Di qui, la difficoltà per i compositori, da un lato, nell'escogitare forme musicali

<sup>129</sup> A Siena, Olga Rudge fondò, con Sebastiano Arturo Luciani, il Centro di Studi Vivaldiani, collaborando inoltre con il musicologo italiano alla pubblicazione del volume *Antonio Vivaldi: note e documenti sulla vita e sulle opere* (Siena, Settimana Musicale, 1939).

<sup>130</sup> E. Pound, *Vocale o Verbale*, «Meridiano di Roma» 4, 26 novembre 1939, p. III.

che valorizzino la parola poetica senza offuscarne cadenza e senso intrinseci, dall'altro e prim'ancora, nel reperire testi degni di questa operazione. Tra i rari casi («corpo ristrettissimo»), quelli già scelti, naturalmente, da Pound-compositore costretto, dalla intrinseca *egestas* della lingua inglese, a diventare un «espatriato della lingua». Non il primo, certo. Si ripete qui il riferimento al compositore Lawes con la sua nota predilezione per la poesia greco-latina, ricca di ritmi e melodie (è la *melopoeia* altrove teorizzata da Pound, come abbiamo visto). Analogamente, per Pound, dopo la poesia di Villon e quella di Cavalcanti (e Sordello), era stata la volta dell'«immortale» epitalamio di Catullo<sup>131</sup>, oggetto di periodici ripensamenti e riflessioni, a partire da quegli esercizi di traduzione condotti molti anni prima, forse nella stessa fase in cui sussultori «bagliori» dello stesso componimento attraversavano *Ur-Cantos* e *Cantos*.

Il carme 61 fu, insomma, un lungo e tormentato banco di prova per varie forme di traduzione, compresa quella che prevedeva il passaggio dalla parola letta alla parola cantata (o, per meglio dire, il ripristino del loro antico connubio). Un'operazione che, per l'americano Pound, coincideva innanzi tutto con una presa di distanza dalla lingua madre, viatico necessario per entrare in contatto con la musicalità autentica di una lingua letteraria lontana. In definitiva, il rifiuto della sciatta penuria, in ritmo e melodia, della poesia moderna come condizione, alienante e indispensabile, per il ritorno alla lirica.

## Abstract

The interest Pound has towards Catullus is demonstrated by several comments existing in Pound's essays on literary criticism and also by the numerous quotations that punctuate *The Cantos* and previous poetical works. Among Catullan allusions produced by Pound as a poet, those specifically regarding poem 61 stand out: moreover, this epithalamium was the subject of attention on the part of Pound as a translator and also of numerous attempts to be rewritten,

<sup>131</sup> Nel 1933, Pound scrive: «It would be healthier to use a zoological term rather than the word monument. It is much easier to think of the *Odyssey* or *Le Testament* or Catullus' *Epithalamium* as something living than a series of cenotaphs. [...] [They] speak of a part of life as I know it. ATHANATOS» (*Selected prose...* cit., p. 390).

including that to be set to music. The multifaceted proceedings connected with such an unfinished work as the ‘third opera’ of Pound as a composer (following the two operas devoted to François Villon and Guido Cavalcanti, respectively) bear witness to a notion of lyrics based on vividness and an intimate connection between word and sound.

Tiziana Ragno  
tiziana.ragno@unifg.it

Gianmarco Rossi

## Memoria dei lirici in Venanzio Fortunato

### Introduzione e premessa

Venanzio Fortunato\* indirizza il carme 9, 7 all'amico Gregorio di Tours; con questo carme Venanzio cerca di soddisfare la richiesta che gli aveva rivolto Gregorio di scrivere un componimento che impieghi le strofe saffiche, come si apprende dal carme 9, 6 (v. 9: *Hoc mandas etiam quo Sapphica metra remittam*); una richiesta stimolata anche dal dono di un trattato di metrica dal linguaggio ampolloso e di difficile lettura (vv. 34-36: *codicem farsum tumido coturno / quemquem paupertas mea vix valebat / tangere sensu*), con esempi (v. 45: *multus auctorum numerus habetur*) e con varie riflessioni di natura metricologica (v. 41: *disputans multum...*). Per il carme 9, 7, l'unico componimento in metro saffico della sua produzione poetica a noi pervenuta, Venanzio adotterebbe dei modelli che è egli stesso a palesare, menzionandoli per nome: Saffo (v. 6), Pindaro ed Orazio (v. 11). Si dica da subito che lo studio non vuole essere un commento al carme<sup>1</sup>,

\* Il testo di Venanzio è citato in questo saggio secondo l'edizione Budé: Venance Fortunat, *Poèmes. 1: Livres I-IV*, a cura di M. Reydellet, Parigi, Belles Lettres, 1994 (Collection des Universités de France. Série Latine, 315); Id., *Poèmes. 2: Livres V-VIII*, a cura di M. Reydellet, Paris, Belles Lettres, 1998 (Collection des Universités de France. Série Latine, 346); Id., *Poèmes. 3: Livres IX-XI*, a cura di M. Reydellet, Parigi, Belles Lettres, 2004 (Collection des Universités de France. Série Latine, 374).

<sup>1</sup> Di questo carme in particolare, con un commento contenutistico e stilistico-formale, si è occupata Franca Ela Consolino in due studi: *Venanzio poeta ai suoi lettori*, in *Venanzio Fortu-*

ma intende proporre un'analisi, sicuramente non esaustiva, del rapporto che viene a costituirsi coi modelli. Il suo esito non potrà essere una completa rassegna commentata di *loci similes*. La decifrazione dell'intertesto della produzione di Venanzio Fortunato è infatti cosa piuttosto gravosa nonostante nel secolo scorso e in anni recenti siano usciti benemeriti lavori che ne indagano il *background* culturale e la dipendenza dai vari *auctores*. Inoltre, lo studio di un'eventuale ricezione di un autore in lingua greca da parte di uno in lingua latina di avanzata età tardo antica provoca notoriamente inquietudini e ci pone davanti a interrogativi a cui non è sempre possibile dare risposta. Bisognerebbe infatti dimostrare in modo incontrovertibile la conoscenza della lingua e il suo livello di competenza da parte di Venanzio; e le somiglianze che possono emergere fra la poesia di Saffo e Pindaro e quella di Venanzio potrebbero essere imputabili a un medesimo armamentario retorico oppure potrebbero aver subito la mediazione di modelli latini non sempre di immediata individuazione.

### *Meus Flaccus*: appropriarsi di Orazio

Venanzio Fortunato, nato nell'odierna Valdobbiadene (TV) fra 530 e 540, incontra senz'altro la grande letteratura classica e tardo antica durante il fondamentale periodo trascorso Ravenna. Aveva certamente già ricevuto un'istruzione inferiore basata sullo studio dei testi e degli autori cristiani<sup>2</sup>, ma a Ravenna può finalmente completare e raffinare la sua

*nato e il suo tempo, Convegno internazionale di studio, (Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno, 29 novembre 2001 - Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre - 1 dicembre 2001), Treviso, Fondazione Cassamarca, 2003, pp. 245-247; e «Recusationes» a confronto: Sidonio Apollinare epist. IX 13, 2 e Venanzio Fortunato carm. IX 7, in Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. 4, Raccolta delle relazioni discusse nel IV incontro internazionale di Trieste, (Biblioteca Statale, 28-30 aprile 2010), a cura di L. Cristante e S. Ravalico, Trieste, EUT, 2011, pp. 113-122; vd. anche J.W. George, Venantius Fortunatus: a Latin poet in Merovingian Gaul, Oxford, Oxford University Pr., 1992, p. 130-131.*

<sup>2</sup> Per l'educazione cristiana e l'influenza che i testi patristici hanno avuto su Venanzio, cfr. D. Tardi, *Fortunat. Étude sur un dernier représentant de la poésie latine dans la Gaule mérovingienne*, Parigi, Boivin, 1927, pp. 35-45; sull'educazione di livello inferiore cfr. anche S. Di Brazzano, *Profilo biografico di Venanzio Fortunato*, in *Venanzio Fortunato e il suo tempo, Convegno internazionale di studio (Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno, 29 novembre 2001 - Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre-1 dicembre 2001)*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2003, p. 38.

formazione in modo ottimale, anche troppo se consideriamo lo *standard* dell'Occidente di VI secolo; qui la sua un'educazione, basata sul rigoroso studio dei classici, è costituita dal canonico trivio della retorica, della grammatica e della dialettica. È a Ravenna che acquisisce quella perizia poetica che sfoggerà poi presso la corte merovingia; e gli saranno stati molto probabilmente impartiti persino rudimenti di diritto, di filosofia e, considerata la città, di greco<sup>3</sup>. Fra gli autori latini qui studiati troviamo certamente Orazio, che faceva ancora parte nella Tarda Antichità dei *curricula* scolastici come dimostrano i commentari alle sue opere, in particolare per i quattro libri delle *Odi*, a testimonianza soprattutto di un apprezzamento per il magistero metrico<sup>4</sup>. Venanzio doveva averne una conoscenza abbastanza ampia: lo cita più volte, ne riprende *iuncturae*, ne rielabora *sententiae* e lo adotta quale modello anche se, come nota Antonio Nazzaro, lo riadatta alle sue esigenze piuttosto liberamente «vuoi per un atteggiamento d'indipendenza nei riguardi dei modelli, vuoi per il tipo di parafrasi che lo scrittore cristiano pone in essere, condizionata dal passaggio da un metro all'altro»<sup>5</sup>. Ed è proprio nell'esperienza lirica oraziana che va rintracciato il modello formale per il componimento in strofe saffiche che si è deciso di esaminare. Qui Venanzio definisce Ora-

<sup>3</sup> Cfr. J. Herrin, *Ravenna. Capital of Empire, Crucible of Europe*, Princeton-Oxford, Princeton University Pr., 2020, pp. 198-200; sull'educazione profana cfr. in part. Tardi, *Fortunat. Étude sur...* cit., pp. 46-57; in generale sull'influenza che autori cristiani e profani hanno avuto su Venanzio rimando a A.V. Nazzaro, *Intertestualità biblicopatristica e classica in testi poetici di Venanzio Fortunato*, in *Venanzio Fortunato tra Italia e Francia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Valdobbiadene, 17 maggio 1990 - Treviso, 18-19 maggio 1990), Treviso, Provincia di Treviso Assessorato alla Cultura, 1993, pp. 99-135.

<sup>4</sup> Cfr. R.J. Tarrant, *Ancient receptions of Horace*, in S. J. Harrison (a cura di), *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge - New York, Cambridge University Pr., 2007, pp. 281-282.

<sup>5</sup> A.V. Nazzaro, s.v. *Venanzio Fortunato*, in F. Della Corte - S. Mariotti (a cura di), *Orazio: enciclopedia oraziana. 3: La fortuna, l'esegesi, l'attualità*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 77-78, che contiene anche un elenco di *loci similes*; cfr. anche la rassegna curata da M. Manitius nell'edizione di Venanzio a cura di F. Leo e B. Krusch nei MGH, AA IV, 2, pp. 132-137; fra i lavori più recenti sulla ricezione di Orazio in Ven. Fort. si segnalano D. Walz, «*Meus Flaccus*»: *Venantius Fortunatus und Horaz*, «*Jahrbuch Fur Internationale Germanistik*», 2006, pp. 129-143, e O. Aiello, «*Vere nouo, tellus fuerit dum exuta pruinis*»: *l'introduzione all'epitalamio di Sigeberto e Brunechilde di Venanzio Fortunato: (carm. 6, l, vv. 1-24)*, «*Paideia*» 62, 2007, pp. 7-24, che dimostrano quanto Venanzio sia in debito col Venusino nella descrizione dei banchetti simposiali e dei paesaggi.

zio 'meus' (v. 9); è evidente, come osserva Dorothea Walz, che il poeta di Valdobbadiene

nimmt Horaz einen sehr hohen Rang ein. Horaz ist für ihn [...] der einzige von den unzähligen in seinem Gesamtwerk namentlich genannten Autoren, den er durch das Possessivpronomen für sich in Anspruch nimmt, ja gewissermaßen von ihm Besitz ergreift<sup>6</sup>.

Non è possibile in questa sede studiare *in toto* quanto Venanzio assimili il modello oraziano e la cosa necessiterebbe senz'altro di un lavoro monografico di ampio respiro. Qui mi limiterò ad analizzare brevemente come Venanzio faccia propri alcuni dei temi più tipici della lirica oraziana: la fugacità del tempo e l'incombenza della morte. Il recupero dei temi oraziani in Venanzio è particolarmente evidente nel quarto libro dei *Carmina*, quello degli epitaffi. Michael Roberts ha ben illustrato in *The humblest sparrow: the poetry of Venantius Fortunatus* come dalla lirica oraziana Venanzio abbia preso spunti proprio per la meditazione sulla morte e l'espressione delle emozioni che da essa possono scaturire<sup>7</sup>. Eccone alcuni esempi.

Nel carme 4, 9 di Venanzio, nonostante lo scontato «heavenly reward» a cui va incontro il defunto, si è impossibilitati a trattenere le lacrime per la morte del *venerandus* e *pius* Leonzio I (v. 9: *Nemo valet siccis oculis memorare sepultum*). Il pianto acquisisce però una sua dignità e legittimazione, divenendo testimonianza della devozione che il gregge dei fedeli nutre per il suo pastore che è perfetto campione di tutte le virtù cristiane, e, per traslato, la prova concreta di queste stesse virtù; l'assenza del pianto sarebbe anzi cosa negativa, non essendo possibile altrimenti, una volta morto Leonzio, dimostrare materialmente quanto i fedeli ne ammirino i *bona* e quanto questi fossero importanti e consistenti. Benché in tutt'altro contesto, anche nell'ode 1,3 di Orazio la mancanza del pianto è vista sfavorevolmente, quando cioè viene rimproverata l'audacia del marinaio che

<sup>6</sup> Walz, «*Meus Flaccus*»: *Venantius...* cit., p. 129.

<sup>7</sup> In generale sul tema della morte nell'*opus* di Ven. Fort. e la tradizione a cui egli fa riferimento, cfr. anche F. Tarquinio, «*Omnes una manet sors inreparabilis horae*»: il tema della morte nella poesia di Venanzio Fortunato, in D. Manzoli (a cura di), *Musa medievale: saggi su temi della poesia di Venanzio Fortunato*, Viella, Roma, 2016, pp. 127-166 e spec. pp. 134-137 e 140-142.

sfrontatamente non teme la morte e sfida i mostri degli abissi e le impervietà della navigazione. La ripresa da parte di Venanzio dell'espressione *siccis oculis* (v. 18 in Orazio) rimanda allora certamente a quell'ode<sup>8</sup>.

Le riflessioni circa l'ineluttabilità della morte, condizione comune a tutti gli esseri umani, nella tanto dibattuta ode di Archita (Hor. *carm.* 1, 28, 15-16: *Sed omnis una manet nox / et calcanda semel via leti*) sono recuperate da Venanzio che le adotta per l'epitaffio del *presbyter* Ilario (*carm.* 4, 12). L'espressione oraziana *omnes una manet nox* risuona forte nel carme di Fortunato che la fa sua nel verso incipitario *omnes una manet sors inreparabilis horae*<sup>9</sup>. Venanzio non riprenderebbe soltanto da Orazio il tema e il vocabolario, ma anzi sembra rendersi partecipe di quella sottile ironia contro il pitagorismo che si cela nel modello: il pitagorico Archita è perito in un naufragio e le sue spoglie giacciono insepolti sul litorale di *Matinum* (vv. 1-6); il fantasma di Archita chiede pertanto ad un *nauta* transitante su quelle spiagge che gli venga concessa una giusta sepoltura (vv. 20-36). Il peso della morte e della requie negata tuttavia sembra essere un paradosso per un pitagorico che, come è noto, è sostenitore della metempsicosi e dell'eterna reincarnazione delle anime: la morte dovrebbe essere un nulla e la dimensione corporea dovrebbe essere irrilevante<sup>10</sup>. Se l'irrelevanza della corporeità viene ribadita anche in Venanzio (v. 4: *pulvere facta caro non nisi pulvis erit*), la sepoltura e la vita oltre-morte vengono lette in chiave diversa e l'ironia di Orazio con cui aveva attaccato le credenze dei pitagorici viene convertita in senso cristiano:

- 5 Haec tamen insignes animas spes non vacua pascit,  
quod qui digna gerit de nece nulla timet.  
Hoc iacet in tumulo venerandus Hilarius actu,  
corpore qui terras et tenet astra fide.

<sup>8</sup> Cfr. M. Roberts, *The humblest sparrow: the poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor, University of Michigan Pr., 2009, p. 27 e in part. p. 29; per Hor. 1, 3 vd. il commento di G. Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 265-274 (ristampa con introd. indici e append. di aggiornam. bibliogr. a cura di A. La Penna).

<sup>9</sup> Cfr. Roberts, *The humblest sparrow...* cit., pp. 30-31.

<sup>10</sup> Cfr. Sen. *epist.* 108, 19: *At Pythagoras omnium inter omnia cognitionem esse dicebat et animorum commercium in alias atque alias formas transeuntium. Nulla, si illi credas, anima interit, ne cessat quidem nisi tempore exiguo, dum in aliud corpus transfunditur;* e Plat. *crat.*, 400c: *Καὶ γὰρ σῆμά τινές φασιν αὐτὸ εἶναι τῆς ψυχῆς, ὡς θεαμμένης ἐν τῷ νῦν παρόντι.*

Orazio non negava l'esistenza dell'anima, ma la sua possibilità di reincarnarsi in perpetuo come sostenevano i pitagorici. Negava, cioè, che potesse essere possibile sfuggire alla morte<sup>11</sup>. In Venanzio invece è la fede cristiana che trionfa sulla morte e diventa vera garante della vita eterna: ad Ilario, sacerdote e buon cristiano (v. 12: *stans in amore Dei, non fuit alter amor*), il sepolcro non è negato e la sua anima permane e continua a vivere una volta assunta nella gloria di Dio perché questo spetta al buon cristiano (v. 6: *qui digna gerit de nece nulla timet*)<sup>12</sup>. Anche Venanzio sconfessa pertanto le false credenze dei pitagorici opponendo ad esse quelle della religione cristiana.

Al di fuori degli epitaffi, ritroviamo Archita anche in quella «vera ammicchiata» di pensatori, per usare una felice espressione di Giancarlo Mazzoli, che un provocatorio Venanzio colloca nell'epistola metrica a Giovino (*carm.* 7, 12) all'olodattilico verso 23: *Archita, Pythagoras, Aratus, Cato, Plato, Chrysippus*<sup>13</sup>. Sempre Mazzoli ha individuato in questo carne una allusione all'ode 1, 28 di Orazio. I versi 4-6 di questa ([...] *nec quicquam tibi prodest / aérias temptasse domos animoque rotundum / percurrisse polum morituro*) sono ripresi nei versi 23-24 della poesia di Venanzio (*Docta recessuris quid prodest lingua sophistis, / qui valere loqui curva rotunda polis?*). Da Orazio non viene recuperato soltanto il vocabolario, ma anche il pessimismo di fondo. In Orazio i meriti di Archita nel campo dell'astronomia<sup>14</sup> e la fama ad essi conseguente sono effimeri ed evanescenti davanti alla morte da cui non si può sfuggire. Similmente in Venanzio il sapere scientifico non può garantire la vita eterna. Nulla può davanti alla

<sup>11</sup> Cfr. A. Setaioli, *Horace et le pythagorisme*, «Prometheus» 43, 2017, pp. 115-134, che contiene fra l'altro una disanima dell'ode di Archita e, sintetizzata, la storia delle sue interpretazioni.

<sup>12</sup> D'altra parte è così che si legge nel *Vangelo* di Matteo 25, 46: *Et ibunt hi in supplicium aeternum, iusti autem in vitam aeternam*.

<sup>13</sup> G. Mazzoli, *Memoria dei poeti in Ven. Fort. carm. VII 12*, in «IFilolClass» 7, Atti del III convegno «Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità» (Trieste, 17-18 aprile 2008), p. 74.

<sup>14</sup> Credo che il passo oraziano citato vada interpretato in questo modo, almeno nella lettura che la ripresa da parte di Venanzio rivela. Cfr. C.A. Huffman, *Archytas of Tarentum: Pythagorean, philosopher, and mathematician king*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 22-24.

morte (v. 24: *qui valere loqui curva rotunda poli?*) e solo la fede in Dio ha valenza eternatrice:

- Est tamen una salus, pia, maxima, dulcis et ampla:  
 perpetuo trino posse placere Deo.  
 35 Hoc valet atque viget, manet et neque fine peribit,  
 hinc quoque post tumulum nascitur almus honor<sup>15</sup>.

Anche in questo caso si assiste allora a una conversione in senso cristiano del pensiero già espresso da Orazio.

Questa epistola di Venanzio Fortunato in realtà deve molto al Venu-sino. Le allusioni a Orazio assieme a quelle ad altri *auctores* si registrano fin da principio nei versi in cui viene descritta l'irrimediabile caducità del tempo e la rapidità con cui la vecchiaia e la morte sorprenderanno prima o poi tutti gli uomini<sup>16</sup>:

- Tempora lapsa volant, fugitivis fallimur horis,  
 ducit et in senium lubrica vita viros.  
 Fine trahit celeri sine fune volubilis axis  
 nec retinet rapidas ad sua frena rotas,  
 5 cuncta movens secum momenta et pondera rerum  
 donec meta avidos sistere cogat equos.  
 Sic quoque dissimiles ad finem tendimus omnes,  
 nemo pedem retrahit quo sibi limes erit.

Si percepisce certo qualche eco virgiliana: il primo verso sembra essere una variazione del celebre passo delle *Georgiche* 3, 284 (*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*) e la riflessione sulla condizione del comune destino per gli uomini la troviamo nell'*Eneide* durante il discorso di Giove ad Eracle nei versi 10, 467-468 (*Stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus / omnibus est vitae*), una condizione a cui Turno nemmeno può sfuggire (v. 472: *fata vocant metasque dati pervenit ad aevi*). A questo passo Venanzio pare alludere con gli *exempla* della caducità della vita ai versi 11-12 (*Quid sunt arma viris? cadit Hector et*

<sup>15</sup> Cfr. Mazzoli, *Memoria dei poeti...* cit., p. 75.

<sup>16</sup> Cfr. E. Castelnuovo, *Il «pulvis et umbra» oraziano in alcuni poeti latini tardo antichi*, «Acme» 68 (1), 2015, p. 196.

*ultor Achilles, / Ajax in clipeo murus Achaeus, obit*), un' esegesi di quelli dell' *Eneide* 10, 469-470 (*Troiae sub moenibus altis / tot gnati cecidere deum*). Si individua poi una dipendenza dai *Fasti* di Ovidio (6, 771-772: *Tempora labuntur, tacitisque senescimus annis, / et fugiunt freno non remorante dies*), innegabile e ancora più evidente rispetto quella da Virgilio. Ma anche Orazio con l'ode 2, 14, 1-4, concorre ad essere un modello in un carme che a conti fatti, almeno per i primi trenta versi, è un denso intarsio di rimandi letterari e variazioni su tema:

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

Per la riflessione sulla ineluttabile fugacità della vita e sulla irrimediabilità della morte, condizione comune a tutti gli uomini, Venanzio ricorre ancora ad un'altra ode di Orazio, il carme 4, 7. Gli oraziani versi 7-8 (*Inmortalia ne speres, monet annus et alium / quae rapit hora diem*), sono richiamati ai venanziani versi 9-10 (*Imperiale caput, regnum trahit, aequae senatum, / nec spectante die cum venit hora rapit*). E ancora in Venanzio ai versi 59-60 leggiamo '*De reliquo nihil est quodcumque videtur in orbe, / nam tumor hic totus fumus et umbra sumus*', dove l'ultimo emistichio ricalca variato il '*pulvis et umbra sumus*' oraziano (v. 16)<sup>17</sup>. Per Orazio la vita umana, con le sue aspirazioni e i suoi prodotti è, senza distinzioni di ceto, caduca ed inconsistente. Venanzio ne condivide il pensiero: quanto l'uomo ha e realizza nella vita terrena non ha sostanza ed è evanescente. Ma se in Orazio all'umanità è negata qualsiasi possibilità di eternità oltre la morte, Venanzio ammette la solida speranza della vita eterna al di là dell'esistenza terrena, cosa che si ottiene soltanto quando l'anima dopo il trapasso viene assunta nella grandiosa eternità di Dio:

<sup>17</sup> Come ha dimostrato Castelnuovo (*ibid.*, in part. pp. 191 ss.) il passo ha avuto un discreto successo nella Tarda Antichità, venendo ripreso anche da Ausonio (*epitaph.* 17, 2) e da Paolino di Nola (*carm.* 10, 289: *temporis occidui et sine Christo pulvis et umbra*), il quale, attingendo ai testi biblici e patristici in cui si ravvisano similarità lessicali, gli conferisce un ottimismo cristiano pieno di speranza, del tutto estraneo ad Orazio; il comportamento di Venanzio è analogo.

- Est tamen una salus, pia, maxima dulcis et ampla:  
 perpetuo trino posse placere Deo.  
 35 Hoc valet atque viget, manet et neque fine peribit,  
 hinc quoque post tumulum nascitur almus honor.

Ancora una volta vediamo come ad un problema già prospettato da Orazio venga attribuita una nuova soluzione. Alla fugacità del tempo, all'inconsistenza della vita e delle azioni e dei beni umani, all'inesorabile destino dell'uomo a cui Orazio aveva alle volte escogitato il piacere o quanto meno la piena accoglienza e fruizione di ogni singolo istante come soluzione, Venanzio sceglie di guardare con ottimismo cristiano e di opporre l'ottimistica fede in Dio<sup>18</sup>.

### Saffo: allusioni e immaginario collettivo

Se la conoscenza e la appropriazione del materiale oraziano da parte di Venanzio Fortunato sono indubbie, la menzione di Pindaro e Saffo pone all'attenzione diverse questioni. Ci si domanda, cioè, se Venanzio conoscesse la lingua greca e se avesse con essa competenza e dimestichezza tali da permettergli la lettura, la piena comprensione e persino l'imitazione. Sicuramente a Ravenna sarà entrato in contatto con personalità greche che in quella città durante il periodo di formazione di Venanzio non mancavano, come ha dimostrato Judith Herrin in una recente monografia dedicata alla città adriatica<sup>19</sup>. Un incontro col greco nelle scuole ravennati è abbastanza possibile, donde una conoscenza elementare e rudimentale, ma tutt'al più bastante alle esigenze di Venanzio di capire termini greci impiegati nelle opere degli autori latini letti e studiati e da cui può aver derivato l'esiguo numero di grecismi che ritroviamo nei suoi scritti<sup>20</sup>. Nel carme 9, 7 che si è preso in esame, dato che Saffo e Pindaro

<sup>18</sup> Cfr. anche Tarquinio, «*Omnes una manet*»... cit., p. 135. Per la conversione cristiana del tema dello scorrere del tempo e la ripresa e il riadattamento del modello oraziano cfr. J. Carra-cedo Fraga, «*Fugit irreparabile tempus*»: *de la fugacidad del tiempo en la poesía latina de la Antigüedad y de la Edad Media*, «*Euphrosyne*» 28, 2000, pp. 157-174, in part. pp. 167-174; sulla ripresa di Orazio in Ven. *carm.* 7, 12 vd. anche Roberts, *The humblest sparrow*... cit., pp. 265-266.

<sup>19</sup> Cfr. Herrin, *Ravenna. Capital of*... cit., pp. 198-200 *et passim*.

<sup>20</sup> Cfr. Tardi, *Fortunat. Etude sur*... cit., pp. 54-55; P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, Parigi, Boccard, 1948, pp. 50-51; e George, *Venantius Fortunatus*... cit., pp. 21-22.

vengono citati per nome, ci potremmo aspettare almeno una minima ripresa che possa confermare inequivocabilmente una lettura di prima mano. In realtà se si leggono i *Carmina* di Venanzio conservando nella memoria quanto leggiamo in Saffo e Pindaro poco ci permetterebbe di dire con certezza che Venanzio li ha letti e imitati. E quel poco di simile che si trova o fornisce prove non valide, come i luoghi comuni, oppure ha un mediatore latino riconosciuto. Come è possibile però che Venanzio menzioni Saffo e Pindaro senza averli mai letti? La letteratura latina e i suoi metatesti sembrerebbero sufficienti. Vale a dire che Venanzio potrebbe essere entrato in contatto con Saffo e Pindaro semplicemente attraverso le sue abituali letture latine senza alcuna necessaria conoscenza del greco. Vediamo come.

Se è vero che la ricezione di Saffo non ha subito alcuna interruzione fino ai nostri giorni, è altrettanto vero che nella Tarda Antichità la sua tradizione testuale va incontro a selezioni e contrazioni, venendo meno le competenze linguistiche necessarie alla comprensione e fruizione della lirica arcaica<sup>21</sup>. Ad ogni modo nel tardo Impero romano, almeno presso i retori greci, Saffo è citata e apprezzata e forse si doveva avere anche una conoscenza discreta della sua opera, ma non è detto che propriamente a Roma e nella *pars* latinofona dopo il II secolo d.C. ella venga ancora consultata di prima mano<sup>22</sup>; si ha anzi l'impressione che Saffo sia qui diventata un mero nome o una sorta di icona spogliata della sua identità letteraria, a cui tutt'al più riferire qualche genere o metro praticato o indirizzi di poetica molto sinteticamente e piuttosto vagamente descritti; e come tale si conserva in particolare grazie al tramite di Ovidio e di Orazio<sup>23</sup>. Questo si vede bene nella metricologia tardo antica dove la poetessa di Lesbo è ricordata solo per gli schemi adoperati che ne portano il nome e soprattutto unitamente ad Orazio, la cui poesia e non quella del modello greco fornisce l'esempio per lo schema spiegato.

<sup>21</sup> Cfr. C. Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti*, Berlino-Boston, De Gruyter, 2021, p. 898, *ad loc.* 244-248.

<sup>22</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 66-73; e T.S. Thorsen - S. Harrison (a cura di), *Roman reception of Sappho*, Oxford, Oxford University Pr., 2019, p. 19.

<sup>23</sup> Così sarà per tutto il Medioevo fino al Rinascimento incluso: «Saffo è poco più di un'ombra, un'immagine riflessa, perlopiù attraverso Orazio e soprattutto Ovidio» (Neri, *Saffo, testimonianze e...* cit., p. 76).

Il carme 9, 7 di Venanzio Fortunato non sfugge a questo stato dell'arte e testimonia come la figura e la poesia di Saffo venissero prevalentemente recepite e percepite in Occidente a quell'altezza cronologica. Dalla lettura del carme vediamo che la Saffo che ha in mente Venanzio è una fanciulla (v. 8: *puella*, e v. 52: *virgo*) dotata di cultura (v. 8: *docta*) proveniente da Lesbo (v. 52: *Lesbia*); ha composto nello stesso metro che Venanzio sta impiegando (vv. 5-6: *exigens nuper nova me movere / metra quae Sappho cecinit decenter*, e vv. 50-51: *... istud ... clara quod scripsit*), metro che porta il suo nome (v. 43: *Sapphicum*) e che le ha conferito celebrità; e nella sua poesia trattava dell'amore (v. 7: *sic Dioneos memorans amores*). Di più Venanzio non dice. Se avesse attinto a ella di prima mano sarebbe stato sicuramente in grado di offrire più informazioni; in realtà ricava tutto ciò che sa dalle sue letture o dal rivangare fra i ricordi degli studi di metrica che aveva compiuto durante il tirocinio formativo ravennate, ormai vent'anni prima, quando aveva appreso a poetare in metro saffico<sup>24</sup>. Con l'immediata menzione di Saffo come '*docta puella*', posta fin da principio nella seconda stanza del carme, capiamo che Venanzio attinge a quell'immaginario che la poesia tardorepubblicana e augustea avevano contribuito a creare e a consolidare. Prendiamo un esempio da Catullo, che a Venanzio era noto<sup>25</sup>: nel carme 35 fa riferimento alla poetessa di Lesbo nei versi 15-16: *Ignosco tibi, Sapphica puella / Musa doctior*. Catullo sta descrivendo una ragazza che si è innamorata di Cecilio non appena ha iniziato a leggerne un poema su Cibele. Non è mia intenzione disquisire né su chi sia questa *puella*, né tantomeno entrare nel merito del

<sup>24</sup> Qui vel haec olim mihi si fuissent  
 nota prudentum docili Camena,  
 per tot oblitus fueram benignam  
 20 tempora Musam  
 [...]  
 Maxime qui nunc resolutus arte  
 50 postque bis denos loquor istud annos.

Cfr. V. Fortunato, *Opere 1: Carmi; Spiegazione della preghiera del signore; Spiegazione del simbolo, Appendice ai carmi*, a cura di S. Di Brazzano, Roma, Città Nuova, 2001, p. 486, n. 54.

<sup>25</sup> La cosa è stata ampiamente dimostrata e argomentata in ultimo da S. Condorelli, *Sulle tracce del liber catulliano tra età tardoantica e altro medioevo: Venanzio Fortunato*, «Paideia» 75, 2020, pp. 527-564.

problema costituito dall'espressione *Sapphica Musa*, cioè se esse debba intendersi come "la Musa di Saffo" oppure "la Musa Saffo"; tuttavia ricaviamo almeno che nell'immaginario latino Saffo è *docta*<sup>26</sup>. Si dica sostanzialmente lo stesso per altri due passi di Marziale, altro autore che Venanzio conosceva<sup>27</sup>: l'epigramma 7, 69, *Carmina fingentem Sappho laudabat amatrix: / Castior haec et non doctior illa fuit* (vv. 9-10); e l'epigramma 10, 35, ai versi 15-16: *Hac condiscipula vel hac magistra / esses doctior et pudica, Sappho*. Nel primo passo Teofila è *docta* quanto Saffo, mentre nel secondo Saffo sarebbe addirittura più *docta* se avesse la poetessa Sulpicia come maestra. Come metro di giudizio per la cultura e qualità poetiche la ritroviamo anche in un passo di uno fra gli «auteurs préférés»<sup>28</sup> di Venanzio, cioè nella lettera di Ovidio alla figliastra Perilla, *trist.* 3, 7, 20: *sola tuum vates Lesbia vincet opus*. Il termine *docta* è il qualificativo di *puella*, termine a cui Saffo è solitamente accostata: Hor. *carm.* 4, 9, 10-13 (*spirat adhuc amor / vivuntque conmissi calores / Aeoliae fidibus puellae*), Ov. *epist.* 15, 100 (*Lesbi puella*), Aus. *epist.* 13, 91 (*puella Sappho*). Nella poesia tardo repubblicana e alto imperiale Saffo acquisisce un valore antonomastico per definire la cultura delle giovani donne e negli elogi diventa l'esempio perfetto per descrivere la *docta puella*, cioè «any attractive young woman skilled in the Greek educational triad of poetry, music and dance»<sup>29</sup>. Ma nella letteratura latina il termine *puella* si carica di un valore tutto erotico e allude ad una poetica ben precisa, cioè la lirica amorosa<sup>30</sup>. Ecco allora che abbiamo la Saffo *amatrix* di Marziale 7, 69, 9, il sopraccitato passo di Orazio (*carm.* 4, 9, 10-13), e le espressioni di Ovidio *Nota sit et Sappho* (quid enim lasciuius illa?), *Me certe Sappho meliorem fecit amicae* e *Lesbia*

<sup>26</sup> Cfr. Neri, *Saffo, testimonianze e...* cit., p. 922 *ad loc.* 277-277C; e L.M. Gram, «*Odi et amo*»: on *Lesbia's name in Catullus*, in Thorsen-Harrison (a cura di), *Roman reception of...* cit., pp. 99-100.

<sup>27</sup> Cfr. Roberts, *The humblest sparrow...* cit., p. 27 *et passim*.

<sup>28</sup> Tardi, *Fortunat. Etude sur...* cit., p. 52; gli studi sulla ricezione di Ovidio in Venanzio cominciano ad essere copiosi, fra gli ultimi si segnala I. Fielding, *Transformations of Ovid in late antiquity*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 2017, in part. pp. 182-207.

<sup>29</sup> E.A. Hemelrijk, «*Matrona docta*»: *educated women in the Roman élite from Cornelia to Julia Domna*, Londra, Routledge, 1999, p. 75; per la comparazione con Saffo, vd. *ibid.*, pp. 170-173.

<sup>30</sup> Neri, *Saffo. Testimonianze e...* cit., p. 890, *ad loc.* 225.

*quid docuit Sappho, nisi amare, puellas*<sup>31</sup>? La sintesi completa di ciò che poteva essere Saffo per la letteratura latina, di tutti i vari aspetti biografici e i risvolti e i temi poetici marcatamente erotici, si trova nella celeberrima quindicesima *Eroide* di Ovidio, la lettera indirizzata a Faone da parte di un'arsa d'amore Saffo, definita altrove *Aoniae Lesbis amica lyrae* (am. 2, 18, 26). Questa epistola racchiude in sé tutto ciò che costituisce l'immaginario collettivo attorno alla figura di Saffo, un immaginario a cui Venanzio stesso ha attinto certo leggendo il componimento ovidiano di prima mano: qui Saffo è poetessa lirica di grande abilità col suo strumento a corde; la provenienza è fornita; si parla della celebrità della sua poesia; e si dice che questa canta dell'amore, prevalentemente infelice<sup>32</sup>.

Così tradita a partire dai poeti tardo repubblicani e alto imperiali, ma anche dai prosatori come Plinio il Vecchio (*nat.* 22,20) fino ad includere Apuleio (*apol.* 9), i quali tutti ne avevano fissato gli aspetti essenziali più importanti, Saffo diventa una figura canonizzata all'interno dell'immaginario collettivo romano. Ed è questa immagine che si riverbera nella poesia latina della Tarda Antichità, in Venanzio e in autori che lo avevano preceduto. Ecco allora Ausonio<sup>33</sup>, che ricorda il salto dalla rupe di Leucade (*cup.*, 24: *et de nimbo saltum Leucate minatur*) e che la menziona nel tradizionale canone dei lirici, considerandola anche quale decima musa (*epig.* 35: *Lesbia Pieriis Sappho soror addita Musis / εἴμ' ἐνάτη λυρικῶν, Ἀοιδῶν δεκάτη*); e Claudiano annovera Saffo addirittura come modello di pudicizia nelle letture che Serena consiglia entro la moralistica educazione della figlia Maria (9, 235: *Aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*)<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Rispettivamente: *ars* 3, 331; *rem.* 761; *trist.* 2, 365.

<sup>32</sup> Cfr. Neri, *Saffo. Testimonianze e...* cit., pp. 914-915 *ad loc.* 263-263A; sull'immagine che Ovidio dà di Saffo cfr. anche F. Bessone, *Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, «Heroides» 15, «MD» 51, 2003, pp. 209-243.*

<sup>33</sup> Cfr. Roberts, *The humblest sparrow...* cit., p. 70 *et passim*.

<sup>34</sup> Cfr. Claudien, *Œuvres. Poèmes politique (395-398)*, a cura di J-L. Charlet, Parigi, Belles Lettres (Collection des Universités de France. Série Latine, 358), II, pp. 179-178 *ad loc.* 74; su Saffo modello di pudicizia, vd. Neri, *Saffo. Testimonianze e...* cit., p. 69 e pp. 921-922 *ad loc.* 276-276; lo stesso termine *docta puella* nel corso del tempo aveva cominciato ad indicare a Roma la buona moglie, ben educata e devota al marito (vd. E.A. Hemelrijk, «*Matrona docta*»: *educated...* cit., p. 77).

Sicuramente anche la metricologia (di solito quella ad esegesi della lirica del Venusino) ha un ruolo importante nella fortuna di Saffo nella Tarda Antichità latina. Saffo compare quando si parla della strofe alla quale ella dà il nome, ma è associata anche ad altri schemi metrici nonostante, a quanto ne sappiamo, non risultino mai impiegati da ella, tanto che alle volte può sorgere il dubbio che ‘saffico’ fosse «un’etichetta nobilitante»<sup>35</sup>. Troviamo ancora Saffo in Ausonio quando questo cerca di spiegare l’endecasillabo saffico a Teone (*epist.* 13, 91-93: *Sunt et quos generat puella Sappho,/ quos primus regit hippius secundus,/ ut claudat choriambon antibacchus*). Si rintracciano poi nei vari trattati quei modi ormai divenuti convenzionali per introdurla: l’erudito Terenziano Mauro dirà di lei *doctissima Sappho* (v. 2148) e *praeclara poetria Sappho* (v. 2160) nel suo poema didascalico *De metris*; e ancora Elio Festo Aftonio nel suo trattato di metrica la definisce *vate doctissima* (GL VI 110). Tutto ciò costituisce il bagaglio culturale di Venanzio e le sue letture lo influenzano e concorrono a dare forma al substrato dotto e all’intertestato. Ne propongo qui un tentativo di decifrazione.

L’individuazione nel poema didascalico di Terenziano Mauro del libro che Gregorio aveva donato a Venanzio per stimolarlo a comporre in metro diverso, proposta per primo da Wilhelm Meyer, è un’ipotesi seducente<sup>36</sup> e a mio parere lo è tuttora, nonostante le argomentazioni a sfavore da parte di Thomas Gärtner<sup>37</sup>. Non tanto perché Venanzio chiama Saffo *docta* (v. 8) e *clara* (v. 51) nello stesso ordine di Terenziano (v. 2148: *doctissima*; e v. 2160: *praeclara*) – sono infatti attributi abituali per Saffo –, ma perché Venanzio sembra riprendere un’immagine dalla *praefatio* di Terenziano<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Neri, *Saffo. Testimonianze e...* cit., pp. 898-897 *ad loc.* 238-243C.

<sup>36</sup> Vd. W. Meyer, *Der Gelegenheitsdichter Venantius Fortunatus*, Berlino, Weidmannsch Buchhandlung, 1901, p. 127 *ad loc.* IX 7.

<sup>37</sup> T. Gärtner, *Ein metrisches Lehrbuch mit lyrischen Seneca-Exzerpten im merowingischen Gallien*, «WJA» 25, 2001, p. 239-244.

<sup>38</sup> Sui problemi riguardanti l’ordine cronologico della composizione dei tre trattati (*De litteris*, *De syllabis* e *De metris*) che costituiscono il poema di Terenziano Mauro e pertanto quello della *praefatio*, rimando a C. Cignolo, *Terentiani Mauri «De litteris, de syllabis, de metris»*, Hildesheim-Zurigo-New York, Georg Olms Verlag, I, pp. xxxvii-xli.

	Ter. Maur.		Ven. Fort. <i>carm.</i> 9, 7
65	Adgressis labor arduus nec tractabile pondus est. [...] Dum certo gradimur pede,	21	Cum labor doctis sit, ut ista pangant dogma nec quisquam rapienter intrat. [...] Arduum nobis iter et profundum,
80	ipsi ne trepident pedes.	30	quo iubes pergi: tamen ibo votis; si minus possum pedibus viare, ducor amore.

In entrambi gli autori la composizione, nell'uno del poema nell'altro del carme in strofe saffiche, è descritta come un compito difficile e faticoso; e per descrivere tale difficoltà entrambi utilizzano la metafora del percorso a piedi – con l'ambiguità lessicale che il valore assume in contesti metrici –<sup>39</sup>, i quali in tanta fatica possono vacillare.

Troviamo poi altre allusioni alle riflessioni prosodiche attorno al metro saffico. Nell'*epistola* 13 Ausonio ironizza sulle scarse qualità poetiche dell'amico Teone e cerca di impartirgli qualche cenno di metrica, ma si interrompe proprio sulla spiegazione dell'endecasillabo saffico, una spiegazione che si rivelerebbe inutile data la mediocrità di Teone né converrebbe che il precettore dell'imperatore Graziano dia lezione a chi appartiene a un ceto sociale più basso:

	Sunt et quos generat puella Sappho; quos primus regit hippius secundus, ut claudat choriambon antibacchus. Sed iam non poteris, Theon, doceri,
95	nec fas est mihi regio magistro plebeiam numeros docere pulpam.

A questo passo sembrerebbe alludere Venanzio quando dice di trovare ostico il linguaggio del libro inviatogli da Gregorio, con le sue parole degne di re, e che pertanto è lo stesso libro personificato che rifiuta di insegnare l'arte della strofe saffica al poeta, di umili condizioni e illetterato come un Mopso<sup>40</sup>:

<sup>39</sup> Cfr. Cignolo, *Terentiani Mauri* «De... cit., II, p. 244 *ad loc.* 80.

<sup>40</sup> Secondo M. Reydellet (Fortunat, *Poèmes. 3: Livres...* cit., p. 27, n. 74), la fonte per il Mopso illetterato potrebbe essere il commento di Servio all'ottava bucolica di Virgilio o

Regiis uerbis humili repugnat  
 Divites versus inopi recusans  
 et mihi Mopso reserare nolens  
 40 docta sophistis.

Non può mancare un'allusione alla quindicesima *Eroide* di Ovidio; la troviamo nella seconda stanza, quella con la prima menzione della poetessa. La aveva già scovata Eustathius Swartius quando emendava il verso 7 del testo di Venanzio in *Sic Phaonaeos memorans amores*, da un originario per lui *sic Dodonaeos*...<sup>41</sup> Venanzio ci fa intendere chiaramente che ha in mente il testo ovidiano: quando scrive *Sappho cecinit decenter, / sic Dioneos memorans amores* c'è un'eco di *Cantabam, memini (meminerunt omnia amantes)*, (*Ov. her.* 15, 43). In Ovidio Saffo ricorda il suo amato, ricorda quando con la lira cantava i suoi versi a Faone e questa immagine è quella che molto probabilmente ha influenzato Venanzio. Anzi la tesi è corroborata dal *decenter* (v. 6) nel verso precedente che, almeno a livello lessicale, potrebbe richiamare *unam iurabas usque decere loqui* (v. 42), anche in Ovidio nel verso precedente. Il sintagma *Dioneos amores* significa 'gli amori di Venere' o 'sacri a Venere'. Nella tradizione letteraria latina, infatti, Dione, che pure ne sarebbe la madre, fini per indicare Venere stessa e in questo modo Venanzio indicherebbe l'indirizzo erotico della poesia saffica<sup>42</sup> – sempre ammesso che non conosca una versione della storia secondo cui Venere si innamorò di Faone (Ateneo di Naucrati nei *Deipnosofisti* ci informa che Cratino diceva che Afrodite si era innamorata di Faone, ad esempio)<sup>43</sup>. Di Brazzano ipotizza che Venanzio, dicendo Dione per indicare Venere, possa alludere all'Ovidio dei *Fasti* 2, 461 e 5, 309<sup>44</sup>; ma forse c'è un precedente cronologicamente più vicino a Venanzio: l'epitalmio di Armonia nel nono libro del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, col ritornello '*Iam nunc blanda melos carpe Dione*' (9, 915-919). Armonia che suona la cetra e

altrimenti, con dubbi maggiori circa la possibilità di lettura, Calpurnio Siculo. *ecl.* 3, 59-60. Vd. anche Fortunato, *Opere I: Carmi*...cit., p. 487, n. 56.

<sup>41</sup> E. Swartius, *Analectorum. Libri III*, Leida, apud Ludovicum Elzevirium, 1616, p. 121.

<sup>42</sup> Per il verso come sunto dell'indirizzo erotico della poesia saffica vd. Consolino, *Venanzio poeta ai*... cit., p. 265 n. 123.

<sup>43</sup> Ath. *deipn.* 2, 69d: Κρατίνος δέ φησι Φάωνος έρασθεισαν την Αφροδίτην.

<sup>44</sup> Fortunato, *Opere I: Carmi*... cit., p. 484, n. 50.

intona il canto è *virgo* (9, 911), esattamente come la Saffo di Venanzio (v. 52). Non risulta difficile credere che Venanzio potesse aver visto nell'Armonia di Marziano un modello per la sua Saffo. Nell'erudizione tardo antica infatti, come testimonia Servio nel commento alle *Georgiche* di Virgilio (1, 31), era rimasta almeno la conoscenza che Saffo avesse scritto un libro di epitalami<sup>45</sup>. E inoltre, considerando che comunque il carme di Venanzio è un saggio di competenza metrica, un'altra spia che confermerebbe l'allusione al passo di Marziano Capella potrebbe essere anche la grande varietà metrica della scena di Armonia e Venanzio potrebbe averla tenuta presente mentre componeva il carme per Gregorio. Si dica infine che Armonia espone il suo canto nuziale dopo quelli delle nove muse nel secondo libro<sup>46</sup>, quasi assurgendo al rango di decima musa come veniva considerata Saffo (vedi l'epigramma 35 di Ausonio, ad esempio). Non dovremmo essere sorpresi di trovare allusioni all'opera di Marziano Capella. Come testimonia Gregorio di Tours, infatti, l'opera circolava ampiamente nella Gallia di allora<sup>47</sup>.

### Alcune ipotesi sulla conoscenza di Pindaro

Se, con questi pochi esempi, piuttosto che ipotizzarne una lettura di prima mano da parte di Venanzio Fortunato, è dimostrabile nel caso di Saffo la dipendenza da *auctores* latini che avevano contribuito all'immaginario collettivo attorno alla poetessa di Lesbo, ciò è altrettanto fattibile per Pindaro? A differenza di Saffo, Pindaro è menzionato altre volte nei testi di Venanzio: qui abbiamo il *Pindarus Graius* (v. 9), ma troviamo

<sup>45</sup> Serv. *georg.* 1, 31: *Sappho, quae in libro, qui inscribitur επιθαλάμια*; sul verso 7 cfr. Consolino, «*Recusationes*» a confronto... cit., p. 114.

<sup>46</sup> Cfr. G. Moretti, «*Harmonia*» allegorica: il «*melos*» multiforme che fonda l'armonia del mondo nel «*De nuptiis Philologiae et Mercurii*» di Marziano Capella, «*Pan*» 2, 2013, pp. 131-158, in part. pp. 152-153.

<sup>47</sup> Greg. Tur. *Franc.* 10, 31: [...] *Quod si te, o sacerdos Dei, quicumque es, Martianus noster septem disciplinas erudiit, id est, si te in grammaticis docuit legere, in dialecticis altercationum propositiones advertere, in rethoricis genera metrorum agnoscere, in geometricis terrarum linearumque mensuras colligere, in astrologiis cursus siderum contemplare, in arithmetis numerorum partes colligere, in armoniis sonorum modulationes suaviu accentuum carminibus concrepare*; vd. anche Marziano Capella, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001, p. 1015.

anche *Flacci Pindarici* (*carm.* 5, 6, 7) e *quasi sofo pindarico compactus tetrastrophos* (*carm.* 3, 4, 3). Nel caso del nostro carme in esame Venanzio dice soltanto che Pindaro è greco e che ha composto in strofe saffica. Nel terzo caso invece descrive il componimento che Felice, vescovo di Nantes, gli ha inviato: un componimento *tetrastrophos* giudicato dallo stile elevato tipico di Pindaro. Nel secondo caso, invece, abbiamo un epiteto per Orazio da intendersi come ‘emulo di Pindaro’. Nelle *Odi*, come osserva Pasquali, Orazio ha scritto «carmi che nello stile vogliono arieggiare Pindaro e che portano in fronte come motto la traduzione di sentenze del vate tebano»<sup>48</sup>, e anche nella letteratura basso imperiale si è consapevoli di questo. Sidonio Apollinare così infatti si esprime nel carme 23, 452-454: *Flaccum, / quamvis post satiras lyræque tendat / ille ad Pindaricum volare cygnum*; o ancora nell’epistola 9, 13, 2 vv. 7-8: *Flaccus lyricos Pindaricum ad melos / frenis flexit equos plectri-potentibus*. Alla costruzione della figura di Orazio come imitatore di Pindaro entro l’immaginario collettivo potrebbe aver giocato un ruolo importante Orazio stesso con l’ode 4, 2, con il primo verso *Pindarum quisquis studet æmulari*, l’ode 4, 9 e soprattutto la 3, 30, con la ripresa del motivo della poesia eternatrice, espresso anche da Pindaro *Pyth.* 6, 1-14 e *Nem.* 4, 6-9<sup>49</sup>. Apparentemente, almeno dai pochi riferimenti che abbiamo, anche per Pindaro potrebbe configurarsi una ricezione non di prima mano da parte di Venanzio Fortunato, ma mediata da *auctores* cronologicamente a lui precedenti. D’altra parte Orazio nell’ode 4, 2 compila un giudizio esaustivo sulla poetica pindarica. Come per Saffo, un ruolo importante per la ricezione o la percezione di Pindaro nella Tarda Antichità latina è sicuramente rivestito dai trattati di metrici (a Pindaro sono associati alcuni schemi)<sup>50</sup> e dall’esegesi tardo antica di Orazio, come il commento di Porfirione che per *Hor. carm.* 1, 12 segnala la ripresa del modello pindarico, o quello degli *scholia* pseudo-acronei

<sup>48</sup> Pasquali, *Orazio lirico*. *Studi cit.*, p. 105; per una chiosa a questo vd. G. Salanitro, *Pindaro ed Orazio*, «Syculorum Gymnasium» 45, 1992, p. 19.

<sup>49</sup> Cfr. a riguardo Mazzoli, *Memoria dei poeti...* cit., pp. 75-76.

<sup>50</sup> Cito, ad esempio, dal trattato di metrica di Mario Plozio Sacerdote (GL VI, 535): «*De trimetro pindarico. Trimetrum choriambicum catalecticum pindaricum fit prima syzygia ex iambo et trochæo, id est ex antispasto, in medio choriambico, in fine amphibrachy, canebas eos puero colendo*».

dove tutt'al più di Pindaro emerge una conoscenza molto generica e sommaria<sup>51</sup>.

Cerchiamo di capire ora il nesso con la strofe saffica e cosa vuole intendere Venanzio dicendo *quasi sofo pindarico compactus tetraastrophos* nella lettera a Felice di Nantes. La sopravvivenza di Orazio nella Tarda Antichità è legata, si è detto, anche all'ammirazione nutrita nei confronti della sua maestria metrica, cosa che pure ne favorirà la rinascita in età carolingia. Fra gli schemi metrici impiegati grande fortuna spetterà proprio alla strofe saffica: Orazio l'aveva impiegata in venticinque odi e nel *Carmen seculare*, facendola divenire «il metro dei componimenti in onore degli dei o comunque di autorità superiori alla sfera umana»<sup>52</sup>. Ma questa fortuna è certamente legata a e mediata da Prudenzio, il quale aveva deciso di consacrare la lirica latina d'ispirazione oraziana a Dio, inserendo la strofe saffica fra gli schemi impiegati nell'innodia cristiana; né lo studio della metrica prudenziana nelle scuole tardo antiche poteva prescindere da quella di Orazio. La sopravvivenza e la fortuna del metro saffico erano così garantite, anche se ormai lontano dagli originali contesti in cui era stato impiegato in Grecia e a Roma. Gli esiti di questa fortuna si vedranno meglio nel periodo carolingio dove la strofe saffica verrà definitivamente associata a lodi e preghiere di contenuto cristiano<sup>53</sup>, ma Venanzio non dovette essere alieno all'inte-

<sup>51</sup> Vd. C. Formenti, *Il commento pseudoacronico A' e lo studio di Orazio nella scuola tardoantica* [tesi di dottorato], Università degli Studi di Milano, a.a. 2015-2016, pp. 452-462.

<sup>52</sup> C. Longobardi, *Strofe saffica e innologia: l'apprendimento dei metri nella scuola cristiana*, «Paideia» 65, 2010, p. 375; un esempio di fortuna di Orazio come modello metrico nella Tarda Antichità è testimoniato da Sidonio Apollinare *epist.* 8, 11, 3-7: *In lyricis autem Flaccum secutus nunc ferebatur in iambico citus, nunc in choriambico gravis, nunc in alcaico flexuosus, nunc in sapphico inflatus. Quid plura? subtilis aptus instructus quaque mens stilum ferret eloquentissimus, prorsus ut eum iure censes post Horatianos et Pindaricos cygnos gloriae pennis evoluturum*; a riguardo e per alcune riflessioni sulla strofe saffica in età tardo antica sul solco dell'esperienza oraziana e prudenziana, vd. S. Condorelli, *Metrics in Sidonius*, in G. Kelly - J. Van Waarden (a cura di), *The Edinburgh companion to Sidonius Apollinaris*, Edimburgo, Edinburgh University Pr., 2020, pp. 459-461. Si veda, inoltre, nel passo di Sidonio appena riportato un altro esempio dell'associazione di Orazio con Pindaro nella Tarda Antichità, in particolare, poi, in contesto gallo-romano.

<sup>53</sup> Per la fortuna di Orazio associata alla sua maestria e varietà metrica rimando ad C. Longobardi, *Il «corpus» pseudoacroniano e la rinnovata fortuna dei metri di Orazio*, in L. Cristante - S. Ravalico (a cura di), *Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste, EUT, 2011, pp. 247-260; sulla fortuna della strofe saffica con

resse per la metrica classica nell'innodia cristiana visto che ci ha lasciato inni come il carne 1, 16 e i celeberrimi *carmina* 2, 2 (*Pange lingua*) e 2, 6 (*Vexilla regis*). Tuttavia questa dottrina metrica costituitasi sul modello dell'Orazio lirico ha dato luogo a fraintendimenti ed equivoci. Basandosi esclusivamente sul contenuto dell'ode 4, 2 di Orazio, in strofi saffiche, l'associazione fra Pindaro e quel metro sarebbe stata quasi immediata. Non è improbabile pensare che Venanzio, equivocando il materiale a sua disposizione, abbia creduto che Pindaro avesse composto strofi saffiche sulla scorta del verso 1 oraziano (*Pindarum quisquis studet aemulari*), cosa che, almeno da quello che ne sappiamo, non è vera<sup>54</sup>; va da sé che associare al metro il nome di Saffo o quello di Pindaro non avrebbe fatto grande differenza.

Alla luce di ciò non sarebbe illogico pensare che nella lettera a Felice di Nantes con *quasi sofo pindarico compactus tetraastrophos* Venanzio intendesse dire di aver ricevuto un componimento in strofi saffiche. Nel suo manuale di metrica oraziana, confluito poi in parte negli *scholia* pseudoacroni, Servio definisce infatti tetraastrofo un componimento che utilizza quattro versi per formare una stanza, un tetrastico insomma<sup>55</sup>, e non un componimento fatto di quattro strofe così come è stato inteso sia da Reydellet sia da Di Brazzano – la cosa si deduce dalle loro traduzioni<sup>56</sup>. Fra i vari tetraastrofi impiegati da Orazio, troviamo la strofe saffica che Venanzio, dunque, attribuiva erroneamente anche a Pindaro:

la mediazione di Orazio fra Tarda Antichità e Medioevo, cfr. Longobardi, *Strofe saffica e...* cit., pp. 371-380; per la strofe saffica nella letteratura latina e la sua fortuna e realizzazioni dal periodo tardo repubblicano e augusteo fino all'Umanesimo rimando a J.-L. Charlet, *Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste*, «Faventia» 29.2, 2007, pp. 133-145, in part. per il passaggio da Orazio alla Tarda Antichità pp. 134-136.

<sup>54</sup> Questo è il parere anche di Charlet, *Les mètres sapphiques...* cit., p. 136 («il ajoute même Pindare, sans doute parce qu'il a mal interprété Hor. carm. 4,2!»); così pure di Consolino, «Recusationes» a confronto... cit., p. 114, n. 70.

<sup>55</sup> GLIV, 468; vd. B.-J. Schröder, *Titel und Text: zur Entwicklung lateinischer Gedichtüberschriften: mit Untersuchungen zu lateinischen Buchtiteln, Inhaltsverzeichnissen und anderen Gliederungsmitteln*, Berlino - New York, De Gruyter, 1999, pp. 255-256.

<sup>56</sup> «J'avais en effet l'impression d'un poème de quatre strophes composé à la mode pindarique» (Venance Fortunat, *Poèmes. Livres I...* cit., p. 87); «Mi pareva infatti un carne di quattro strofe, intessuto nel sublime linguaggio di Pindaro» (Fortunato, *Opere I: Carmi...* cit., p. 191).

Secunda ode dicolos est tetrastrosfos. Primi enim tres uersus, quibus nomen est safficis, constant trochaeo, spondio, dactylo et duobus trochaeis; quartus uero, qui adonius dicitur, dactylo et spondio pedibus terminatur. Utitur autem hac metri compositione sex et viginti cantibus, quorum primordia subnotavi [...] “Pindarum quisquis studet aemulari” [...] <sup>57</sup>.

Il componimento di Felice non ci è pervenuto e non si può dire per certo se sia stato un tetrastrofo nel senso serviano del termine, cioè se impiegava le strofi saffiche; tuttavia non si possono non notare alcune somiglianze fra la lettera a Felice di Venanzio con il primo carme dell’*E-femeride* di Ausonio, in strofe saffica, a cui il poeta di Valdobbiadene sembrerebbe fare il verso. Nel suo carme il maestro di Bordeaux rimprovera il servo Parmenone perché dorme ancora nonostante sia sorto il sole, ma forse è proprio la strofe saffica che gli concilia il sonno, non riuscendo nell’impresa di svegliarlo laddove potrebbe invece il giambo. Nell’epistola è Venanzio che dorme, ma a differenza di Parmenone, il componimento di Felice di Nantes riuscirà a svegliarlo; se Parmenone non può essere abbagliato dalla luce del mattino, Venanzio invece viene travolto dalla luce dell’eloquenza di Felice.

Aus. *eph.* 1

- 1 Mane iam clarum reserat fenestras,  
iam strepit nidis uigilax hirundo;  
tu uelut primam mediamque noctem,  
Parmeno, dormis.  
[...]

- Inde nec flexas sonus intrat aures  
10 et locum mentis sopor altus urget  
nec coruscantis oculos lacessunt  
fulgura lucis.

Ven. Fort. *car.* 3, 4, 1-2

1. Qui adhuc more solito graviter obdormitans tandem aliquando inter crepitantia uerborum uestrorum tonitrua uix surrexi. 2. Igitur cum considerarem dicta singula de more tubarum clangente sermone prolata et sidereo quodam modo splendore perfusa, uelut coruscantium radiorum perspicabili lumine mea visi estis lumina perstrinxisse et soporantes oculos quos mihi aperuistis tonitruo, clausistis corusco. Tantus enim exercitati claritate colloquii uestrae linguae iubar effulsit, tanta se renidentis eloquentiae lux vibravit, ut conuerso ordine mihi uideretur uerbis radiantibus ab occidentali parte te loquente sol nasci.

<sup>57</sup> GL IV, 468-469.

Infine, se il *sofum pindaricum* richiama il *sofum cothurnatum* dello stesso Venanzio *carm.* 3, 18, 2 come evidenza Reydellet<sup>58</sup>, non si può nemmeno escludere una ripresa di Properzio 3, 17, 39-40 (*haec ego non humili referam memoranda cothurno / qualis Pindarico spiritus ore tonat*), dove per pindarico si intende uno stile di poesia dagli argomenti elevati. ‘Pindarico’ in Venanzio dovrebbe essere allora inteso in questa accezione<sup>59</sup>.

## Conclusioni

Nel carme 9, 7 Venanzio Fortunato indica come modelli Orazio, Saffo e Pindaro. Orazio, al quale Venanzio sembra dedicare particolare interesse sentendolo come proprio, è l’unico autore dei tre che gli è noto senza ombra di dubbio. Altri componimenti di Venanzio dimostrano infatti come egli abbia recuperato alcuni dei temi più identificativi della poesia oraziana, come la meditazione sullo scorrere del tempo e sulla morte, impiegandone la medesima terminologia, ma prospettando delle soluzioni ben differenti e più coerenti con la religione cristiana di VI secolo. Per gli altri due modelli non si può dire altrettanto. Per quanto è possibile sforzarsi di trovare delle somiglianze, leggendo Venanzio nulla ci fa pensare direttamente a Saffo e Pindaro in modo da dimostrare incontrovertibilmente una lettura diretta del modello greco. Anzi sembrerebbe che di Saffo e Pindaro Venanzio avesse delle idee piuttosto vaghe e basate esclusivamente sul materiale latino che aveva a disposizione, cioè quanto riusciva a ricavare dagli *auctores* classici che avevano sicuramente letto e imitato Saffo e Pindaro (Orazio e Ovidio in particolare) e che avevano contribuito a creare l’immaginario collettivo su i due poeti greci. Questo processo alle volte ha prodotto degli equivoci come nel caso di Pindaro al quale Venanzio attribuisce erroneamente l’impiego della strofe saffica. Non possiamo essere sorpresi. Come esito della sua istruzione ravennate,

<sup>58</sup> Venance Fortunat, *Poèmes. Livres I...* cit., p. 193, *ad loc.* 87.

<sup>59</sup> La ricercatezza formale della lettera a Felice e delle lettere in prosa che Venanzio indirizza ai vescovi è stata studiata da F.E. Consolino, *Formes et fonctions de la lettre dans la production poétique de Venance Fortunat: les épîtres en prose*, in T. Deswarte - K. Herbers - H. Sirantoine (a cura di), *Epistola 1. Écriture et genre épistolaires*, Madrid, Casa de Velázquez, 2018, <<http://books.openedition.org/cvz/4937>>.

la conoscenza del greco da parte di Venanzio Fortunato doveva essere piuttosto elementare e questa non le avrebbe garantito competenze sufficienti per la lettura e la comprensione della lirica arcaica. Si sarebbe stati sorpresi del contrario, quando persino nel mondo ellenofono il numero dei fruitori della lirica arcaica si era drasticamente ridotto<sup>60</sup>.

Il componimento di Venanzio ha comunque indubbi pregi. Pur non conoscendo granché di Saffo e di Pindaro, facendo affidamento soltanto sui modelli derivati dalla letteratura latina e dai metatesti di questa, il poeta di Valdobbiadene riesce dapprima a comporre un carme in strofi saffiche di ragguardevole lunghezza; in secondo luogo sa soddisfare le aspettative di Gregorio e del lettore della Gallia di tardo VI secolo, meno competente di Venanzio in materia di greco<sup>61</sup>, ma che può sicuramente cogliere compiaciutamente le non poche allusioni agli *auctores* classici e tardo antichi (Orazio, Ovidio, Properzio, Ausonio, Sidonio Apollinare, Marziano Capella...), disseminate nei suoi *Carmina*.

## Abstract

This paper aims to investigate the extent of Venantius Fortunatus' knowledge of the lyric poets Horace, Sappho and Pindar, who he declares to be his model in the composition of a Sapphic stanzas poem he wrote solicited by his friend Gregory of Tours (9, 7). The paper also studies the intertextual elements of some passages taken from this and other poems.

Gianmarco Rossi  
gianmarco.rossi@unical.it

<sup>60</sup> Cfr. Neri, *Saffo, testimonianze e ... cit.*, p. 898 *ad loc.* 244-248; Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di B. Gentili, P. A. Bernardini, E. Cingano e P. Giannini, Milano, Fondazione Valla, 1995, p. lxxxiii; I. Rutheford, *On the impossibility of Centaurs: the reception of Pindar in the Roman Empire*, «BICS» Supplement 112, 2012, pp. 93-104; e anche F. Lauritzen, *Students of Pindar and readers of Mitylenaios: allusions in Christopher Mitylenaios 6 Kurtz*, «Byzantion 80», 2010, p. 188.

<sup>61</sup> Cfr. Courcelle, *Les lettres grecques... cit.*, pp. 246-253.



Federica Sconza

L'elegia senza amore: attualità e inattualità  
di *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie  
et l'Occident* di Paul Veyne

Sensazione di aver assistito a un poderoso spiegamento di forze – accompagnato da incredulità di fronte al mancato riconoscimento di una verità tanto palmare – per mostrare la giustezza di una tesi ampiamente accolta, come se, poniamo, occorressero analisi sottili per asserire la profondità e l'impegno della fede cattolica di Dante<sup>1</sup>.

Sensazione di esser stati testimoni della scoperta della luna<sup>2</sup>, ma, proseguendo la battuta, non da parte dall'ignaro Ciàula pirandelliano, capace di suscitare empatia, bensì di uno studioso beffardo nei confronti di schemi interpretativi ritenuti stantii.

Sensazione di aver udito un sermone indirizzato, come ogni sermone che si rispetti, ai convertiti ad una fede per rafforzarne identità e convincimenti<sup>3</sup>.

Questa l'impressione suscitata in tre classicisti dalla lettura del provocatorio e ambizioso saggio dedicato da Paul Veyne (d'ora in

<sup>1</sup> V. Citti, «Lexis» 2, 1988, pp. 241-243 (in part. p. 241).

<sup>2</sup> P. Fedeli, *La poesia d'amore*, in G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina (direttori), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, *La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 143-176 (in part. p. 175). Ma vd. già *Properzio e l'amore elegiaco*, in G. Catanzaro - F. Santucci (a cura di), *Bimillenario della morte di Properzio*, Atti del Convegno internazionale di studi properziani (Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985), Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1986, pp. 277-301, in part. pp. 279-281 (scritto prima che del libro fosse disponibile la traduzione italiana).

<sup>3</sup> B. Heiden, *Sermon from Abroad*, «Arion», 3<sup>a</sup> s. 1 (3), 1991, pp. 202-208, in part. p. 204.

poi V.)<sup>4</sup> a *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*<sup>5</sup>, la cui diffusione nel dibattito scientifico internazionale fu propiziata dalle traduzioni italiana e inglese<sup>6</sup>. Nel nostro Paese il volume ebbe – se non m'inganno – un'unica recensione specifica, quella di Vittorio Citti ricordata alla n. 1, sebbene le sue argomentazioni fossero ben note presso gli specialisti, come fanno fede alcuni sostanziali rilievi espressi in altre sedi<sup>7</sup>, mentre all'edizione inglese tennero invece dietro diverse recensioni *ex professo*<sup>8</sup>. Credo sia opportuno proporre delle rapide considerazioni generali, prima di entrare più nello specifico nelle tesi esposte da questo testo di cui, secondo Gian Biagio Conte, «è imbarazzante parlare, in quanto molte delle posizioni che si devono condividere sono poi di

<sup>4</sup> Un medaglione dello storico e archeologo francese si deve a P. Le Roux in V. Sales (éd.), *Les historiens*, Paris, Armand Colin, 2003, pp. 301-316.

<sup>5</sup> P. Veyne, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>6</sup> *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, trad. it. di L. Xella, Bologna, il Mulino, 1985 (cui farò riferimento nel corso della discussione); *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry and the West*, trad. di D. Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

<sup>7</sup> Agli scritti di Paolo Fedeli citati alla n. 2 si aggiunga il brillante intervento di G.B. Conte, *L'amore senza elegia. I Rimedi contro l'amore e la logica di un genere*, in *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, pp. 53-94, in part. pp. 90-91, n. 19 (originariamente composto come introd. a Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 9-53). Nell'ambito di una *Rassegna di studi properziani (1982-1987)* dà utilmente e sinteticamente notizia del libro V. Viparelli in «BStudLat» 17, 1987, pp. 19-76, in part. pp. 28-30.

<sup>8</sup> Oltre a quella di Bruce Heiden richiamata alla n. 3 si considerino quelle di M.C.J. Putnam in «NECN» 17 (2), 1989, pp. 40-42; M. Wyke in «JRS» 79, 1989, pp. 165-173, in part. pp. 166-170 (che, sotto il titolo complessivo *In Pursuit of Love, the Poetic Self and a Process of Reading: Augustan Elegy in the 1980s*, tratta per gran parte dello studio di V. e discute altresì H.-P. Stahl, *Propertius: "Love" and "War"*. *Individual and State under Augustus*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1985 e T.D. Papanghelis, *Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987); D. Fowler in «G&R» 31 (1), 1990, pp. 104-106 (in una serie di «Brief Reviews»); R.M. Nielsen in «EMC» XXXV, n.s. 10 (1), 1991, pp. 120-124. Una recensione inglese all'edizione originale era inoltre stata offerta in «TLS» 4305, 1985, p. 1118, da uno specialista dell'elegia quale F. Cairns, che esprime un generale assenso alla rivendicazione della natura convenzionale e 'generica' dell'elegia latina, approcciata in maniera ingenua e romantica dal lettore comune e da parte (minoritaria) della critica. Delizioso il quadretto finale in cui si immagina un Propertio ritiratosi in tarda età a vita privata, dedito alla faticosa amministrazione delle sue tenute e alla sua (sgradevole) famiglia: una provocazione per mostrare quanto biografia spicciola e poesia siano irrelate.

fatto estremizzate senza bisogno e oltre ogni verosimiglianza»<sup>9</sup> (Paola Pinotti, che tante attenzioni ha rivolto al genere elegiaco, parla di teorie «fastidiose e profondamente sbagliate»)<sup>10</sup>.

Chi conosca e apprezzi l'A. ritroverà anche in questo volume le sue caratteristiche doti di curiosità, larghissima apertura intellettuale (che si sostanzia in una miriade di rinvii ad autori, opere, movimenti artistico-culturali delle epoche più svariate), audacia interpretativa, il tutto veicolato da una scrittura brillante e «opulenta, che procede per ondate»<sup>11</sup>, con ritorni su argomenti apparentemente esauriti che vengono invece ripresi con nuove sfumature e variazioni. Se si aggiunge che lo stile espositivo è connotato inoltre da digressioni di taglio filosofico, socio-antropologico o sulle categorie della critica letteraria, si comprende come al lettore sia richiesto un notevole impegno. In questo ordito, che esige una cultura molto vasta per seguire appieno i ragionamenti, trovano però spazio, in una singolare mistura, considerazioni e interpretazioni meno nuove e sorprendenti, specie quando si scende sul terreno dei testi, costantemente riportati in ampi estratti tradotti (su questo punto tornerò a breve). Pare che il pubblico presupposto da V. abbia dunque una dimestichezza limitata col mondo antico e, al contempo, approfondite conoscenze in altri settori.

Di fronte a un testo piuttosto complesso, l'edizione italiana non reca i segni di una curatela attenta. Anzitutto, mancano tanto una prefazione che presenti criticamente e contestualizzi l'opera in oggetto nel dibattito sui temi affrontati<sup>12</sup>, quanto indici analitici che facilitino la consultazione (delle cose notevoli, degli autori menzionati, dei passi citati, quest'ultimo presente nell'edizione francese). Nella resa italiana non mancano *errata*, di cui do una campionatura minima: «poème» – del tutto affine al *false friend* inglese *poem* – è sempre tradotto con «poema», termine usato in italiano in altra accezione; «éditeurs», adoperato a p. 17 dell'ed. francese

<sup>9</sup> Conte, *L'amore senza elegia...* cit., p. 90, n. 19. Viene contestualmente dichiarata qualche «simpatia per la collocazione culturale dell'autore».

<sup>10</sup> P. Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma, Carocci, 2002, p. 183.

<sup>11</sup> Così, efficacemente, A. Giardina, *Paul Veyne, L'Empire gréco-romain*, «MCMV» 37 (1), 2007, pp. 247-252, in part. p. 248.

<sup>12</sup> Com'è invece avvenuto, senza cambiare autore, per la seconda edizione di *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, il Mulino, 2005 (ed. or. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1983), arricchita da un'introduzione di Maurizio Bettini assente nella prima versione del 1984.

con specifico riferimento alla critica testuale, diventa inopportuno «curatori» (p. 16); alle pp. 23, 30, 37, 202, 274 viene coniato l'aggettivo «ellenista»<sup>13</sup> per qualificare rispettivamente Callimaco, Filita e altri poeti coevi, la letteratura greca antica seriore, gli intellettuali attivi presso la Biblioteca e il Museo di Alessandria, i sovrani che governarono i regni sorti sulle ceneri dell'impero di Alessandro; a p. 265 e a p. 276 nn. 25 e 26 «Ottone» (fr. «Othon») ci sbalza bruscamente dall'impero romano (com'è chiaro dal contesto, si sta facendo discorso di uno dei protagonisti del *longus et unus annus*) al Sacro romano impero<sup>14</sup>. Non mette conto dilatare l'elenco ricorrendo anche a scelte discutibili sotto il profilo lessicale e ad altre imprecisioni presenti nell'originale che si sarebbero potute sanare: per addurre soltanto un paio di esempi e restando nei pressi di «Ottone», a p. 276 nn. 23, 24 e 33 troviamo «M. Griffin» (*lege* «J.» [= Jasper]: cfr. p. 136 nn. 2 e 3, p. 144 n. 85 e p. 193 n. 25), nonché il rinvio a una fantomatica «ode III, 34 di Orazio», il tutto già presente nel volume francese a p. 243. Apportatrice di confusione e discrasie – almeno per quanto riguarda le citazioni da autori latini che punteggiano generosamente il saggio – è infine la scelta di ricorrere a versioni italiane già edite in luogo di quelle francesi fornite da V. per corroborare le analisi svolte nel libro; tra parentesi quadre sono segnalate le modifiche introdotte dalla curatrice per garantire maggiore aderenza al dettato dell'A. Per intenderci: Prop. 2, 28, 23 *Callisto Arcadios erraverat ursa per agros* è reso a p. 11 nella forma «Callisto, mutata in orsa, aveva errato per [i luoghi solitari]

<sup>13</sup> In realtà un sostantivo indicante il grecista di professione (in tal modo la parola è impiegata correttamente a p. 32). Lo sporadico ricorso improprio a «ellenista» tanto più stupisce in quanto predomina nel resto del libro l'aggettivo esatto, «ellenistico».

<sup>14</sup> Pure l'edizione inglese, in verità, non è esente da sviste di rilievo: Don Fowler, nella rec. cit. alla n. 7, pp. 105-106 segnala uno scambio tra Antifane (p. 236 n. 7 dell'ed. francese = p. 218 n. 8 della trad. it.) e Antifonte (p. 123 della trad. inglese) e un clamoroso fraintendimento di «romans» 'romanzi' come *Roman* 'Romano'. Per apprezzare lo stridore che ne risulta si confronti il testo originale (p. 71 = p. 99 della trad. it.) con quello inglese (p. 60): «“Corinne” ou “Cynthia” sont des fictions aussi mal soutenues que le “je” des romans à la première personne. Jean Molino me disait que ces romans ont été pensés à la troisième par leur auteur, qui se borne à rappeler sa convention de temps à autre, en plaçant un “je” au milieu d'un paysage ou de considérations générales qui sont les siennes» vs «“Corinna” or “Cynthia” are as poorly maintained fictions as in the Roman's “I” in the first person. Jean Molino has told me that these Romans were thought about in the third person by their author, who, from time to time, recalling his convention, put an “I” amid the scenery of his general considerations».

di Arcadia», modificando la traduzione di Giacinto Namia presa a riferimento<sup>15</sup> sì da rispettare la particolare enfasi posta da V. su *agri* come spazi di solitudine («les solitudes de l'Arcadie»: p. 13 dell'ed. francese, con n. 3 a p. 219 = p. 23 n. 3 dell'ed. italiana). Inevitabilmente, al cospetto dell'«accidentata» tradizione properziana, il testo italiano prescelto potrà spesso divergere da quello letto da V., il che richiede un capillare lavoro di *editing* per adeguare l'ed. Namia alle traduzioni francesi; la gran mole di citazioni accresce inevitabilmente la possibilità che sfuggano tanti scostamenti, di entità variabile<sup>16</sup>. Se tali divergenze non precludono una comprensione dell'argomentazione complessiva del saggista – pur non restituendo in modo preciso la sua voce al fruitore italiano –, in alcuni casi determinano delle incoerenze che potrebbero essere ingiustamente addebitate all'A. Sempre a p. 13 si incontra «mi rallegro che tu da solo ti avvicini ai nostri dèi» (Prop. 2, 34, 26 *solum te nostros laetor adire deos*)<sup>17</sup>; andando però alla n. 8 (pp. 23-24), si ha la sorpresa di questa precisazione: «Si deve costruire (*id*) *solum laetor, te adire deos nostros*, dove *solum* è un neutro», che si attaglia naturalmente all'originale francese: «Le seul chose qui me réjouisse en cette affaire est que tu viennes rendre hommage à ce dieu qui est le mien» (p. 15). Un distico di assai

<sup>15</sup> Albio Tibullo e Sesto Properzio, *Opere*, a cura di G. Namia, Torino, UTET, 1973, che opta in questo frangente per un più letterale «campi».

<sup>16</sup> Un solo caso, scorrendo poco oltre la citazione precedente sino a p. 13: Prop. 2, 34, 8 è citato in italiano come «e [Medea] non seguì forse un uomo prima sconosciuto?», mentre in francese suona «et un inconnu s'est bel et bien fait suivre de Médée» (p. 14); se la traduzione di Namia viene modificata sostituendo «donna colchica» (lat. *Colchis*) con il più piano «Medea», coerentemente alla scelta di V., appare evidente che questi e l'editore italiano avevano davanti il testo properziano in un diverso assetto, rispettivamente come asserzione o interrogativo. Il quadro diventa più chiaro se si consulta l'apparato critico di Properzio, *Elegie*, I, *Libri I-II*, a cura di P. Fedeli, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2021, di cui mi servo per la recenziarietà e la completezza (e che stampa *Colchis et ignotum sponte secuta virum est*): «8. *sponte: nonne* ω *nocte* Baehrens *naue* Rossberg *nempe* Housman, corr. Burman». Namia si attiene dunque alla vulgata dei manoscritti, laddove V. – che pure non precisa la sua edizione di riferimento – ha presente il verso con un congetturale *nempe*.

<sup>17</sup> Il *solum* incipitario attestato dal *consensus codicum* è *sub iudice* e l'emendamento in *serum* di Theodor Bergk è accolto tanto da Sexti Propertii *Elegos* critico apparatus instructos edidit S.J. Heyworth, Oxford, Oxford University Press, 2007 (con motivazione in *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 267-268) quanto da Properzio, *Elegie*... cit. (ma vd. già P. Fedeli, *Properzio. Elegie Libro II. Introduzione, testo e commento*, Cambridge, Francis Cairns, 2005, p. 965).

discussa esegesi, Prop. 1, 1, 5-6 *donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo vivere consilio* è riproposto a p. 223 nella citata versione italiana UTET: «finché, [*sc.* Amore] crudele, mi insegnò ad odiare le caste fanciulle e a vivere senza giudizio», con aggiunta, nella n. 7 a p. 245: «O: “... e a vivere giorno per giorno come un buono a nulla”». Ma tale alternativa non esiste: il pentametro è inteso dall’A. soltanto nel secondo modo («il finit par m’apprendre à être contre les filles honnêtes et à vivre au jour le jour, comme un bon à rien», p. 149), e la nota inizia direttamente con «Dans *improbus et*, je pense que *et* est enclitique, comme si souvent chez les élégiaques (et déjà au vers 12 de cette pièce I, 1: *ibat et* au sens de *et ibat*); je construis donc *et improbus*» (p. 237 n. 7)<sup>18</sup>. Anche gli accomodamenti della traduzione di Namia non sono sempre operati con rigore. Torniamo all’inizio del libro, a p. 23 n. 2: Prop. 2, 28, 18 «deve essere costruito [...] *nunc (bibit) dea Nili flumina quae bibit vacca*», con «“ellissi inversa” (è il primo uso di una stessa parola ad essere sottinteso, non il secondo)» e «inclusione dell’antecedente (*Nili flumina*) nella relativa» (la terminologia usata è alquanto peculiare). La traduzione di Namia rivisitata recita però (p. 11) «ora è dea che, come giovenca, beve nelle acque del Nilo» (*vs* «ora è dea *lei* che, come giovenca, *bevve*» ecc.), dove l’ellissi investe palesemente *est*<sup>19</sup> e non *bibit*, come previsto dalla versione francese approntata dall’A. («elle boit en déesse cete eau du Nil qu’elle a bue comme vache», p. 12).

Senza insistere oltre su osservazioni di dettaglio di questo tenore – che, lungi dall’essere ostentazione di pedanteria, sono un invito a tenere d’occhio il saggio nella sua redazione originale in caso di dubbi –, è opportuno soffermarsi ora sui contenuti. Per non dilungarmi troppo, non sosto in particolare sul cap. 1 («Premessa e antologia minima», pp. 7-25), che a mo’ di rapsodia anticipa e tocca tutti i temi che saranno sviluppati nel resto del volume, muovendo dal presupposto che l’elegia d’amore latina «è una delle forme d’arte più sofisticate di tutta la storia delle letterature; ed è anche una delle forme d’arte la cui natura è stata

<sup>18</sup> Ricorrendo al nostro lessico retorico, parleremmo in questo caso di anastrofe. Mi pare che V., le cui traduzioni sono abbastanza libere, tralasci comunque di rendere *improbus*.

<sup>19</sup> Scelta più economica e lineare rispetto alla ricostruzione di V., oltreché corroborata forse dal riecheggiamento di *Ov. am.* 2, 2, 46 *illa dea est*, detto sempre di Io.

maggiormente misconosciuta» (sono le prime parole che si leggono in assoluto). E a volo d'uccello passerò pure sul cap. 2, «Callimaco e lo humour lirico» (pp. 27-53), dedicato al poeta ellenistico come punto di riferimento per gli elegiaci latini quale modello di sottigliezza, «avanguardia» e «antiaccademismo» (p. 31) da contrapporre all'ampollosità. La sua poesia «non si propone di trascrivere delle emozioni per renderle comunicative, ma di trasformarle in opere autonome» (p. 36), giocando su un'«estetica dell'equivoco» che lascia indecidibile per il lettore la scelta tra letteralità/serietà del testo o giocosità compiaciuta dell'autore. In tal senso l'elegia romana, pur serbando una chiara matrice ellenistica nel fare «un'arte pura costruita in modo tale da apparire non pura; da sembrare sensuale, sentimentale, appassionata» (p. 45), si spinge ancora oltre, non lasciando dubbi sulla propria finzione, sull'incrinatura che vuol fare avvertire tra sé e il reale.

I capp. 3-4 (pp. 55-112), «Le confidenze false: manierismo e humour» e «Le false confidenze: il tipico» – i cui titoli, coincidenti nella prima metà, rimarcano l'unità del discorso<sup>20</sup> – articolano tre categorie ermeneutiche centrali per l'interpretazione di V., per l'appunto «manierismo», «humour» e «tipico». «Manierismo» è un concetto molto discusso nella critica d'arte, oscillante per secoli tra *a*) l'enfasi posta sull'imitazione dei modelli classici e il costante ricorso alle tecniche accademiche dei più grandi maestri rinascimentali, *b*) il riconoscimento di una volontà di sperimentare nuovi linguaggi e superare i rigidi equilibri formali dei predecessori. V. spiega con chiarezza di ritenere gli elegiaci manieristi in quanto produttori di opere in cui «il centro di gravità è spostato o sfuggente», «ci sono dissonanze e transizioni arbitrarie», «i punti di vista sono molteplici», «il tono va dal sublime al prosaico», «il poeta procede mascherato, ironizza, irride» e «tutto è irregolare e dissimetrico» (p. 57). Il manierismo non si limita però a conferire una nota, un sapore particolare ai loro versi, perché converge con quello «humour» che li percorre da cima a fondo e che tradisce – ora con tratti più espliciti ora in modo più sotterraneo, attraverso un

<sup>20</sup> C'è peraltro una significativa allusione alla commedia galante di Pierre de Marivaux *Les fausses confidences* (1737), incentrata su un fuoco incrociato di menzogne, dissimulazioni ed esagerazioni rafforzate dal rapporto fiduciario tra gli interlocutori.

procedere sconnesso e desultorio<sup>21</sup> – la finta partecipazione dei poeti ai sentimenti messi in scena. Da questo punto di vista ai petrarchisti, ai romantici e (riandando a un modello molto importante per gli elegiaci) a Catullo è riconosciuta la capacità di condividere emozioni con maggior verisimiglianza, spontaneità e naturalezza, spiegando le risorse di un'arte eccezionalmente complessa che rielabora (eventuali) materiali autobiografici. È proprio quest'arte ad assumere connotati di coerenza e sincerità, una sincerità che non si può certo pretendere in termini di trascrizione senza filtri di vicende private e pensieri intimi, come in una pagina di diario. L'humour leggero degli elegiaci, che ricaccia il patetismo e su tutto fa prevalere l'arbitrio dell'artista desideroso di intrattenere, viene relato alla poca cura che V. attribuisce soprattutto a Propertio nel predisporre le svolte del discorso<sup>22</sup>, arrivando a imputargli la difficoltà dei moderni a comprendere se una certa elegia pervenuta in modo unitario derivi da agglutinazione di più componimenti originari a opera dei copisti (p. 69), tralasciando del tutto le concrete vicissitudini della tradizione, che ci hanno restituito un testo in condizioni assai precarie (basti pensare all'assetto di quello che ci è giunto come secondo libro). Questa poesia così poco realistica e fredda, popolata da figure femminili vaghe e inconsistenti, capaci di acquisire (tenuto fermo uno *status* irregolare) fisionomie diverse a seconda delle esigenze, inclina fatalmente al tipico. Non il racconto di un'esperienza individuale specifica, dunque, ma la descrizione di uno stile di vita, che peraltro rielabora con perizia d'artista quei 'frammenti di un discorso amoroso' che configurano i τόποι sempreverdi della

<sup>21</sup> «Tutto ciò che il poeta dice, verso dopo verso, potrebbe essere sincero, e solo il movimento con cui si succedono i versi manca di naturalezza» (p. 59).

<sup>22</sup> In modo meno sommario è caratterizzata la tecnica compositiva di Tibullo, incentrata su un esordio *in medias res* e sul graduale disvelamento della situazione al lettore, beneficiario spesso tardivo di informazioni che gli consentono una più chiara comprensione o che addirittura possono ribaltare le sue impressioni iniziali. V. prende qui a riferimento l'importante studio di F. Cairns, *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979: un rimando puntuale a p. 144 è a p. 82, n. 41, ma naturalmente è presupposto tutto il ragionamento sviluppato alle pp. 144-165 (cap. 6, *Informing*). Sempre a p. 82 n. 42 lo studioso francese rimanda a un altro noto volume, G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1968, pp. 767 e 775, riguardo all'esordio *ex abrupto* per dare l'idea di una confessione patetica o lirica.

narrazione dell'amore<sup>23</sup>. Pia e ingenua illusione è pensare di ricostruire, su tali presupposti, dei canzonieri che descrivono la biografia sentimentale dei poeti e delle loro amate come si trattasse di persone in carne e ossa coerentemente caratterizzate sotto il profilo psicologico<sup>24</sup>. Volendo riassumere in alcune proposizioni:

1) Gli elegiaci [...] non hanno scelto di far parlare degli innamorati, di imitare l'amore, ma di cantarlo sotto tutti gli aspetti, mediante la finzione umoristica della prima persona, che dissimula appena l'oggettività della terza persona plurale (p. 91).

2) L'ego non forniva confessioni: era solo un procedimento letterario, una convenzione (paradossalmente, tale convenzione, che noi scambiamo per sincerità, ci

<sup>23</sup> Per ricorrere alle chiare formulazioni dell'ormai classico saggio ovidiano di Hermann Fränkel citate da V., che pure paiono ancora legate a una visione di Ovidio come «fenomenologo del sentimento amoroso più o meno reale e sinceramente espresso» (R. Perrelli, *Ovidio e la 'musealizzazione' dell'elegia*, in L. Landolfi - V. Chinnici (a cura di), *Teneri properentur amores. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Gli Amores*, Bologna, Pàtron, 2007, pp. 85-106, cit. p. 99 n. 38): «No doubt the Roman writer would actually be in love with someone when he composed a love poem, and he would speak as if he were, at the moment of his writing, involved in the situation he describes; yet his ambition was to ignore the accidental limitations of his own personal adventures. He was trying to picture, not one person's emotions, but any true lover's love [...]. His subject was the *Story of Love* [...]. The *Story* is told by Ovid in terms of various specific experiences, real or imaginary, of the author. Not only was the poet entitled to improve on the crude facts; it was beside the point to ask how much of what he said was actually true as long as all of it was potentially true; not even strict consistency throughout the book was required. By a number of concrete examples the poet tried to present a comprehensive image of what a young man's existence is like when it is dominated by a passionate attachment. Of the lover's existence he would draw an ideal picture which boldly challenged comparison with the lives of nonlovers» (H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1969<sup>3</sup> [1945<sup>1</sup>], p. 11). A p. 63 dell'ed. originale (= 88-89 della trad. italiana) V. propone una versione francese del passo, sebbene in nota (p. 209 n. 3, p. 219 n. 2 e p. 220 n. 9 = p. 23 n. 3, p. 107 n. 2 e p. 108 n. 9 della trad. italiana) faccia riferimento a quella tedesca del 1970. Tali parole lo studioso francese sottoscrive avvertendo però (p. 108, n. 10) che devono ammettersi sia la possibilità di un iato più profondo tra tempo dell'esperienza e tempo della scrittura sia un rapporto tra sincerità e immaginazione meno semplicistico, specie al cospetto di una poesia glaciale come quella elegiaca che riesce difficile pensare composta in presenza di un sentimento esclusivo e totalizzante.

<sup>24</sup> Divertente e non privo di una sua efficacia il paragone 'pop' alle pp. 86-87: «Ogni elegia illustra una scena tipica degli amori irregolari; raccogliere tutti quanti questi episodi di egotismo fittizio nella vita coerente di un solo ed unico Ego chiamato Properzio sarebbe come scrivere la vita di James Bond o di Sherlock Holmes e porre il delicato problema cronologico di stabilire se l'ordine in cui James Bond ha vissuto le sue avventure è anche l'ordine di pubblicazione dei romanzi dove sono raccontate». Il cap. 4 si era aperto con un perentorio «Per credere che i nostri elegiaci raccontino la storia di una loro relazione, bisogna non averli letti» (p. 85).

colpisce meno di altre convenzioni dell'epoca). I monologhi più ardenti costituiranno solo un documento fra tanti altri da allegare al dossier della passione (p. 93).

3) Un poeta elegiaco [...] non tende ad una emozione comunicativa, ma vuole darci il piacere di rappresentazioni umoristiche e falsamente autentiche (p. 104).

Il cap. 5, «La società equivoca» (pp. 113-145), è quasi una divagazione di taglio storico-sociale, dimensione in cui V. si trova particolarmente a suo agio<sup>25</sup>, muovendosi con disinvoltura entro una ricca messe di testimonianze epigrafiche e giuridiche, oltreché letterarie. L'A. ricostruisce quel *demi-monde* che emerge tra le maglie dei carmi elegiaci e i cui contorni si fanno più percepibili in particolare attraverso la produzione ovidiana. Rispetto alla tripartizione stereotipa delle donne (cf. le gerarchie di Hor. *sat.* 1, 2 o Mart. 3, 33) in *stolatae matronae*, *liberte* (categoria che ricomprende *meretrices* e donne di teatro) e prostitute/schiave, nel nuovo assetto sociale che si delinea nei decenni del passaggio dalla repubblica all'impero emergono figure femminili non prive di cultura e raffinatezza e, soprattutto, in grado di condursi con indipendenza economica e libertà di costumi (ricche nubili, giovani vedove tornate in possesso della dote, ereditiere orfane...). In tale ambiente si definisce una vera e propria «struttura originale di sociologia sessuale», un reticolo in cui «ciascuna di queste donne ha scelto un certo numero di amici e ciascuno di tali amici frequenta dal canto suo un certo numero di altre donne» (p. 135). Ciò che rende labile, quantomeno a livello di un sentire diffuso, la diversificazione di queste ultime dalle *liberte* che si prostituiscono è la loro venalità, giacché esigono dall'amante in carica pagamenti se non addirittura il mantenimento sotto forma di pensione. Secondo V., d'altronde, nel I sec. la mentalità affaristica protesa al guadagno e al commercio di qualsiasi

<sup>25</sup> Si pensi a lavori importanti come *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*, «Annales (ESC)» 33, 1978, pp. 25-63 (trad. it. *La famiglia e l'amore nell'Alto Impero romano*, in Id., *La società romana*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 157-199); *L'homosexualité à Rome*, «Communications» 35, 1982, pp. 26-33 (trad. it. *L'omosessualità a Roma*, in *I comportamenti sessuali: dall'antica Roma ad oggi*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 37-48); *L'empire romain*, in Ph. Ariès - G. Duby (éds.), *Histoire de la vie privée*, 1: *De l'Empire romain à l'an mil*, Paris, Seuil, 1985, pp. 19-223; trad. it. *L'impero romano*, in Ph. Ariès - G. Duby (a cura di), *La vita privata. Dall'impero romano all'anno Mille*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 3-170.

cosa è capillarmente diffusa nella società romana e non è prerogativa soltanto di alcuni professionisti e di alcuni ceti.

L'A. mette in guardia, però, dall'uso della sociologia per conferire alle donne elegiache una *facies* meno sfuggente, al di là dello statuto irregolare che le rende non sposabili. È essenziale che una società equivoca faccia da sfondo alla poesia elegiaca sia per poter esprimere un'idea di passione come schiavitù («amare restando padrone e signore era il privilegio dell'amore coniugale»: p. 149) priva di via d'uscita («il matrimonio sarebbe un epilogo troppo borghese»: p. 154), sia per tenere il registro su un piano umoristico e sufficientemente distanziante, secondo le intenzioni dei poeti<sup>26</sup>. Di Delia, Cinzia, Nemesi (volendo lasciare da parte l'ancor più impalpabile Corinna) non è possibile identificare con maggior precisione la collocazione in questa galassia di irregolari, tanto più che «la raffigurazione varia da una elegia all'altra, dall'immagine idealizzata al profilo tracciato con realismo satirico, perché i nostri poeti svolgono ogni situazione per se stessa, senza darsi cura della coerenza» (p. 152). Non meno contraddittorio è lo stesso Ego che narra i suoi casi in prima persona, giacché «appartiene alla buona società e vive nella società equivoca, è nobile e schiavo» (p. 159). In sintesi, «la società reale serviva solamente come pretesto a un gioco semiotico» (p. 160) per far funzionare la peculiarissima finzione elegiaca. Escluso, naturalmente, che essa rappresenti un monito contro i costumi o, al contrario, «un manifesto libertario» (p. 162), bisogna riconoscerci un humour che stende il suo sorriso su personaggi e situazioni, vale a dire sui contenuti, ma tratta con rigorosa serietà le convenzioni del genere letterario (su cui verte invece maggiormente l'umorismo dei moderni). «Gli elegiaci si limitano a scherzare, senza aggiungere benevolmente: "Sto scherzando". Inoltre, ciò che scrivevano scherzando, se preso alla lettera, era commovente» (p. 166). Questi ragionamenti sono sviluppati nel cap. 6, *Dalla sociologia alla semiotica* (pp. 147-170).

<sup>26</sup> Presentare l'*Andere Welt* elegiaca (per riprendere il titolo di un saggio di Martin Glatt del 1981) come norma acquisita serve appunto a porre il narratario al di sopra dell'Ego che parla nei distici d'amore, consentendogli di giudicarlo e di sorriderne: il lettore è «autorizzato a trovare divertente il fatto che Ego, nel suo insondabile candore, consideri questo declassamento deliberato come una nobile schiavitù di cui si onora di essere vittima» (p. 159).

La finzione di una vita improntata alla poesia e all'amore suggerisce a V. la formula «pastorale in abiti cittadini» (questo il titolo del cap. 7, pp. 171-195), giacché tanto nella bucolica quanto nell'elegia i protagonisti – lì dei pastori schiavi, qui degli *equites* della buona società romana – divengono poeti e innamorati 'di professione' che agiscono in una realtà fuori dal mondo<sup>27</sup>. L'elegia rifiuta però con insistenza e compiacimento quegli aspetti del reale – carriera pubblica e ricchezza *in primis* – che nella bucolica sono semplicemente passati sotto silenzio: il vanto di una condotta che, dal punto di vista civico, risulta viziosa e scandalosa è un rovesciamento scherzoso di valori e convinzioni. Se dunque l'individuo storicamente esistito può far coincidere nella propria persona il cavaliere agiato e partecipe della vita politico-militare anche ad alti livelli con l'autore di versi, il poeta in quanto «attore della mimesi» propiziata dal ricorso alla prima persona «si identifica col proprio ruolo, vive il proprio personaggio. È innamorato così come è poeta: per essenza e fuori dal tempo» (p. 184)<sup>28</sup>. Lo stesso ruolo di sacerdote delle Muse egli finge soltanto di prenderlo sul serio, consapevole di non essere creduto in tale serietà. Sull'idea antica di mimesi, che fa scambiare la maschera per l'uomo che vi è dietro, i moderni fanno prevalere quella di sincerità, apportatrice di profondi equivoci, secondo cui un'opera veicola sempre la verità dell'individuo.

<sup>27</sup> La bucolica antica, per la verità, viene dichiarata diversa dalle pastorali moderne – dal *Bocage Royal* di Pierre de Ronsard all'*Astrée* di Honoré d'Urfé al *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini – che mascherano i nobili da pastori. Come l'operetta americana ambientata nel mondo delle persone di colore (il riferimento esplicito è al *Porgy and Bess* musicato da George Gershwin), essa non occulta la «rozzezza», i «lazzi» e la «promiscuità sessuale» dei protagonisti (p. 172). È legittimo chiedersi, però, se la dicitura di «pastorale in abiti cittadini» non apporti, in riferimento all'elegia, una certa confusione, se si considera che un testo programmatico (e più volte ricordato nel cap.) come la decima ecloga di Virgilio fa emergere un sostanziale e saldo contrasto: l'interpretazione metapoetica trova importante fondamento, com'è noto, in G.B. Conte, *Il genere e i suoi confini. Interpretazione della decima egloga, in Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, Stampatori, 1980, pp. 11-43 (= *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 13-53).

<sup>28</sup> E ancora: «Non si è poeti dell'amore per aver scritto versi erotici; al contrario, si scrivono versi erotici perché si è poeti innamorati, e non si scrive altro, così come un melo produce mele» (p. 185; testi programmatici come *Ov. am.* 1, 1 convalidano percezioni del genere); «l'elegia non ha altro referente che se stessa; il poeta è innamorato perché l'amore di cui parla esiste soltanto nei suoi versi» (p. 186).

Nel cap. 8, «Natura e uso della mitologia» (pp. 197-219), V. si sofferma sul ricorso degli elegiaci alla mitologia, «una *scienza divertente*, un gioco di pedanteria tra iniziati» (p. 198, corsivo dell'A.)<sup>29</sup>. L'accumulo di dotte allusioni in grado di suscitare un piacere erudito è non solo un *pensum* da pagare a una materia che si è tenuti a conoscere – una patente che certifichi la cultura di autori e lettori –, ma assolve anche a una funzione elativa, rivestendo di un'aura favolosa priva di tempo, di un'«iridescenza onirica» (p. 199), fatti e personaggi insignificanti (profittando di un titolo di Philip Larkin, dotato di tutt'altro senso, si può dire che il mito apra delle 'finestre alte'). Esso va ad ogni modo considerato come «oggetto convenzionale dell'arte» e svincolato da una «funzione semiotica supplementare» che lo confini alla «funzione di ornamento, di referente, di marca, di figura retorica, al servizio di un altro oggetto estetico che presumiamo più naturale» (pp. 208-209). Propertio è talvolta animato non solo da virtuosismo erudito ma da sincera curiosità verso questo mondo fantastico, ricorrendo comunque originalmente all'uso 'referenziale' del mito (il suo rimandare a un patrimonio convenzionale di conoscenze): piuttosto che trattare umoristicamente in stile alto di un argomento non altrettanto solenne, egli mette «un linguaggio d'autore come quello del Mito in una bocca diversa da quella dell'autore»: «il personaggio di Ego parla di se stesso in stile d'autore, si paragona a Melampo o a Milanione<sup>30</sup>, invece di lasciare questo compito al poeta, e la confusione dei ruoli è destinata a suscitare il sorriso» (p. 210).

<sup>29</sup> A tale branca della civiltà classica lo studioso rivolgeva in quel momento un particolare interesse se, nello stesso anno di *L'élégie érotique romaine* e per il medesimo editore, dava alle stampe il già citato (n. 12) *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, costruito sull'idea dei diversi «regimi di verità» vigenti presso la cultura classica greca. Il popolo cui noi moderni riconduciamo il sorgere della storia, della speculazione filosofica e della scienza era in grado di osservare il mito da differenti angolazioni (e con diversi gradi di adesione), leggendolo ad esempio in chiave allegorica (i filosofi) o accettando quel nucleo di razionalità che in esso si poteva ravvisare, senza revocare in dubbio l'assunto di fondo (gli storici).

<sup>30</sup> Rispettivamente in 2, 3b (secondo la numerazione di Fedeli, *Propertio, Elegie Libro II...* cit. e Propertio, *Elegie...* cit.), mentre Heyworth lo stampa in appendice all'elegia 2, 3 come frammento proveniente da altro carme, senza numerarlo), 51-54 e 1, 1, 9-16. Se nel caso di Milanione la sovrapposizione con Propertio è evidente (entrambi sono accomunati da un *durum servitium amoris*), il vate Melampo, diventato ladro di buoi per amore, pare un *exemplum* emblematico per mostrare che la schiavitù d'amore non risparmia neppure le persone più insospettabili.

I capp. 9 e 10 («L'illustre schiavitù e la Dama nera»<sup>31</sup> e «Il paradossoso divertente e il processo del piacere», pp. 221-277) indagano sotto il profilo antropologico-sociale i tratti caratteristici della *liaison* messa in scena dall'elegia. L'illusione ottica della storia di una relazione tra Ego e la sua donna è data dalla giustapposizione di temi che in realtà restano distinti, con la conseguenza che il lettore assiste a episodici momenti di piacere e di passione (su uno sfondo costante di sofferenza) senza che si delinei un vero rapporto interpersonale. Da un lato sta il *servitium amoris*, adorazione servile che è a un tempo flagello e necessità incoercibile cui è insensato opporsi con orgoglio; tale «illustre schiavitù», che glorifica l'oggetto di così profonde attenzioni, non è legata alla cattiveria di una donna specifica ma alla condizione d'innamorato in sé, che la morale filosofica antica biasimava nella sua deriva di perdita dell'autarchia. La sofferenza amorosa di Ego (e la caparbia nel perseguire tale struggimento) è dunque inscritta nel DNA elegiaco e non importa chiarirne la causa specifica<sup>32</sup>. D'altro lato, al tema della passione infelice *in generale* si affianca – restandone distinto – quello del piacere, della voluttà *in generale* (la presenza della partner è secondaria nell'uno e nell'altro caso), celebrato talora come trionfo momentaneo, sul modello del dittico Prop. 2, 14-15 o di Ov. *am.* 1, 5. Ai Romani la poesia insegnava a pensare la passione solo in termini di affascinante ma sconvolgente sventura, mettendo al bando ogni romanticismo; ciò non significa, naturalmente, che nella realtà non fossero capaci di provare passioni che andassero oltre un epidermico capriccio dei sensi, ma si tratta di un altro piano. Su questo versante gli elegiaci non volevano tuttavia assumere pose ostentatamente

<sup>31</sup> Il riferimento è alla *Dark Lady* che domina un'importante sequenza dei sonetti shakespeareiani, con specifico rinvio (p. 238, n. 43) al componimento 144 della raccolta, in cui l'amore per questa *woman coloured ill* è caratterizzato come appetito carnale assolutamente negativo (*despair, worsen spirit*) e contrapposto all'amore maschile, connotato in senso positivo e spirituale (*comfort, better angel, right fair*). Tale memoria poetica è suggerita a V. dal modo profondamente diverso in cui Tibullo descrive il suo trasporto per Marato e Nemesi. Si noti, per inciso, che ai carmi di Shakespeare è riconosciuto il pregio della sincerità e dell'autenticità al massimo grado.

<sup>32</sup> La lettura che ad es. V. propone di Prop. 1, 1 alle pp. 222-228 ne fa non la commemorazione dell'inizio della relazione con Cinzia, ma la descrizione – *ça va sans dire* improntata a enfasi umoristica – dello sbilanciamento dei rapporti di forza tra la *domina* e il suo amante, il punto d'esordio di uno spossessamento di sé.

contestatarie e andare oltre la velleità di «speculare sul piacere, insegnare l'amore» (una «raffinatezza contro natura»: p. 267); per il resto, il loro discorso si fondava su una «morale della repressione degli eccessi» (p. 271) del tutto allineata con quanto propugnato da certe correnti filosofiche o da una «antropologia generale» (p. 269) del giusto mezzo, quale poteva ritrovarsi anche in Orazio. La visione elegiaca trascendeva insomma la vecchia morale catoniana degli «obblighi del servizio» – che vedeva nel piacere soltanto un'evacuazione per dare soddisfazione alla natura una volta assolti gli obblighi militari e di generazione di figli legittimi per la patria – ma non abbracciava certo il rigorismo dell'etica stoica «dell'auto-direzione della coscienza» che, per non perdere il controllo razionale che l'uomo doveva esercitare su ogni aspetto della vita, bandiva ogni voluttà e non considerava altro amore al di fuori di quello coniugale finalizzato alla procreazione (pp. 267-268).

Il cap. 11 («Pragmatica: con quale diritto divulgare la propria vita privata?») e un Epilogo intitolato «Il nostro stile intenso ovvero perché la poesia antica ci annoia» (pp. 279-307) tirano le somme riprendendo in modo più organico concetti già fatti affiorare nel corso della trattazione. Occorre partire dal presupposto che la letteratura greco-romana era quasi tutta «glaciale come una lezione ex cathedra o come una conversazione tra individui che svolgono il loro ruolo sociale: l'io, l'individuo nella sua nudità, non prende mai la parola, se non eccezionalmente». «Il lirismo antico non era un soliloquio, ma si rivolgeva a terzi a proposito di cose che avevano importanza per gli altri come per il poeta», che se prova qualcosa lo fa «più in quanto tipo che in quanto individuo» e, «se esprime un giudizio, ripete o insegna ciò che dobbiamo pensare o provare tutti» (p. 284)<sup>33</sup>. Per gli antichi «la sincerità letteraria non ha la stessa pragmatica della sincerità tra amici: l'autore si impegna a destare interesse negli sconosciuti e l'io che parla resta un io letterario, anche se fosse la sincerità in persona» (pp. 282-283). Sarebbe occorso il Petrarca delle

<sup>33</sup> Formulazione che guarda chiaramente a un fenomeno quale quello della lirica greca arcaica, in cui l'io che si esprime diviene automaticamente un 'noi', giacché riflette il sistema di valori del gruppo socio-politico di riferimento se non dell'intera comunità civica. A p. 285 si suggerisce, per comprendere il lirismo greco-romano, di pensare agli odierni cantanti, che scrivono quasi sempre in prima persona senza tuttavia che il loro Ego sia l'interprete o il paroliere dei brani.

*Epistole* perché l'Io si mostrasse nella sua nudità. L'elegia erotica latina, poi, suscita interesse come paradosso umoristico, perché solo a tale titolo può essere esaltata la passione. Ciò che la rende noiosa e insipida ai nostri occhi è la moderna estetica dell'intensità, che si nutre di immagini violente e vigorose, capaci di scatenare intense emozioni, e procede di pari passo con una pragmatica della sincerità restia alla 'retorica' e alle leggi dei generi letterari. Certo non i presupposti migliori per apprezzare una poesia come quella elegiaca che 1) al pari di tutta la poesia antica «concettualizzava il talento come virtuosismo tecnico» (p. 301), secondo schemi mentali molto distanti dal nostro concetto di 'originalità, 2) non concepiva la passione amorosa come esperienza alta ricca di valore, ma la considerava sempre, da parte del soggetto, come tirannia da cui difendersi per conservare il dominio di sé. Essa «sarebbe stata ridicola e assurda se fosse stata una vera confidenza», mentre «è insincera e scritta per divertire», è apprezzabile come «paradosso giocoso che parla di una sventura come se fosse un evento prestigioso e di una irregolare come di un essere adorabile» (p. 306).

Chiuso il volume, è difficile sottrarsi all'impressione che l'A. ecceda i limiti di una motivata e realistica cautela nel soppesare la presenza dell'*Erlebnis* del poeta-amante che dice 'io' nell'elegia erotica latina. L'esperienza di vita deve necessariamente essere trasfigurata e rielaborata per trovare espressione, *a fortiori* in un genere saldamente governato da leggi e convenzioni, τόποι, temi/motivi<sup>34</sup>, allusività. Quando V. dà alle stampe il suo saggio, però, l'approccio biografistico che ragiona semplicisticamente in termini di effusione e confessione di un vissuto fedelmente rispecchiato nei versi ha da lungo tempo ceduto il passo, nella vulgata critica, a una visione ben più smaliziata cui non sfugge che l'elegia è anzitutto, come ogni testo letterario, un artefatto culturale. Più volte (p. 79 n. 11, p. 111 n. 46, p. 170 n. 19, p. 245 n. 2) è ricordato Archibald Allen, i cui studi<sup>35</sup> si

<sup>34</sup> Trattandosi di categorie molto dibattute e non pienamente stabili dal punto di vista ermeneutico, preciso di intendere come τόποι quei «*clichés* ad uso comune di tutti gli scrittori» che «si estendono ad ogni manifestazione letteraria della vita» (E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. or. Bern, A. Francke Verlag, 1948] p. 82, come 'tema' la materia elaborata (o da elaborare) in un testo e come 'motivo' un'unità significativa minima inferiore rispetto al 'tema' (C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 331-359, già in *Enciclopedia Einaudi*, 14, 1981, pp. 3-22).

<sup>35</sup> Vengono citati tre lavori: "*Sincerity*" and the Roman Elegists, «CPh» XLV (3), 1950, pp. 145-160; *Elegy and the Classical Attitude toward Love: Propertius I, 1*, «YCS» 11, 1950,

pongono alla base di un lungo dibattito sull'illusione di 'sincerità sentimentale' prodotta dagli elegiaci; ancor più spesso sono citati gli *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art* (Paris, de Boccard, 1965) di Jean-Paul Boucher, in cui si ricorda lucidamente che il fine ultimo di Properzio e Tibullo «non è tanto quello di effondere i loro sentimenti, quanto di scrivere un componimento riuscito [...]: i sentimenti vengono espressi solo se e in quanto servono alla riuscita dell'opera poetica»<sup>36</sup>; né sono ignorati lavori di Fränkel, Williams e Cairns (cfr. nn. 22-23) che, in diversa misura e ciascuno da una propria specifica ottica, non semplificano riduttivamente i legami tra vita e letteratura, realtà e finzione. Insomma, V. stesso testimonia di un panorama ben più vivace a paragone degli assetti cristallizzati e statici che elegge a proprio bersaglio polemico, come si trattasse di posizioni largamente predominanti. Volendo, si può risalire ben più indietro nel tempo rispetto a questi lavori, cronologicamente prossimi al saggio di cui stiamo occupandoci, se si pensa all'ampia introduzione del dotto commento tibulliano di inizio Novecento di Kirby Flower Smith – lettura sempre piacevole e istruttiva a dispetto del trascorrere dei decenni – in cui è ben chiarito il carattere fittizio dell'amante elegiaco e delle sue esperienze<sup>37</sup>, oppure alle parole di un famoso saggio di Thomas Eliot, di pochi anni successivo, che rigetta il valore della sincerità:

It is not in his personal emotions, the emotions provoked by the particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting. [...] Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality<sup>38</sup>.

pp. 255-277; *Sunt qui Propertium malint*, in J.P. Sullivan (ed.), *Critical Essays on Roman Literature. Elegy and Lyric*, London, Routledge and Kegan Paul, 1962, pp. 107-148.

<sup>36</sup> Così E. Pasoli, rec. a Properzio, *Elegie*, trad. e note di G. Leto, saggio introduttivo di A. La Penna, Torino, Einaudi, 1970, «BStudLat» 1, 1971, pp. 55-61, cit. p. 58, riproponendo in italiano alcune affermazioni contenute a p. 267 del libro di Boucher.

<sup>37</sup> K.F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum Edited with Introduction and Notes on Books I, II, and IV, 2-14*, New York - Cincinnati - Chicago, American Book Company, 1913, pp. 13-106.

<sup>38</sup> T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *Selected Essays*, New Edition, New York, Harcourt, Brace and Company, 1950, pp. 3-11, cit. p. 10. L'articolo era apparso per la prima volta sulla rivista «The Egoist» nel 1919.

Le ha richiamate assai a proposito Heiden, ad avviso del quale, peraltro, anche l' 'intensità' (ulteriore categoria chiamata in causa da V. con un ruolo significativo) non detiene una primazia come valore estetico dopo decenni di «pop art, op art, and other conceptualisms, not to mention a host of critical approaches to which aesthetics in any form is irrelevant»<sup>39</sup>.

La continua sottolineatura di quanto sia sbagliato il modo in cui ci si accosta in genere all' elegia latina, porta a definizioni drastiche come quella di «giocosa menzogna» in cui «tutto [...] è simulacro umoristico senza traccia di ironia e asprezza» (p. 148) e «una sola cosa manca: l'emozione» (59) (cfr. anche le etichette di «gioco» a p. 184 e «paradosso giocoso» a p. 306, quest'ultima già ricordata poco sopra). L'equivoco di fondo, messo in bella mostra da Conte, consiste nel negare la serietà insita nella dialettica tra finzione e realtà che necessariamente si instaura al cospetto dei fatti di letteratura. Dinanzi alle possibilità e alle convenzioni del reale si potrà mostrare un maggiore o minore 'rispetto' – e più il lettore vien fatto addentrare nei territori dell'inverosimiglianza più è indotto a mettere in discussione convincimenti e stereotipi culturali radicati nel mondo che lo circonda, oltretutto nel proprio intimo –, ma la *fiction*, la 'menzogna', è a fondamento della creazione letteraria. Accettare questo presupposto, e volgere semmai l'interesse all'interpretazione dei vari modi in cui può configurarsi questa dialettica, mette al riparo dal credere che un'opera letteraria ricerchi la 'verità' e la 'realtà' in quanto tali e non per sortire effetti artistici, prospettiva tanto più inadeguata a fronte della letteratura greco-latina, saldamente governata da schemi retorici, formali e tematici. In tal senso, si potrebbero rovesciare i termini dell'asserzione di p. 19, dove si definisce «convinzione sviante» la dicotomia tra la «*mimesis*, che imita la realtà» e la «*semiosis*, in cui l'artista crea un mondo di parole»<sup>40</sup>, giacché «l'irrealtà (ma che cos'è la realtà?) non è mai stata un argomento a carico e «tutto si dà come mimesis». Semmai in letteratura tutto si dà come semiosi, perché i significati

<sup>39</sup> Heiden, *Sermon from Abroad...* cit., p. 205.

<sup>40</sup> In italiano senza accenti (*mimésis* e *sémiosis* a p. 20 dell'ed. or.); ma se li si intende come traslitterazioni dal greco anziché come termini francesi, non sarebbe meglio *semeiosis* (σημείωσις)?

(le 'cose') devono farsi significanti per garantire espressibilità, anche laddove si guardi con forza alla verità del reale.

Altre considerazioni suggerisce il modo in cui l'A. abbraccia il fenomeno dell'elegia nel suo complesso, indagandolo con occhio sincronico, attraverso le convenzioni e i temi del genere<sup>41</sup>, molto più che diacronico, attraverso l'apporto dei singoli esponenti (retaggio di pratiche post-strutturaliste, come suggerisce Wyke?). Se da un lato ciò consente di far emergere delle strutture profonde, anche mettendo a frutto suggestioni provenienti dalla narratologia, dalla sociologia e dalla semiotica, d'altro canto restano in ombra sia il *proprium* letterario dell'elegia, con i versi quasi mai esaminati da presso, sia la fisionomia dei suoi rappresentanti. Dal punto di vista quantitativo Properzio ha la parte del leone, essendo citatissimo<sup>42</sup>; ma nella sostanza gli esponenti del genere sembrano tutti appiattiti sulle posizioni destrutturanti di Ovidio, che scrive quando l'elegia ha ormai raggiunto un alto grado di formalizzazione e sembra aver perduto «le capacità di esplorazione di una rappresentazione mimetica della realtà psichica ed emotiva umana che vada al di là delle situazioni e dei *tableaux* già elaborati dalla tradizione letteraria», andando incontro a un destino di esplorazione museale<sup>43</sup>. Questa trazione massima esercitata sulla 'maniera' dell'elegia, che ormai ha codificato una vera e propria grammatica, reca con sé una minor conflittualità nei riguardi delle scelte di vita dominanti e civilmente impegnate, di quella porzione di mondo

<sup>41</sup> Vien da pensare alla concettualizzazione dell'elegia «as a single unified text or corpus» da parte di L. Fulkerson, *Credula Spes: Tibullan Hope and the Future of Elegy*, in S. Harrison - S. Frangoulidis - T.D. Papanghelis (eds.), *Intratextuality and Latin Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 55-66, cit. p. 55.

<sup>42</sup> Forse una spiegazione indiretta di questa preponderanza si può ricavare per contrasto da alcune notazioni su Ovidio: «nessuno ha mai creduto che Ovidio abbia anche lontanamente raccontato la sua vita negli *Amores*: la sua poesia tende troppo allo humour e al quadro di costume. E tuttavia, dei nostri tre poeti, Ovidio è solo di cui sappiamo che ha avuto delle passioni» (p. 105). Properzio, al contrario, è dei tre elegiaci il più esposto ai rischi della 'sincerità' e dell' 'intensità', e la lettura del suo testo va reindirizzata su giusti binari.

<sup>43</sup> Perrelli, *Ovidio e la 'musealizzazione'*... cit., p. 103. Sotto tale aspetto proprio la prima elegia degli *Amores* di Ovidio può offrire opportuni spunti di riflessione per la sua originale natura di *recusatio* della poesia epica mediata da un'iniziazione forzata all'elegia d'amore (vd. R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul primo libro degli Amores di Ovidio*, Bari, Edipuglia, 2000, pp. 9-34. Eloquenti, d'altronde, i successivi sviluppi in direzione didascalica dell'eroticità ovidiana.

che i predecessori avevano cercato quanto più possibile di escludere dallo spazio d'azione dell'elegia, rendendo la scelta della poesia d'amore capace di condizionare la scelta di una vita d'amore. Senza pretendere di addentrarsi in temi dibattuti di ampio respiro e senza voler contrapporre schematicamente un Ovidio *ludibundus* alla passionalità di Tibullo e, in special modo, Propertio, basterà dire che la caratterizzazione dei tre autori rimane abbastanza indistinta e sfumata nelle pagine di V.

La stessa possibilità di godere, come lettori, dei versi elegiaci sembra infine singolarmente preclusa laddove subentri la comprensione dei loro meccanismi umoristici; trovarvi motivi di commozione o riflessione non superficiale contrasta la noia (sostantivo che, insieme al verbo 'annoiarsi, ricorre con una certa frequenza nel saggio, per tacere dell'intestazione dell'Epilogo), ma a prezzo di un pesante fraintendimento del carattere più vero di questa poesia. Se certo è astorico pensare a una sensibilità immutabile nel tempo, con i presupposti di V. è tuttavia difficile comprendere come lettori antichi e dei secoli a venire abbiano potuto essere toccati e intrattenuti dalla poesia elegiaca senza intenderla in chiave meramente autobiografica. Preferibile, forse, parlare in termini soggettivi, come a p. 57: «[...] *per quanto mi riguarda, penso di capire ciò che questi poeti hanno voluto fare, ma confesso di annoiarmi a leggerli*» (corsivi miei).

A distanza di quarant'anni della sua uscita, l'eco lasciata dal libro di V. non sembra dunque molto risonante: esso è ricordato talora, perlopiù incidentalmente, come portatore di una tesi esasperata e fin troppo ribadita. Le osservazioni di dettaglio condivisibili e stimolanti, che pure non mancano, restano soverchiate proprio da tale insistenza su alcuni nuclei concettuali e da un tono per così dire 'iniziatico', finalizzato a *épater un bourgeois... qui n'est pas du tout épaté*.

## Abstract

The article aims to evaluate the influence of Paul Veyne's brilliant and provocative essay *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry, and the West* on the debate about the essential 'insincerity' of the Augustan elegy.

Federica Sconza  
federica.sconza@unical.it

Gisèle Vanhese

## La poésie d'Alfredo Gangotena et les tempêtes secrètes du cœur

La poésie d'Alfredo Gangotena, emplie «de nuit et de passion»<sup>1</sup>, coïncide avec ce miroir trouble et troublant, dont parle Georges Bataille<sup>2</sup>, réfléchissant un amour qui, dans son impossibilité, n'éteindra pas la soif. Pablo Neruda considérerait cet auteur équatorien – dont certains textes anticipent le souffle épique du *Canto General* – comme l'un des grands créateurs de la poésie latino-américaine moderne. Son œuvre, écrite principalement en français, s'inscrit dans les «littératures de l'intranquillité» dont parle, après Lise Gauvin, Jean-Marc Moura<sup>3</sup>. Il publie son premier recueil *Orogénie* en 1928, poèmes – selon Supervielle – «sombres et brûlants, souvent difficiles, mais dont les propres ténèbres se reflètent dans ces eaux merveilleuses»<sup>4</sup>. Il existe – chez Gangotena comme chez

<sup>1</sup> A. Gangotena, *Poèmes français II. «Orogénie» et autres textes*, édition établie par C. Couffon, présentation par H. Michaux, Paris, Éditions Orphée / La Différence, 1992, p. 113. Toutes les citations de ce volume seront directement suivies de l'indication de la page. Pour un approfondissement de sa vie et de son œuvre, on consultera avec profit le livre, extrêmement bien documenté, d'A. Castillo De Berchenko, *Alfredo Gangotena poète équatorien (1904-1944) ou L'Écriture partagée*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1992.

<sup>2</sup> G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1973, p. 144: «[...] ce miroir altéré d'éclat [...] pour que la nuit s'offre enfin à ma soif».

<sup>3</sup> J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F., 1999, p. 43.

<sup>4</sup> Texte lu par Supervielle à la radio à la mort de Gangotena. Cité par C. Couffon, *Présentation*, in A. Gangotena, *Poèmes français I*, recueillis et présentés par C. Couffon, Paris, Éditions Orphée / La Différence, 1991, p. 11.

Baudelaire – deux «postulations»: l'une vers le terrestre et le minéral maudit, l'autre vers l'invisible qui correspond chez lui avec le floral et l'angélique. Reprenant l'image du soleil noir qui, depuis Gérard de Nerval, n'a cessé d'obséder la modernité, Gangotena situe son œuvre sous le signe de Saturne et de la mélancolie.

## 1. Un amour de loin

En 1934, six ans après la publication d'*Orogénie*, alors que Gangotena est revenu à Quito et vient de se marier avec une jeune aristocrate, il reçoit une lettre que lui adresse, de Lille où elle vit, la poétesse Marie Lalou: «Alfredo Gangotena, ici la France. Je vis dans les briques et la suie du Nord. Ma province toute noire se hérissé de hautes cheminées d'usines [...]»<sup>5</sup>. C'est le début d'une longue correspondance amoureuse. Il lui dédie la suite de poèmes *Jocaste* ainsi que *Cruautés*. En 1936, il revient à Paris comme attaché culturel à l'Ambassade de l'Équateur et demande à Marie Lalou de la rencontrer. La jeune femme refuse en alléguant qu'elle est mariée et qu'elle a une grave maladie:

Il ne faut pas venir ici, tout est laid, hostile absolument, je ne puis te recevoir, je te l'ai déjà dit, je ne suis pas chez moi, je suis mariée. Les difficultés sont inextricables; je n'ai plus la force de secouer mes chaînes [...]. Tu sais, je suis très malade: il n'y a rien à faire. Il ne faut pas «vieillir dans l'attente». Je suis là, maintenant, à jamais, pour toi, mon amour<sup>6</sup>.

En 1937, il quitte définitivement la France. Il mourra en 1944, à l'âge de 40 ans, traversé par le désastre de la maladie (l'hémophilie) et la perte irrémédiable de la femme qu'il aimait. *Nuit*, son dernier recueil en français, jette une lumière tragique sur ses ultimes années qui furent de solitude et de désespoir.

La genèse et la publication des poèmes sont-elles mêmes complexes. Gangotena remanie ses textes à plusieurs années de distance et reprend

<sup>5</sup> *Sous le figuier de Port-Cros. Lettres à Gangotena*, M. de Lassus, G. Sebbag (eds), Paris, Nouvelles Éditions Jean - Michel Place, 2014, pp. 145-146.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 156.

parfois des titres identiques pour des compositions différentes. Dans sa première lettre de 1934, Marie Lalou avoue à Gangotena: ma vie est «insidieusement belle toute bariolée de *votre* poésie depuis cinq ans»<sup>7</sup>. C'est donc à partir de la lecture d'*Orogénie* que surgit sa passion pour l'écrivain équatorien. Elle lui demande aussi où elle peut trouver *Absence* paru, à Quito, en 1932 (le recueil sera ensuite inséré dans *Nuit* en 1938). Il faut noter que les poèmes d'amour d'*Absence* s'adressent à une inconnue que Gangotena n'a sans doute pas encore rencontrée, mais qu'il désire de tout son être. Dans sa réponse de décembre 1934, Gangotena envoie à Marie le manuscrit inédit autographe de *Jocaste*, d'une complexité baroque, qui lui est dédié. Il restera la propriété de la jeune femme et ne sera publié qu'en 1992 par Claude Couffon qui l'avait reçu d'André Peragallo (un fragment avait déjà paru dans la revue «Jalons» en 1980). La lettre qui l'accompagne indique clairement que cette passion frôle «les confins de la folie»<sup>8</sup>. Il lui consacre encore *Cruautés* publié en juillet 1935 dans le *Journal des poètes* à Bruxelles. En fait, il s'agit d'un remaniement plus bref de *Jocaste*, dont les variations éclairent l'imaginaire du poète.

Marie Lalou lui expédie plusieurs de ses poèmes où elle avoue, à son tour, ses propres sentiments. C'est ainsi qu'après avoir reçu et lu *Jocaste*, elle dévoile son désir: «[...] C'est oui – Porte-moi plus haut que toi-même, / il me plaît d'être exténuée»<sup>9</sup>. Elle le célèbre comme un dieu jeune et splendide, sous l'influence peut-être d'un des portraits du poète:

Je danse, je vole, ivre d'amour: vêtu de pourpre un jeune Dieu resplendissant se promène encore aux jardins de la terre; je l'ai rencontré, il m'a souri, je suis belle et nous nous aimons<sup>10</sup>.

## 2. *Absence*. Sous le signe du désir

Selon la thèse suggestive, que Martine Broda développe dans *L'Amour du nom*, le lyrisme pose non seulement la question du moi – dont le morcel-

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

lement se révèle nettement dans la poésie moderne et contemporaine – mais aussi et surtout celle du désir. Elle observe que, dès son origine médiévale, la lyrique occidentale – sans doute sous l’influence de la poésie arabe – évoque le plus souvent la quête d’une absente: la femme aimée est morte ou non encore rencontrée ou inaccessible. C’est comme si le lyrisme naissait sans cesse de la disparition d’Eurydice, sous le regard ardent et destructeur d’Orphée.

Mais pourquoi cette quête de l’indicible, qui toujours se dérobe et dont la jeune morte devient l’emblème archétypal? Selon Blanchot, Eurydice coïncide avec «l’extrême que l’art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l’art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre»<sup>11</sup>. Et le but du poète est de nommer ce fondement énigmatique: «Son œuvre, c’est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité»<sup>12</sup>. Le poète orphique ne veut pas saisir la femme dans sa «vérité diurne», c’est-à-dire dans le quotidien de la finitude, mais il la veut paradoxalement «dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé». Il veut la contempler «non quand elle est visible, mais quand elle est invisible»<sup>13</sup>.

On constate ainsi que les thèses de Blanchot et de Broda rejoignent celles bien connues de Denis de Rougemont sur l’amour et l’Occident. De Rougemont ne remarque-t-il pas que «ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n’est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C’est moins l’amour comblé que la *passion* d’amour. Et passion signifie souffrance»<sup>14</sup>? «*Passion active de la nuit*»<sup>15</sup>, passion abyssale fortement marquée par le manichéisme iranien, le gnosticisme et la mystique arabe. C’est dans ce creuset oriental que va naître le modèle occidental de l’amour-passion, que reprendront à leur tour l’amour courtois, les grands mystiques du Moyen Âge et le Romantisme.

<sup>11</sup> M. Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 227.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>14</sup> Denis de Rougemont, *L’amour et l’Occident*, Paris, Éditions Plon «10/18», 1982, pp. 15-16.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 48.

Martine Broda affirme qu'au cœur de la poésie lyrique s'inscrit «le tutoiement, l'invocation tutoyante. Elle est une adresse à l'autre, donné comme essentiellement manquant, mais cette adresse est la seule qui produit le sens»<sup>16</sup>. L'aimée est donc, dès l'origine, un nom ou même un pronom comme nous le verrons chez Gangotena: *Elle*. Comme le souligne Denis de Rougemont, à propos de *Tristan et Iseut*:

Iseut, c'est toujours l'étrangère, l'étrangeté même de la femme, et tout ce qu'il y a d'éternellement fuyant, évanouissant et presque hostile dans un être, cela même qui invite à la poursuite et qui éveille l'avidité de posséder, plus délicieuse que toute possession au cœur de l'homme en proie au mythe<sup>17</sup>.

*L'Absence*, qu'indique le titre, se réfère à la fois au sentiment de déréliction que ressent Gangotena, après son retour de la France, dans sa vie solitaire en Équateur – «En compagnie des anges, ces hauts témoins de ma longue et cruelle absence» (p. 134) – et à l'éloignement de la femme aimée. Cette dernière est invoquée comme «Elle», l'«étrange fiancée», la «Bien-aimée», l'«Épousée», la «Dame aimée», Gangotena renouant ici avec la tradition courtoise et en particulier avec le thème de la Princesse lointaine de Jaufré Rudel. Elle prend tour à tour le visage de Lucrece Borgia, nom mis en exergue au recueil, et celui d'une inconnue. Même s'il ne peut s'agir de Marie Lalou, on constate que le poète vivait dans l'attente d'une rencontre amoureuse et destinale que ses vers invoquent à travers l'alchimie des images.

### 3. Blancher de l'Épousée

Michaux relevait déjà que, chez Gangotena, la femme idéale est un «être diaphane dont on ne sait rien, fait de souffle et de fleurs»<sup>18</sup>. Échos, reflets, voix... tout un versant de l'œuvre joue sur l'impalpable, l'insaisissable, l'aérien. «Il porte tout dans l'au-delà – continue Michaux –

<sup>16</sup> M. Broda, *L'amour du nom*, Paris, Éditions José Corti, 2002, p. 31.

<sup>17</sup> De Rougemont, *L'amour...* cit., p. 306.

<sup>18</sup> H. Michaux, *Présentation*, in Gangotena, *Poèmes français II...* cit., p. 14.

a le vocabulaire gazeux ou angélique “haleine, brise, nuage, souffle... ce qui s’exhale”...»<sup>19</sup>:

Ô femme la plus douce sous mes regards!  
Comme ces blanches fleurs de soie et de silence (p. 109) [...].  
Tu penches sur mon épaule la fraîcheur aérienne de ton visage (p. 110).

Ô visions! ô extases! dans nos prunelles s’épanouissant  
À l’heure du songe où les paupières s’abolissent,  
Où l’air n’est plus qu’un son,  
Qu’une eau florale et mélodique  
Ruisselant sur ton ondoyante chevelure,  
Qu’une eau mélodique et parfumée  
De tous les souffles et des calices de la forêt (p. 110).

Pour évoquer la femme désirable, Gangotena l’entoure d’un cosmos aérien et floral où se mêlent parfum et musique. Pour dire l’indicible de l’amour et de la vision amoureuse, la parole actualise le syncrétisme synesthésique des sensations que Baudelaire avait sondé dans le sonnet *Correspondances*. L’air devient son et eau, elle-même devenue parfum et musique pour entrer souterrainement en homologie avec la chevelure qui ondoie. Isomorphisme entre les ondes d’une chevelure et celles de l’eau qu’a analysé Bachelard: «[...] il suffit qu’une chevelure dénouée tombe – coule – sur des épaules nues pour que se réanime tout le symbole des eaux»<sup>20</sup>.

Dans *Absence*, l’aimée prend bien souvent une apparence fantomatique. Selon la thèse de Martine Broda, la poésie lyrique – à partir de son origine – se fonde sur la perte et la séparation de l’Autre maternel (que la critique nomme, selon le métalangage psychanalytique, la Chose) que thématise la femme aimée morte ou absente. Noyau mythique qui se transmute en un incandescent «foyer de métamorphoses»<sup>21</sup>. L’angélisme est convoqué. Et ce n’est pas un hasard si les anges, comme dans la première *Élégie* de Rilke, traversent l’évocation dès les premiers vers:

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>20</sup> G. Bachelard, *L’Eau et les rêves*, Paris, Éditions José Corti, 1979, p. 115.

<sup>21</sup> Broda, *L’amour...* cit., p. 77.

Les anges attendent, dehors, mon front.  
Les anges, au gré du vent, dans les frimas, comme  
blanches paupières anxieuses,  
Battent des ailes,  
Brûlent le songe dans la maison du noir (p. 105).

Comme les anges, la femme désirée est associée à la blancheur et à la luminosité extatique. Elle rassemble de nombreux traits de la sylphide, principale héroïne d'un ballet romantique comme *Giselle*:

Pierre Lartigue a montré comment la danseuse du ballet romantique, ou ballet blanc, par son aspect immatériel de sylphide et son costume, jupons vaporeux et couronnes de fleurs artificielles, dont l'influence se marque immédiatement sur la toilette des mariées, auparavant plus colorée, évoque encore une jolie morte<sup>22</sup>.

La poésie de Gangotena livre encore des indices de cette vision lorsqu'il nomme l'Épousée et relie sa blancheur aux neiges et à l'étoile. Il arrivera même à écrire: «Mon épouse,/je la cherche à tâtons, et perdue, je la tiens en des linceuls» (p. 150):

Car elle m'attend, les regards au vent, mon Épousée,  
là-bas,  
blanche et secrète comme les neiges d'une étoile  
nouvelle (p. 125).

On note que l'apparition de l'aimée a toujours lieu dans un paysage hivernal, un espace magique qui n'est pas celui de la grande forêt équatorienne – présente pourtant, à certains moments, dans la solitude du Je poétique – ni celui des hauteurs andines. Paysage de l'âme, le paysage hivernal dévoile, lui aussi, les traces de la perte et de l'absence. Par ailleurs la blancheur du lieu et de l'apparition féminine ainsi que le froid jeté sur toute l'évocation amoureuse sont peut-être ici une réminiscence des apparitions des belles mortes du Romantisme fantastique. Et sans doute le vent glacé, qui l'accompagne, coïncide-t-il avec ce que Michel Guiomar appelle les courants d'air de l'Au-delà: «par la variété des phé-

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 125.

nomènes qui expriment alors l'idée de courant d'air glacial dénonciateur de frontière détruite, il est possible de parvenir à une véritable thématique des souffles qui balayent ces œuvres à l'approche de la Mort»<sup>23</sup>.

La Neige possède ici aussi un symbolisme ambivalent fondé sur des polarités matricielles: le blanc n'est-il pas la couleur de la pureté mais aussi celle du fantôme? Vecteur d'absolu et d'idéal, la Neige peut aussi devenir désert glacé et silence, préfiguration du linceul mortel et d'un Au-delà apocalyptique. Comme le révèle une des images de Gangotena, citée précédemment, le scintillement de la neige entre en correspondance avec celui de l'étoile: «[...] le symbole de la neige c'est l'étoile où viennent confluer le silence, la géométrie hexagonale, la lumière, la pureté, l'apocalypse, la brûlure, la fulgurance»<sup>24</sup> affirme Gilbert Durand. Brûlure et fulgurance qui aimantent toute l'évocation.

#### 4. L'homme pourpre

Tout un versant de la problématique du lyrisme et du désir est hanté, selon Martine Broda, par un éros platonique. Déjà présent dans l'amour courtois, il se prolongera au XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier dans *La Délie* de Maurice Scève, où la femme aimée se confond avec la lune et ses diverses hypostases. C'est sous le signe d'Hécate, versant funeste du mythe de Diane, que se manifeste la déesse avec ses sortilèges lunaires. Nous ne savons pas si Gangotena avait lu ce recueil, mais en tout cas il apostrophe l'aimée avec le nom d'Hécate (à côté d'Hécube et d'Agathe, p. 141).

En fait, la passion du Je poétique – marquée par l'absence et la perte – peut aboutir au délire et à la folie. Les textes d'*Absence* témoignent douloureusement de la solitude du poète après son retour à l'Équateur. La démission au poste de Professeur de minéralogie à l'Université centrale de Quito et son divorce ne sont que les symptômes d'une crise bien plus profonde. Son état exilique est figuré par «la maison du

<sup>23</sup> M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éditions José Corti, 1993, pp. 622-623.

<sup>24</sup> G. Durand, *Psychanalyse de la neige*, «Bulletin de l'Association des amis de Gaston Bachelard» 5, 2003, pp. 8-37, en part. p. 32.

noir» (p. 105), demeure mélancolique dont les portes sont «branlantes dans les miroirs du vent» (p. 105).

Dans ces miroirs où se diffracte une identité secrète, le sujet lyrique apparaît comme l'homme de sang, de nombreux poèmes déployant les valeurs symboliques du Rouge. Il met d'abord en relief l'aspect vital qui se dégage de cette couleur. Rouge centrifuge et viril: «Car le rouge est là! ce rouge extrême auprès de mes regards, ce rouge aux tempes et dans mes mains» (p. 105). Comme l'observent Chevalier et Gheerbrant, le rouge est «pour beaucoup de peuples la première des couleurs, parce que la plus fondamentalement liée au principe de la vie»<sup>25</sup>. L'autre Rouge, nocturne et centripète, est celui du ventre et de l'athanor des alchimistes. La *rubedo* y accomplit la génération de l'œuvre et la régénération de l'homme. Rouge matriciel où la chair devient connaissance. Rouge initiatique: «Le sang m'appelle./Le sang des jours d'extase, plus rythmé que la mer» (p. 124).

Chez Gangotena, le Rouge et le sang, qui lui est associé, peuvent aussi renvoyer obliquement à la maladie dont il souffrait, l'hémophilie. Henri Michaux ne parlait-il pas à ce propos d'un «complexe sang-maladie-malédiction»<sup>26</sup>? Dans ce sens, l'image du sang sera toujours accompagnée de l'ombre de la mort, comme dans ces vers qui ont, selon nous, capté le rythme des *Chansons* de Maeterlinck:

Les murs tremblent, les feuilles aussi.  
Je vous le dis, je vous l'assure:  
Il y a quelqu'un qui saigne ici.  
Quelqu'un qui saigne de grosses gouttes,  
Lourdes comme l'acide enfoui au sein terrible de la montagne (p. 129).

Dès le début d'*Absence*, se structure ainsi une constellation symbolique, où un lien s'établit entre la féminité de la neige et la virilité du sang. Elle n'a cessé d'aimer la création poétique: noces du froid et de la chaleur vitale, du rêve et de son déchirement, de la pureté et du Mal, du féminin et du masculin. Par le jeu des analogies et des correspon-

<sup>25</sup> J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969, p. 663.

<sup>26</sup> Michaux, *Présentation...* cit., p. 15.

dances souterraines avec le Blanc et le Rouge, les deux éléments vont réapparaître, dans les recueils successifs, avec leur chromatisme lourd de mystère, et susciter, par leur conjonction, une grande *coincidentia oppositorum*.

L'union du Sang et de la Neige ressort du régime nocturne de l'imaginaire, la progression textuelle tendant ici vers un processus d'assimilation des contraires. Elle engendre une association archétypale, qui excède la somme de ses composantes et qui fascine par son ambiguïté, par son pouvoir de susciter sans fin d'autres images. Se référant au *Mythos* comme savoir primordial, Jean-Jacques Wunenburger<sup>27</sup> reconnaît qu'il ne peut se formuler que par déplacement ou condensation comme le travail du rêve: mutations multipliées de la signification originale chez celui qui a repris l'image matricielle du Sang sur la Neige, dont les virtualités sont toujours à réinterpréter dans le trajet destinal du texte.

##### 5. De *Jocaste* à *Cruautés*. Une passion ardente

Il est particulièrement intéressant de noter le choix du titre pour l'autographe *Jocaste*. C'est le mythe d'Œdipe qui s'inscrit ainsi dans l'imaginaire poétique avec, latéralement, des références au complexe psychanalytique et au cosmos du désir qui gravite autour de lui. Si l'on se fonde sur les affirmations de Martine Broda au sujet de la jouissance innommable qui serait toujours encluse dans la poésie lyrique, le recueil *Jocaste* serait doublement exemplaire à la fois par la référence explicite à une femme inaccessible – qu'emblématise *Jocaste* – et par la référence au travail même de l'écriture: «Barrage contre l'angoisse, le nom choisi vient exorciser la signification incestueuse de la page» affirme la critique<sup>28</sup>. Déclaration qui se réfère en particulier à un passage d'*Inhibition, symptôme, angoisse* de Freud: «[...] lorsque l'écriture qui consiste à faire couler un liquide d'une plume a pris la signification symbolique du coït...»<sup>29</sup>. Le désir œdipique thématise alors le «cœur vide et noir du désir et de la

<sup>27</sup> J.-J. Wunenburger, *La vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 52.

<sup>28</sup> Broda, *L'amour...* cit., p. 97.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

représentation, comme sans-nom autour duquel se tisse toute opération symbolisante»<sup>30</sup>.

Pour Gangotena, la rencontre rêvée a toujours lieu de nuit, dans un jardin, antique vestige de l'Éden perdu. La nature s'y érotise: «Sous le ciel nocturne se répand le nectar des fleurs» (p. 149); «Mes lèvres vibrent entre les lèvres d'autres vents» (p. 152); «Le ciel dans sa nudité» (p. 152). Le Je poétique y veille «habillé de pourpre [...] dans ce minuit qui sombre» (p. 152), vers qui ouvrira *Cruautés* (p. 159). C'est par cette même couleur que se manifeste, métaphoriquement, l'éros masculin. Comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix, «l'image agit comme un masque, un cache à travers lequel se consent un aveu»<sup>31</sup>:

Ma destinée au cœur de cette passion! Dans les nuits  
de ma violence pousse, en rouge, une luxuriante forêt (p. 154).

Ma chair parcourue d'une senteur de lune s'offre aux  
caresses qui ont été promises (p. 155).

Ébloui dans ma chair,  
dans les battements de mes entrailles  
je me dresse, nu, à l'attendre.  
Jocaste (p. 155)!

On reconnaît le même climat qui précède l'apparition féminine. Les images du gel, de la glace et de la neige sont encore convoquées ainsi que la présence du Blanc. La vision de «la blancheur sur moi de toute ta chair sur moi» (p. 156) de *Jocaste* sera amplifiée dans *Cruautés*:

Et tes seins sur moi! et leurs soies lunaires répandirent  
une telle étrange blancheur sur moi,  
Dans l'aîle liquide de ma chair, sur moi:  
à me ravir l'esprit, l'espace et la durée,  
ô larmes! à en mourir  
De ce fait, mon Amour, tu brises toute contrainte, tous liens,  
tout état antérieur de loi (p. 161).

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>31</sup> J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, 2009, p. 276.

Dans *Jocaste* comme dans *Cruautés*, la vision finale de l'aimée est celle d'un corps rayonnant comme un soleil qui dévoile l'extase du désir:

Je meurs, cette nuit, dans l'aride fraternité des sables,  
 parmi cette nuit pleine d'astres et de jardins.  
 Et de Toi, lustrale, et de ta nudité nuptiale en moi, ô mon  
 amour,  
 l'éblouissant soleil jamais ne s'éteindra (p. 156).

Toute la poésie amoureuse de Gangotena coïncide avec l'attente d'une présence lumineuse sans cesse reportée. Cette lumière donatrice et révélatrice de l'être, comme l'ont bien vu Platon et la métaphysique occidentale, naît toujours d'une profondeur nocturne ainsi que le rappelle le Je poétique qui reste dans la nuit désertique face à la mort. La liaison du soleil avec le volcan, dans un vers d'un *Poème* dédié à Supervielle – «Les cratères brûlant les stigmates du soleil» (p. 20) – atteste que le soleil n'est pas seulement l'astre qui éclaire et réchauffe, mais aussi celui qui brûle et blesse comme le suggérait déjà le titre *Cruautés*. Le soleil possède à la fois une «fonction ambivalente de psychopompe “meurtrier” et hiérophante initiatique»<sup>32</sup>. L'énigmatique expression «les stigmates du soleil», aux connotations sacrificielles, évoque une blessure qui saigne, peut-être la lave qui coule – comme un sang – sur les flancs du volcan. Nul doute que ce vers ne concentre à la fois un reflet du paysage équatorial – paysage qu'Henri Michaux décrira comme «Superbe et presque épouvantable pays de hauts plateaux nus et de volcans»<sup>33</sup> –, un écho des antiques croyances solaires des peuples andins et l'angoisse du poète.

Dans la conclusion de *Jocaste* et de *Cruautés*, l'image du soleil surgit ainsi comme «indice de la métaphoricité du discours amoureux, de son irreprésentabilité»<sup>34</sup>. L'énonciation amoureuse devient alors analogue au discours mystique, discours qui hante par ailleurs toute la poésie de Gangotena. Les critiques ont souligné la similitude entre les deux types d'écriture:

<sup>32</sup> M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, préface de G. Dumézil, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 124.

<sup>33</sup> Michaux, *Présentation...* cit., p. 14.

<sup>34</sup> J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Folio Essais, 1985, p. 270.

La démarche et la rhétorique de la théologie négative, sa façon de conduire le sens à travers les défilés d'une dialectique de l'inconcevable, seront détournées en vue de dire les paradoxes, les apories de tout désir, d'où l'obscurité qui advient fréquemment à cette poésie d'amour<sup>35</sup>.

À plusieurs reprises, le poète se tourne vers Dieu pour lui exprimer son désespoir et sa solitude, pour l'implorer aussi de l'éclairer dans son amour: «Cette maladie mortelle, au fond de moi, me rend triste/et fou, Seigneur./Triste et solitaire» (p. 132). La détresse face à l'absence est accompagnée d'un désir de mort. L'espace désertique, que Gangotena évoque en particulier avec le terme «sable», bien souvent au pluriel et qualifié d'«aride» (p. 109, p. 130, p. 140, p. 149, p. 151; cf. le «désert», p. 130, p. 140, p. 150), s'oppose ici à la luxuriante forêt tropicale. Ses recueils recèlent, en leur centre le plus secret, des prières et des lamentations nées de la douleur d'aimer et, plus en général, d'exister: «Perclus, ignorant, relégué au soir des sables, / Je m'alimente, tout autour, de ma seule tristesse» (p. 133). Si le désert peut renvoyer à un paysage réel ou être issu de réminiscences bibliques, il s'inscrit avant tout, chez Gangotena, dans une cartographie spirituelle:

Et me voici l'épine ardente  
née dans le sable du désert.  
Je vais de biais comme font les tempêtes  
tout mon sang retiré en moi-même.  
Anxieux voyageur, dans les ondes graves,  
je vais vers ce pays, loin de tout esprit (p. 150).

## 6. L'énonciation lyrique comme *coincidentia oppositorum*

Il est tout à fait saisissant que les polarités, qui caractérisaient *Absence* (le masculin et le féminin, le Rouge et le Blanc, le Sang et la Neige) et qui formaient en quelque sorte deux paradigmes en contraste et en opposition, soient réunies – dans *Jocaste* et *Cruautés* – sur le mode inversé du chiasme. Elles énoncent une grande *coincidentia oppositorum* spécifique

<sup>35</sup> Broda, *L'amour...* cit., p. 103. Consulter aussi de Rougemont, *L'amour...* cit., pp. 57-58.

comme pour signaler, à un niveau profond de la géologie textuelle, l'union érotique désirée. Inaccomplie dans le réel, celle-ci s'incarne dans l'écriture par un troublant échange substantiel. Comme l'alliage alchimique du Sel blanc et du Soufre rouge, toute combinaison de substances opposées n'est-elle pas pour l'inconscient, comme l'affirme Gaston Bachelard<sup>36</sup>, un mariage? Après avoir été séparés, sur un mode presque manichéen, les éléments échangent leurs pouvoirs symboliques devant le regard profond du poète, visant à retrouver l'Unité perdue, la plénitude première de l'être. La blancheur émigre alors dans l'évocation de l'éros masculin:

Mon amour, voici donc mes mains dans la blancheur  
nocturne, mes mains liquides et transparentes du  
lait filtrant de cet appel (p. 155).

Voici donc au clair mes mains,  
dans la blancheur nocturne de mon front.  
Dans leurs haleines, mes mains: liquides et transparentes du  
lait filtrant de cet appel (p. 160).

La rougeur passe, elle, du pôle masculin au pôle féminin dans la rencontre passionnelle (cf. «Tout le sang de sa beauté» p. 161):

M'ouvrirai-je donc ainsi, tout sanglant, à ta fécondité  
sanglante,  
À ton esprit et à ta grâce, debout dans mon attente.  
Jocaste! (p. 155).

La blancheur du corps de l'aimée s'allie maintenant à l'évocation de son sang:

Mon amour, dès lors tu brises toute contrainte, tout  
état antérieur.  
Tu me répands dans le délire et les parfums.  
Mon tremblement te cherche partout  
dans l'éternité triomphale de tes bras  
dans la blancheur sur moi de toute ta chair sur moi.

<sup>36</sup> Bachelard, *L'Eau...* cit., pp. 129-130.

Étourdie, ma tête roule à l'ombre douce de tes mains,  
Dans les colonnes primordiales de ton sang (p. 156).

Dans la dernière strophe de *Cruautés* a lieu la transmutation finale avec le rappel du sang de l'aimée et la blancheur de sa «nudité nuptiale»:

Je t'appelle, Mon Amour, ô Toi!  
Je meurs, cette nuit, dans l'aride fraternité des  
sables,  
cette nuit pleine d'astres et de jardins.  
Mais de ton corps fidèle, et de ton sang dans la  
mémoire active de mes pensées, mais de Toi  
lustrale, de Toi et de ta nudité nuptiale en moi,  
Mon Amour, l'éblouissant soleil jamais plus ne  
s'éteindra (p. 162).

Julia Kristeva élabore un parallélisme significatif entre le transfert ayant lieu dans l'union érotique et celui se développant dans la métaphore: «L'expérience amoureuse comme dynamique de la crise et de la rénovation subjective et discursive, et son corrélat linguistique, la métaphoricité, paraissent être, de ce point de vue, au centre d'un débat essentiel»<sup>37</sup>. De nombreuses métaphores de Gangotena montrent clairement que

L'univocité des signes passe par une équivocité et se résout dans une connotation plus ou moins indécidable, lorsque le sujet de l'énonciation, en transfert (en amour) vis-à-vis de l'autre, transpose la même opération d'identification, de transfert, sur les unités du langage: sur les signes<sup>38</sup>.

Allant plus loin que Paul Ricœur dans la vision herméneutique de la métaphore, Kristeva reconnaît que

L'unité signifiante (le «signe») s'ouvre jusqu'à ses composantes pulsionnelles et sensitives (comme dans une métaphore synesthésique) alors que le sujet lui-même, dans l'état de transfert amoureux, s'embrace de la sensation à l'idéalisation<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Kristeva, *Histoires...* cit., p. 341.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Si dans *Absence*, le poète évoquait une rencontre où le langage aérien commençait à se fondre peu à peu en un vocabulaire plus sensuel – «Te souviens-tu, ô mon étrange fiancée?/Les brises, autrefois lascives et vibrantes,/S'en allaient dans nos jardins» (p. 109) –, dans *Jocaste* et *Cruautés*, le langage se transmute définitivement en parole érotique. Selon Broda, «on comprend du même coup que la tension, résultat de la difficulté du travail textuel, si elle a quelque chose à voir avec l'ascèse mystique, consonne tout aussi bien avec les obstacles qui soutiennent le désir, elle en est la transposition dans le corps à corps avec la langue»<sup>40</sup>. Non seulement ces obstacles se manifestent, par homologie, dans la langue en quête d'une énonciation lyrique qui saisisse l'indicible du désir, mais ils sont aussi tributaires du choix qu'accomplit Gangotena de ne pas écrire dans sa langue maternelle.

C'est dans ce sens que la poésie lyrique de Gangotena trace un véritable parcours mystérique dont les images du sable et du désert disent les épreuves et la présence de la mort. Pour Max Bilén, «les épreuves de la condition diasporique peuvent paraître similaires à la mise en condition particulière à l'écriture: étrangeté, marginalité, affirmation de la différence, déperdition de soi, errance, malaise, séparation»<sup>41</sup>. On reconnaîtra, dans la poésie de Gangotena, les trois étapes de cet itinéraire<sup>42</sup>: la ségrégation avec la traversée des sables, la révélation avec l'épiphanie de l'aimée, la mutation de l'être que thématise la *coincidentia oppositorum* finale entraînant l'échange du chromatisme symbolique dans le couple. La sombre et ardente passion d'Alfredo Gangotena pour Marie Lalou restera inaccomplie et marquera toute son œuvre, mais à la fois stigmates et flamboiement, l'impossible union

sera compensée par l'éternisation du désir dans le poème: l'amour lance la parole dans une infinie spirale où elle semble perpétuellement en instance de posséder ce qui lui échappe toujours. Ainsi le mouvement de l'écriture coïncide-t-il avec celui du désir: insatiable, émerveillant, insatisfait et tragique<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>41</sup> M. Bilén, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Éditions Greco, 1989, p. 86.

<sup>42</sup> Id., *Le Mythe de l'écriture*, Orléans, Éditions Paradigme, 1999, p. 13.

<sup>43</sup> Maulpoix, *Lyrisme...* cit., p. 314.

## Abstract

In this essay, we study the characteristics of lyricism in the French work of the Ecuadorian poet Alfredo Gangotena. After considering the genesis and the publication of three collections – two are inspired by the epistolary link with the poetess Marie Lalou – we analyze the love theme in the collection *Absence*. We highlight a symbolic constellation, based on the femininity of snow and the virility of blood, which has captured Gangotena's imagination. We then study the collections *Jocaste* and *Cruautés*, which are situated under the sign of passion and initiation. Finally, we show how this unfulfilled union in life was accomplished, through the transmutation of images, in the lyrical enunciation of the poem.

Gisèle Vanhese  
gisele.vanhese@unical.it



Martina Venuti

## *Tu mare, flumen ego*: memoria del padre tra versi latini e versi italiani inediti di Fernando Bandini

Nel 2019, con il titolo *Memoris munus amoris*, Leopoldo Gamberale pubblicava un agile volume contenente sette componimenti latini inediti di Fernando Bandini. Figura di spicco nel panorama letterario italiano del secondo Novecento, Bandini (Vicenza, 30 luglio 1931 - 25 dicembre 2013) è stato filologo, traduttore, poeta trilingue (italiano, dialettale, latino)<sup>1</sup>. Tale volume si chiude con un'*Elegia in memoriam patris* composta tra il 1987 e il 1988 per concorrere al *Certamen Vaticanum XXXI*.

<sup>1</sup> Si veda il recente volume *Fernando Bandini. Tutte le poesie*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2018 [d'ora in poi: Bandini, *Tutte le poesie*], che raccoglie le opere edite e contiene un saggio introduttivo di carattere biografico a firma di L. Renzi, *Vita di Fernando Bandini*, pp. XXI-XXXIII, reperibile anche in forma digitale sul sito dell'Accademia Olimpica di Vicenza (<[https://www.accademiaolimpica.it/wp-content/uploads/2016/09/Vita-e-opere-di-Fernando-Bandini\\_-di-Lorenzo-Renzi.pdf](https://www.accademiaolimpica.it/wp-content/uploads/2016/09/Vita-e-opere-di-Fernando-Bandini_-di-Lorenzo-Renzi.pdf)> [consultato il 27/01/2023]), nonché un'ampia bibliografia a cura di S. Tonon (pp. 693-704), a cui si rimanda per una panoramica complessiva su Bandini come docente universitario, poeta, figura impegnata politicamente e culturalmente, amico dei più importanti intellettuali del tempo. Per quanto riguarda specificamente il Bandini latino, oltre al saggio di P.V. Mengaldo, *Nota a festa d'inverno*, «Strumenti critici» XXXI, 1976, pp. 410-418, tra i contributi più recenti si vedano G. Bernardi Perini, *Bandini vs Montale e viceversa*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di E. Leso, Padova, Esedra editrice, 2006, pp. 99-113 e *Ricordo di Fernando Bandini (1931-2013)*, «Latinitas» s.n. II (1), 2014, pp. 119-124; di fondamentale importanza sono gli studi di Leopoldo Gamberale: oltre alla pubblicazione del citato volume, *Memoris munus amoris*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2019, con introduzione e note, si vedano almeno *La voglia di tradurre alla lettera. Ancora su Fernando Bandini traduttore*, in *Volgarizzare e tradurre 2. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, Atti delle Giornate di Studi, 3-4 marzo

La figura del padre, seppure con apparizioni sporadiche, costituisce tema importante nell'ampia produzione del poeta. Guido Bandini, originario di Modigliana, in provincia di Forlì, dove era nato nel 1898, emigrato da giovane a Friburgo, in Germania, tornò nel Dopoguerra in Italia, prima a Milano e poi a Vicenza, dove lavorò come guardiano notturno. Quella di Bandini è «una famiglia povera della città povera che era allora Vicenza. La madre faceva piccoli lavori a pagamento in casa per mantenere la famiglia»<sup>2</sup>. Il padre morì di tumore a 59 anni (quando Fernando ne aveva 26), nel febbraio del 1957<sup>3</sup>. La sua figura, con il ricordo che affiora dopo la morte prematura, emerge da alcune tracce sparse entro componimenti della produzione italiana: così in *Spade di legno*, nella raccolta *Memoria del futuro* (1969), il poeta si rivolge direttamente al padre<sup>4</sup>:

2016, a cura di M. Accame, Università di Roma «Sapienza», Tivoli, Edizioni Tored, 2017, pp. 333-337; *Gli scarti del poeta. Una similitudine floreale di Fernando Bandini*, «Odeo Olimpico» XXXII, 2019-2020, pp. 561-576; *Tradurre i propri versi nella propria lingua*, in *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteraria in età moderna e contemporanea*, a cura di V. Sanzotta, Leuven, University Press, 2020, pp. 349-388; *'Qui mi sto incastrando'*. *Nel laboratorio di Fernando Bandini poeta latino*, in *Per Fernando Bandini. Studi, interpretazioni, ricordi*, a cura di A. Daniele, Padova, Accademia Galileiana, 2020, pp. 175-199. Infine, si aggiungano G. Fùrnari, *Poesia neolatina nell'ultimo trentennio*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture» XXIII, 2020, pp. 556-583; due "dediche" pubblicate da M. Pastore Stocchi, *Brevi osservazioni su Bandini poeta latino*, in *Per Fernando Bandini...* cit., pp. 172-173; gli interventi recenti di A. Fo, *La scia della bellezza: latino e tradizione culturale*, in *Latino, scuola e società, Atti*, «Biblioteca di ClassicoContemporaneo» XIII, online, (Palermo) 2022, pp. 45-71; M. Dalla Costa, *"Hic ubi fata hominum pristina Luna monet": il Portus Lunae di Fernando Bandini*, «QCSL» n.s. XIII, 2022, pp. 83-109. Colgo l'occasione per ringraziare Alberto Cavarzere, Alessandro Fo, Leopoldo Gamberale, Paolo Mastandrea, Lorenzo Renzi, Ricciarda Ricorda per i preziosi consigli; la Biblioteca dell'Accademia Olimpica di Vicenza, nelle persone di Cinzia Battistello e Mariano Nardello, per il supporto; Maria Dalla Costa, attualmente Dottoranda di ricerca presso l'Università di Friburgo (CH) con un progetto su Bandini latino, per avermi fornito diversi spunti e le riproduzioni fotografiche dei testi delle "Carte Bandini" qui presentati. Ringrazio infine i revisori anonimi per i loro utili suggerimenti.

<sup>2</sup> L. Renzi, *Vita di Fernando Bandini*, in Bandini, *Tutte le poesie...* cit., p. XXI.

<sup>3</sup> Intervista con G. Fofi, *Il Veneto che amiamo. Incontri con F. Bandini, L. Meneghello, M. Rigoni Stern e A. Zanzotto*, prefazione a cura di G. Fofi, Roma, Edizioni dell'Asino, 2009, p. 158; Renzi, *Vita di Bandini...* cit., p. XXI; Gamberale, *Memoris munus amoris...* cit., p. 129.

<sup>4</sup> Bandini, *Tutte le poesie...* cit., p. 12. *Spade di legno* è anche il titolo della sezione entro cui si trova il componimento. Sulla raccolta *Memoria del futuro* (Milano, 1969), si veda la nota in Bandini, *Tutte le poesie...* cit., pp. 634-636, con richiamo al lavoro di S. Tonon, *Il "trobar leu" di Fernando Bandini*, tesi di dottorato, Venezia, Ca' Foscari, 2014, pp. 203-212.

Spade di legno non mi servono più  
perché bisogna uccidere davvero.  
E *uno due tre*  
le stelle sono a me, io sono a te  
e tu sei morto, 5  
filastrocche non ho scorto  
sulla mia via né sapienza di favole  
come tu m'insegnasti.  
Ho distrutto forcelle ed elastici,  
fionde non mi servono più 10  
perché nell'aria fischiano pallottole.  
E *uno due tre*  
le stelle che si spostano sul tetto  
la tua corona intrecciano di re;  
e più non sono sul mio letto, 15  
più non pavento la notte ma il rombo  
di questo mondo  
da cui veloce uscisti.

O, sempre in *Memoria del futuro*, nel componimento XVI della sezione *Per partito preso* (1964), dove il padre vive nel ricordo di una scena domestica<sup>5</sup>:

Papà come spaccavi  
l'anguria in due  
con un colpo secco del tuo coltellaccio  
non c'è più nessuno. 5  
D'estate sotto la lampada  
col succo che allagava la tavola.  
Come dividevi la vita  
tra bene e male  
non c'è più nessuno.  
Com'eri giusto a fare le parti 10  
tra tutti noi  
con un colpo secco del tuo coltellaccio  
non c'è più nessuno.  
Come ridevi e sputavi i semi  
come ti liberavi di crucci e sconfitte 15  
godendo solo del dolce  
non c'è più nessuno.

<sup>5</sup> Bandini, *Tutte le poesie...* cit., p. 38.

Questo testo, peraltro, fa da *pendant* con quello che lo precede, il nr. XV della sezione, dedicato alla figura della madre e a un’analoga scena domestica, dove centrale è sempre l’immagine dell’anguria, che, nella seconda parte del componimento, diventa veicolo dell’affetto filiale e di più ampie riflessioni esistenziali<sup>6</sup>:

E allora capisco com’è dolce questa polpa d’anguria del tempo in cui siamo alzati, com’è bello staccarla dalla scorza delle notti

badando a non ingoiare i semi, pulendola con la punta del coltello,

il tempo in cui siamo alzati (anche se il cuore continua a battere quando dormiamo),

pulendo la polpa dei giorni con la punta del coltello, seme per seme, intenzione per intenzione,

nella luce vigilante della sottesa coscienza.

A parte le “apparizioni”, seppure intense, fin qui rilevate, come nota Gamberale, «curiosamente quasi nessuno dei componimenti dedicati al padre di Bandini è pubblicato»<sup>7</sup>. Essi si trovano infatti conservati nelle “Carte Bandini” presso l’Accademia Olimpica, ancora inediti<sup>8</sup>. Si tratta di testi in italiano: un componimento dal titolo *Padre* (in due diverse versioni, la prima a penna, con correzioni d’autore; la seconda, più sintetica e all’apparenza quella definitiva, dattiloscritta) e di un testo, *A mio padre*, in origine suddiviso in tre sezioni, delle quali la terza appare poi scorporata in un’ulteriore poesia dal titolo *A mio padre morto di Carnevale*. Ne riporto qui una mia trascrizione, con minime indicazioni di apparato che si riferiscono alle correzioni di Bandini.

<sup>6</sup> Bandini, *Tutte le poesie...* cit., pp. 37-38.

<sup>7</sup> Gamberale, *Memoris munus amoris...* cit., p. 129.

<sup>8</sup> Le “Carte Bandini” sono state classificate da Vittorio Bolcato e Giovanni Pellizzari con la collaborazione di Laura Miceli, si rimanda al sito dell’Accademia Olimpica: <<http://www.accademiaolimpica.it/portfolio-view/pronto-linventariodelle-carte-bandini/>> (consultato il 27/01/2023). I componimenti che saranno oggetto del presente lavoro si trovano nella busta C/I, cartella uso bollo n. 14 “Fogli n. 18. Poesie in italiano”.

Padre<sup>9</sup>

Dopo che fosti sepolto  
non piansi per molti giorni.  
Ad occhi aperti, la notte, in ascolto  
restavo del vento di marzo.

Sentivo le nubi stormire  
e allontanarsi nell'oscurità  
ma non c'era nel mio cuore secco  
dolcezza di lacrime o pietà. 5

Ora, per farmi perdonare, reco  
questa testimonianza della mia pena. 10  
Ho ricordato a un tratto un dopocena  
colmo della tua voce amareggiata.

Ho ricordato l'acerba protesta  
per quella<sup>10</sup> tua vita faticosa,  
la povertà della festa 15  
sulla tovaglia appena lavata.

Credimi, non ho pianto per non spegnere  
il grande odio che abitava<sup>11</sup> in me...  
Avesse il vento disperso la cenere  
dei padroni e dei re! 20

E ne fosse giunta notizia  
lassù tra le stelle!  
Ti chiamavo: e primavera prudeva sulla pelle  
dei rami come una collera segreta<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Scritto a penna blu, presenta alcune correzioni (che riporto nelle note successive).  
L'ultima stanza è cassata e riscritta a parte.

<sup>10</sup> *per quella*: precedente versione, cassata a penna, *contro la*.

<sup>11</sup> *abitava*: precedenti versioni, cassate a penna, *viveva, bruciava*.

<sup>12</sup> Gli ultimi quattro versi hanno subito un intenso lavoro: una prima versione, poi cassata, recitava: «E ne fosse giunta notizia / al tuo spirito ora solo tra le stelle! / Mentre primavera prudeva sulla pelle / dei rami come una collera segreta».

PADRE<sup>13</sup>

Dopo che fosti sepolto  
 non piansi per molti giorni.  
 Ad occhi aperti, la notte, in ascolto  
 restavo del vento.

Sentivo le nubi stormire  
 e allontanarsi nell'oscurità  
 ma dono di lacrime o pietà  
 non albergava nel mio cuore secco.

Ora, per farmi perdonare, reco  
 questa testimonianza della mia pena.  
 C'è molta gente come te che sogna  
 casa pulita, pane, probità.

Eri lontano da noi per lavoro  
 anche da morto, solo con le stelle,  
 e prudeva primavera sulla pelle  
 dei rami come una collera segreta.

## A MIO PADRE

I  
 Nessuno più si erige a mia difesa  
 o padre!  
 Io t'invocavo a giudice nei giochi  
 dell'infanzia e toccavi con la testa  
 la trave della porta, con le mani  
 sfioravi il cielo.

5

Eri alto, solenne. Ed ora come  
 potrò giungere al sito dove vivi,  
 se vivi? Appanno col mio fiato il fragile  
 vetro dei giorni, giro per la casa,  
 raccolgo le reliquie del tuo mondo.  
 Per te potremmo lacerarci il cuore

10

<sup>13</sup> Versione dattiloscritta, all'apparenza quella definitiva.

come ci lacerammo da bambini  
la pelle delle mani sulle selci:  
siamo caduti e non ci sei più tu  
a rialzarci, ad asciugarci gli occhi. 15

Mi guardi dalle foto del passato  
ma la tua voce è spenta che scuoteva  
le stanze gonfia d'improvvisi collere  
e spalancava porte premurose. 20  
Siamo sazi di pena, a questo sale  
t'assaporiamo silenziosi e stanchi.  
Ora un ago che cade  
fa più rumore d'un tuono nel cielo.

## II

Continuerò a trascorrere e nell'aria 25  
di marzo un'altra nube smarrirà  
la sua cupa sostanza da tempesta  
volgendosi in azzurro;<sup>14</sup> oblique piogge  
scenderanno dai garruli diluvi  
di prima estate sulle case giovani. 30

Venivi a casa il sabato  
con la tuta i calzoni le camice<sup>15</sup>  
da lavare, le stanze da riempire  
con la massiccia presenza che avevi  
ed ora che sei morto 35  
tutto il tempo da vivere sarà  
di lunghe settimane senza sabato.

Sentiremo i tranvai  
giù scivolare a filo della notte  
e i vetri ancora vibreranno tinnuli 40  
dei loro fuochi fatui.

Continuerà a trascorrere con noi  
la tua povera morte.

<sup>14</sup> Correzione a penna nera di precedenti due punti (?).

<sup>15</sup> Così nel testo.

A mio padre morto di carnevale<sup>16</sup>

Avevano chiuso cancelli e vetrate  
dietro Febbraio, il suo vento e la polvere.  
Nell'aria una stolta bellezza sgusciava  
da squarci azzurrini su tegole e rami.

E un lampo nell'occhio dei ciottoli e il suono 5  
delle ore screziate! Dagli angoli,<sup>17</sup>  
ai rèfoli dello scirocco spuntavano  
i bambini con trombe di carta, le spose,

quando la morte dal tumore fiori 10  
a stordirti nel giro di pochi silenzi.  
E avevano chiuso cancelli e vetrate  
dietro Febbraio, il suo vento e le stelle.

Le elegie latine di *Portus Lunae* (distici elegiaci, 142 versi) e *In memoriam patris* (distici elegiaci, 90 versi), entrambe pubblicate da Gamberale in *Memoris munus amoris*, completano idealmente questa serie. Nel primo testo, composto nel 1976 per il *Certamen poeticum Hoeufftianum*, la figura del padre occupa la seconda parte, dove viene ricordato dal poeta in visita al sito archeologico di Luni<sup>18</sup>. Il componimento è un testo particolarmente rappresentativo della poetica di Bandini, nel quale si intrecciano temi e riflessioni ricorrenti nella sua produzione: nell'ambientazione della piana di Luni – sullo sfondo lo stagliarsi delle candide Apuane, solcate dalle cave di marmo, e all'orizzonte la foce del Magra che entra nel mare –, in quel territorio di confine tra Liguria e Toscana, dove arbusti e ulivi circondano casolari semiabbandonati e l'aria profuma di Tirreno, il poeta cammina sulla

<sup>16</sup> Il titolo, manoscritto in un secondo tempo, a matita, sostituisce un precedente *A mio padre*, dattiloscritto in inchiostro bruno (lo stesso del testo e lo stesso delle due sezioni precedenti, rimaste sotto il titolo *A MIO PADRE*), ma poi cassato a penna nera. In origine era presente anche una numerazione di sezione, forse un originario 'I' corretto a penna nera in 'III', infine cassato a matita.

<sup>17</sup> Aggiunta a matita una virgola dopo "angoli".

<sup>18</sup> Su questo testo si veda il recente contributo di Dalla Costa, "*Hic ubi fata hominum*"... cit., che ha specificamente analizzato l'elegia di *Portus Lunae* e che offre molteplici suggestioni di lettura.

terra che copre le rovine dell'antica città e che ospita i resti del teatro romano:

Arbuta conterimus pedibus bacamque vietam  
quae sub olivarum tegmine sparsa iacet  
et villam petimus condensa carice cinctam  
nulla ubi deserto mane fenestra patet. 10  
[...]

Immemor at veterem quam tellus obruit urbem  
non ver, non placidum reddere mane potest  
et cubat aeterno sub campis abdita somno 25  
ex se dum fruges fundere pergit humus.  
Semirutum superest taciturno rure theatrum,  
nobis haec Lunae sola ruina manet.

Sotto i piedi calpesto cespugli e frutti appassiti  
che giacciono sparsi sotto le fronde degli olivi  
e vado a una fattoria circondata da siepi di carice,  
con le finestre serrate nel solitario mattino.

[...]  
Dimentica è la terra dell'antica città che ha coperto,  
non può restituirla né la primavera né il tranquillo mattino,  
e dorme nascosta sotto i campi in un sonno perenne,  
mentre il terreno continua a far germogliare le messi.  
Nella campagna silente rimane il teatro diroccato,  
e questa è l'unica rovina di Luni che ci resta.  
(trad. L. Gamberale)

Figure vitali in questo spazio desolato e sospeso sono un codiroso, *felix incola* (v. 30) delle rovine dominate dal ricordo degli spettacoli antichi (*clamosa ... persona tragoedi, ...Plauti ridens turba repente sales...*, vv. 31-32) e dei poeti che visitarono quei luoghi (*impressa in sabulo Persi vestigia Flacci...*, *Rutilius stupuit candida saxa iugi...*, vv. 47-50), nonché un fiore, *veteris inscius aevi* (v. 55), non partecipe dell'antichità del tempo, che nel giro di un giorno sfiorirà<sup>19</sup>. Diversamente, il poeta conosce

<sup>19</sup> Il tema "botanico" e quello ornitologico sono punti centrali nella poetica di Bandini, con evidenti ascendenze pascoliane e montaliane: si vedano G.L. Beccaria, *Bandini, una tempra di grazia*, ora in Bandini, *Tutte le poesie...*, pp. V-XX, in particolare pp. XIX-XX;

il ciclo delle generazioni, della storia, dei dolori umani, impresso nelle pagine degli antichi autori, tra le quali tenta di trovare un senso per la vita presente. Così, l'epoca nostra, come un guscio di noce, custodisce il nucleo del tempo antico, che ne è il cuore e l'identità profonda:

Sed nos praeteritos omnino novimus annos,  
 scimus saeculorum gesta, libros, lacrimas.  
 Semper adhuc legimus priscorum carmina vatum,  
 quaerimus ex illis quid sibi vita velit.  
 Saepe, nucem nostrae si aetatis freris, intus  
 tu veteris nucleum temporis invenies. 65

Ma noi conosciamo troppo bene gli anni trascorsi,  
 sappiamo i fatti delle generazioni, i libri, le lacrime.  
 Leggiamo ancora avidamente i carmi degli antichi poeti,  
 cerchiamo di trarre da loro il senso della vita.  
 Prova a spaccare la noce dell'epoca nostra, dentro  
 ci troverai il gheriglio del tempo antico.  
 (trad. L. Gamberale)

Tempo passato e tempo presente si fondono nella riflessione di questa elegia, che chiama in causa categorie universali e insieme l'esperienza personale del poeta. In una fitta rete di variazioni sul tema della dissolvenza e della trasformazione – il trapasso dalla notte al giorno, che apre l'elegia (*Nunc stupeo auroram Luciferique iubar*, v. 2); la terra che divide il sottosuolo, dove è custodita l'antica città, che dorme di un sonno eterno, e la superficie, dove continuano a germogliare le messi (*Et cubat aeterno sub campis abdita somno/ ex se dum fruges fundere pergit humus*, vv. 25-26) e dove le pecore “si cibano della Luni sepolta” proseguendo il ciclo della vita (*Hic illic Lunam depasci paene sepultam / palantes placido rure videntur oves*, vv. 79-80); il preannuncio dell'arrivo della primavera (*Ut signa adgnosco tepidi praenuntia veris! / perlucent aerae, litus et unda silet / et quacumque oculos tranquilla per aequora volvo / candida in effuso lumine vela natant / atque leves dicas aperiri in gurgite flores*, vv. 85-89); il Magra che si mescola con

il Tirreno, indugiando in un'identità salmastra che si prolunga in mare con un suo caratteristico colore e si spande in pozze vicino alla foce (*Hic ubi Tyrrenis miscetur fluctibus amnis / se hesterna Macram nocte fuisse memor / (namque color Macrae per apertum volvitur aequor / cum trahat in stagnis fluminis umbra moram)*, vv. 91-94) – il poeta prepara l'evocazione del padre scomparso, al quale pateticamente si rivolge con un'allocuzione in cui il tono si fa solenne e che segna il passaggio alla parte più intima del componimento:

Hic prope pallentes ripas Lunaequae ruinas 95  
te, dilecte pater, commemorare iuvat.  
Tu mare, flumen ego; tu demum morte serenus  
at longae quaerens somnia pacis ego.

Qui presso alle chiare sponde e alle rovine di Luni  
mi piace, padre diletto, richiamare il ricordo di te.  
Tu sei il mare, io il fiume: tu infine sereno nella morte,  
io invece alla ricerca dei sogni di una pace che duri.  
(trad. L. Gamberale)

*Tu mare, flumen ego*<sup>20</sup>: a questa incisiva apostrofe metaforica rinforzata dal chiasmo (poi ripetuto e sviluppato nel seguito del distico,

<sup>20</sup> L'immagine, ispirata dalla zona della foce del Magra e qui sfruttata con questa incisività, è carica di ascendenze letterarie e culturali: si ricordi, come sottolinea Dalla Costa, "*Hic ubi fata hominum*"... cit., p. 86, che «insieme a Sereni molti intellettuali erano affezionati frequentatori del luogo, tanto che negli anni Sessanta si costituì una Società degli Amici di Bocca di Magra, in cui figuravano, tra i nomi del consiglio direttivo, quelli di Giulio Einaudi, dello stesso Sereni, di Franco Fortini, e tra gli ottanta membri firmatari Italo Calvino, Mario Soldati, Elio Vittorini, Giovanni Giudici e Guido Piovene. [...] Il loro forte legame con il territorio, nuovo centro di discussione culturale e politica, si concretizzò nel 1976 nell'allestimento di *Tra fiume e mare*, un'antologia ricca di riferimenti letterari alla zona del *Portus Lunae* che dalla classicità (Persio, Marziale, Rutilio Namaziano) giunge fino agli anni contemporanei, al cui interno compaiono per esempio *Il ritorno* di Montale, alcuni brani di *Un posto di vacanza* di Sereni, poeta riecheggiato anche nel titolo della raccolta, oltre a due poesie di Fortini e ad altri testi in versi e in prosa, come quello tratto da *Storie di spettri* di Soldati». Si vedano poi l'analisi e l'esemplificazione proposte nel seguito: Dalla Costa, "*Hic ubi fata hominum*"... cit., pp. 96-98. Un confronto puntuale con gli autori citati sarebbe estremamente produttivo: si veda, a puro titolo d'esempio, Montale, *Voce giunta con le folaghe* (1947), che fa parte della sezione *Silvae* entro la raccolta *La bufera e altro*,

vv. 97-98) il poeta affida la sua riflessione sentimentale, che si carica di significato proprio a partire dalle immagini di transizione che l'avevano preparata: il mare, placido e quieto, il fiume che invece scorre alla ricerca del suo destino e di una pace all'apparenza impossibile "in questo mondo". Così il poeta si paragona all'alcione, creatura sospesa tra cielo e mare, simbolo di una calma sovranaturale e provvisoria, concessa dalla divinità nel cuore di dicembre per pietà di Ceice e Alcione, puniti dalla morte, ma in qualche misura risarciti dalla metamorfosi, secondo il noto racconto ovidiano<sup>21</sup>:

Ceu humilis ripam iuxta salicesque volatu  
 a fluvio alcyone litora vasta petit  
 sic et ego cuperem placide decurrere vitam  
 atque tua tecum denique pace frui. 100

Come in basso vicino alla riva e ai salici l'alcione  
 dal fiume prende il volo e va verso spiagge deserte  
 così anche io vorrei trascorrere quietamente la vita  
 e alla fine godere con te la tua pace.  
 (trad. L. Gamberale)

Del resto, Bandini aveva cantato "I giorni degli Alcioni" già nel poemetto in esametri *Alcedonia* (1967: è il testo che apre la raccolta *Memoris munus amoris*, un componimento complesso, molto tormentato in termini di correzioni e ripensamenti<sup>22</sup>). Qui compaiono alcune immagini che mi sembrano centrali, quasi "nucleari", rispetto alla riflessione sviluppata anche in *Portus Lunae* e che sono peraltro richiamate dal ricorrere di un simile impasto lessicale, che si fa formulare:

pubblicata nel 1956 da Neri Pozza, nel quale il poeta si rivolge al padre, sepolto nel cimitero di Monterosso (Cinqueterre).

<sup>21</sup> Ov. *met.* 11, 410-748. Andrà inoltre ricordato l'epillio ciceroniano *Alcyones*, di cui rimangono solo frammenti e il cui *incipit* si apriva, come *Portus Lunae*, proprio nel segno dell'Aurora: *«Lucifer» hunc genuit claris delapsus ab astris/ praevius Aurorae, solis noctisque satelles* (il frammento è riportato da Nonio, *De compendiosa doctrina* 65, 8). Cfr. anche R. Lamacchia, *Fortuna di un verso ciceroniano (Cic. poet. frg. I B Traglia)*, in *Poesia latina in frammenti. Miscellanea filologica*, Genova, Pubblicazioni dell'Istituto di filologia classica e medievale, Università di Genova, 1974, pp. 13-22.

<sup>22</sup> Gamberale, *Muneris munus amoris...* cit., p. 46.

l'idea di una superficie che divide due mondi, nella dialettica dei quali è necessario ricercare il senso della vita, come quando i ragazzini, studiando le migliori condizioni del vento e piegandosi per allinearsi al mare, giocano a far saltare i cocci levigati sul filo dell'acqua e quei cocci, quasi dei dardi, inevitabilmente, alla fine della loro corsa affondano, come affonda il tempo che scorre dietro di noi; un tempo che, per emergere di nuovo, se mai possibile, dovrà farsi strada spaccando la dura crosta che divide il passato dal futuro:

Tum pueri digito cursum cognoscere venti,  
tum sese inclinare, vigentibus assequi ocellis  
testas quae dorsum verrebant marmoris (et nunc  
sensim obducuntur tacita salsedine et aevo).  
Sic tandem, ut iaculis, labentibus accidit annis:  
quomodo se ex undis poterunt emergere cordis  
temporis et fracta rursus illucescere crusta? 35

Poi i bambini col dito bagnato studiavano il senso del vento,  
poi si piegavano, con occhi attenti seguivano  
i cocci che spazzavano la superficie del mare  
(e ora sono coperti in silenzio dal tempo e dalla salsedine).  
Infine così come ai cocci succede agli anni che scrono:  
potranno mai riemergere dalle onde del cuore  
e brillare, di nuovo, dalla crosta spaccata del tempo?  
(trad. L. Gamberale)

O, nella chiusa del componimento, il tempo che scivola via con il susseguirsi delle stagioni e la calma, comunque provvisoria, del mare contemplato dalla riva, che può portare solo il ricordo di un tempo felice, non la felicità trascorsa:

Sed protinus anni  
labuntur, risus lacrimis miscetur inultis  
vitaque compresso e pugno ceu ventus inanis  
evolat. Idcirco nequiquam vere videmus  
rursus hyosciami vel malvae crescere flores. 195  
Et nunc quae media bruma per litora manat  
pura quies nostrum tendit lenire dolorem.  
Mussant alcyones et vibrat vela serenum,

at quamquam nobis aequor de more renidet  
non redit insontum viridis paradisus amorum. 200

Ma scorrono gli anni  
veloci, il riso si mescola a lacrime vane  
e vola via la vita, come un vuoto soffio di vento,  
dal pugno serrato. Per questo inutilmente vediamo  
che ogni primavera crescono i fiori di giusquiamo o di malva.  
E la calma che ora, in pieno dicembre, si spande  
pura sui lidi vorrebbe addolcire il nostro dolore.  
Mormorano gli alcioni, le vele vibrano nell'azzurro,  
ma benché lieto ci appaia, come sa esserlo, il mare,  
non ritorna il verde giardino degli amori innocenti.  
(trad. L. Gamberale)

Ancora, come in *Alcedonia* un immaginario ponte d'argento, disegnato dalla luce della luna sul mare, sembra trasportare sogni e desideri del giovane protagonista che da riva, da una finestra, contempla la superficie dell'acqua, così in *Portus Lunae* le dimore Elisie da cui il padre ora forse osserva il poeta, inviandogli il suo sussurro, si immaginano poste sull'orizzonte, dove rifulge il riflesso del sole o schiocca il vento, giocando con le barche:

*Alcedonia*

Prospexit noctem disiungens ille fenestras.  
Tranabat placidas iam pons argenteus undas 165  
sideris impositus fluitanti lumine per quem  
lassa videbantur decedere somnia cordis.

Schiudendo le imposte lui guardò avanti a sé nella notte.  
Ecco, un ponte d'argento varcava le placide onde  
appoggiato al lume fluttuante della luna; da lì  
sembravano passare e svanire i sogni estenuati del cuore.

*Portus Lunae*

[...]  
qui nunc Aeterni me non cernendus ab oris 105  
spectas sed murmur fert maris aura tuum

ut te crediderim non longe hinc esse beatum,  
non longe hinc animas Elysiasque domos.  
Fors ubi quassa rati nictavit solis imago  
vel tentus vento carbasus obstrepuit?

110

[...]

tu che ora mi guardi, invisibile, dai lidi dell'Eterno,  
ma la brezza del mare mi porta la tua voce sommessa,  
e mi fa credere che tu sia felice non lontano da qui,  
che non lontano da qui siano le anime e le dimore Elisie.  
Forse dove una barca ha fatto oscillare il riflesso del sole,  
o il vento ha gonfiato una vela e l'ha fatta schioccare?  
(trad. L. Gamberale)

Del resto, l'immagine sarà poi ripresa anche nel poemetto *Psyche*, apparso sulla rivista *Latinitas* nel 1987, come vincitore del primo premio *ex aequo* nel *Certamen Vaticanum XXIX* del 1986, poi entrato nella raccolta *Meridiano di Greenwich* (1998)<sup>23</sup> – significativamente nella sezione *Cose del mondo di sotto*, che comprende testi italiani, vicentini e latini, segnati dal richiamo a immagini antiche<sup>24</sup>: qui, nel passo dove la protagonista ricorda la madre guardando il mare e l'orizzonte, di nuovo comparirà “un tremulo ponte fatto di luce lunare”, immaginato come (im)possibile connessione con un tempo passato e un'infanzia finita.

*Psyche*

Et pontem tremulum lunari ex lumine fictum  
imposuit pelago Cynthia nocte vagans.

105

[...]

Sic mihi pusiolae lacrimas tergere solebas

<sup>23</sup> «Latinitas» XXXV, 1987, pp. 63-67; F. Bandini, *Meridiano di Greenwich*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 52-65 (con traduzione a fronte dello stesso autore); infine in Bandini, *Tutte le poesie...* cit., pp. 205-209: il testo latino è seguito dalla traduzione italiana. Si vedano Gamberale, *Gli scarti del poeta...* cit., pp. 561-576; C. Carena, *Poesia latina di Fernando Bandini*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di E. Leso, Padova, Esedra editrice, 2006, pp. 139-140.

<sup>24</sup> Sul riuso da parte di Bandini di immagini classiche e mitologiche nella produzione italiana, si veda L. Vallortigara, *In “un cielo di smalto antico”. Presenze del mito nella poesia di Fernando Bandini*, «L'Ulisse» XXIII, 2020, pp. 189-197.

frivola cum nostri causa doloris erat,  
 si digitum punxisset acus, si cursibus acris 115  
 fors offendissem mollia genua cadens.

Per te nasci iterum maerore soluta viderer  
 istaque cessaret frigida cordis hiems;  
 [...]

Sed lunam condens delet mea somnia nubes 123  
 nec pons ille nitens amplius innat aquis.

E un tremulo ponte fatto di luce lunare  
 Cinzia, viaggiatrice notturna, ha gettato sul golfo.  
 [...]

Così quand'ero bambina solevi asciugare le mie lacrime,  
 quando di poco conto era la causa del nostro dolore,  
 se un ago mi pungeva il dito, se io veloce a correre  
 mi ferivo, cadendo, le molli ginocchia.

Sciolta dalla tristezza, mi sembrerebbe con te di rinascere  
 e avrebbe fine questo freddo inverno del cuore.  
 [...]

Ma, coprendo la luna, una nube dissolve i miei sogni  
 né più galleggia sulle acque un ponte di luce.  
 (trad. F. Bandini)

La tristezza del poeta di fronte alla condizione presente della vita si fonde in *Portus Lunae* al ricordo (quasi l'apparizione di un'ombra familiare, come per Enea erano stati Creusa o Anchise: *tui subit arridentis imago*, v. 115) del padre vivo e dei suoi insegnamenti di disillusione; tale ricordo è costruito su un'altra immagine che si rivela centrale e ricorrente nell'elaborazione poetica di Bandini, quella dei giochi infantili, che il padre era solito fabbricargli (una spadina di legno, una fionda):

Et quandoque tui subit arridentis imago 115  
 ensem ligneolum dum iaculumque facis  
 (ludicrus ut possem committere proelia miles);  
 “nil animo” aiebas “tela vel arma valent  
 humanaeque opus est alio tutamine vitae:  
 haec tibi non ludos sed mera bella feret,  
 nec tibi semper ero gladium qui fingere possim  
 resque per adversas solus iter facies”.

E mi sovviene spesso l'immagine tua sorridente  
quando mi fabbricavi una spadina di legno o una fionda  
(perché potessi, da finto soldato, giocare alla guerra):  
“all'animo non servono” dicevi “armi da difesa o da offesa,  
di ben altra protezione ha bisogno la vita dell'uomo:  
la vita non ti porterà giochi ma vere battaglie,  
non sarò sempre con te a forgiarti una spada,  
e per le avverse vicende camminerai da solo”.  
(trad. L. Gamberale)

Ma il tema si mostra dolce-amaro, poiché in Bandini la dimensione dei giochi dei bambini appare associata in modo costante a quella bellica e alla necessità di apprendere dure verità sull'esistenza: questo mi pare vero da un primo confronto anche con la produzione italiana e, significativamente, con i testi riportati più sopra, sia quelli editi che quelli rimasti inediti: in *Spade di legno* il poeta afferma che le spade-giocattolo non gli servono più, ora che è adulto, ora che suo padre è morto troppo prematuramente, poiché è necessario “uccidere davvero” per affrontare la vita e la realtà contemporanea (cfr. *supra*, vv. 1-2), la stessa che lo rende schivo e triste in *Portus Lunae* (*Cur tristis vivo, cur vitabundus amicos, / cur hominum semper subdola corda tremo? / Non hoc me puerum docuisti mitis et acer/vitae intentatus cum mihi cursus erat*, vv. 111-114); nell'aria ora fischiano vere pallottole, non più fionde e innocui elastici (*Spade di legno*, vv. 9-11). Anche in questo caso, la sola comunicazione possibile con il padre morto è attraverso un elemento della natura, che fa da ponte tra due mondi; in un moderno catasterismo, egli è incoronato tra le stelle (*Spade di legno*, vv. 13-14): un uomo semplice, un lavoratore probo e giusto (cfr. *supra*, la poesia inedita *Padre*, nelle due stesure, vv. 11 e ss.), assurge così finalmente al rango di re, quel “rango-padrone” contro cui vibra il risentimento che si legge nella sezione finale, rimaneggiata e infine cassata (*Padre*, vv. 19-24). In *Portus Lunae* il padre, “dai lidi dell'Eterno”, dalle “dimore Elisie” ammonisce il figlio (“*Nil animo... tela vel arma valent / humanaeque opus est alio tutamine vitae*”, vv. 118-119) rielaborando scopertamente la nona egloga di Virgilio (*Carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas*, ecl. 9, 11-13).

Ad essere richiamata qui letteralmente è l'immagine del padre che forgiava le armi-giocattolo per il figlio in *Spade di legno* (*Ensem ligne-*

*olum dum iaculumque facis...*), ma anche quella dell'uomo giusto, che, affettando un'anguria, divideva il bene e il male con il suo coltellaccio (cfr. *supra*: *Papà come spaccavi*, vv. 7-9: *Come dividevi la vita / tra bene e male / non c'è più nessuno...*) ed era invocato dal poeta a giudice quasi semi-divino nei giochi tra bambini (*A mio padre* I, vv. 3-6 *Io t'invocavo a giudice nei giochi / dell'infanzia e toccavi con la testa/ la trave della porta, con le mani / sfioravi il cielo*)<sup>25</sup>.

La conclusione di *Portus Lunae* sembra fondere insieme tutti questi spunti:

Tuque mihi sensim zephyri fis murmur et ala, 127  
sensim fis salicum mobilis umbra, pater.

[...]

Tu mea vita prior mea et hoc post tempore mors est  
quam mihi donasti dum fugit hora brevis.

O, te quaero oculis ubi caelo tangitur aequor  
ac se finitor circulus addit aquis.

Dulce est in tanta tibi fletum fundere luce 135  
hic ubi fata hominum pristina Luna monet.

Obscuris floret violis herbosa crepido  
quas Erebo dicas exseruisse caput.

E a poco a poco mi sei sibilo e ala del vento,  
a poco a poco ti fai, padre, ombra ondeggiante dei salici.

[...]

Tu sei la mia vita di prima, e dopo tu sei la mia morte,  
che mi hai donato mentre fugge via l'ora breve.

<sup>25</sup> Sarebbe interessante un'analisi più approfondita del testo italiano inedito *A mio padre* perché numerosissime mi sembrano le immagini formulari, in parte evidenziate in questo lavoro, che tornano nella poesia di Bandini e tessono una fitta trama di richiami interni, anche alla produzione italiana: l'idea dei giochi dei bambini sempre commisti a qualcosa di negativo, come le ferite di cui il padre si prende cura (*Per te potremmo lacerarci il cuore / come ci lacerammo da bambini / la pelle delle mani sulle selci*, vv. 12-14); la fotografia, surrogato della presenza paterna (*Mi guardi dalle foto del passato*, v. 17); la collera che pervadeva la casa (*Le stanze gonfia d'improvvisate collere*, v. 19); le pennellate meteorologiche, con l'aria di marzo, a inizio primavera, che si volge in azzurro (*Nell'aria / di marzo un'altra nube smarrirà / la sua cupa sostanza da tempesta / volgendosi in azzurro*, vv. 25-28); l'immagine del "tinnire" dei vetri, al centro di una complessa rete intratestuale (*E i vetri ancora vibreranno tinnuli*, v. 40; cfr. Gamberale, *Gli scarti del poeta...* cit., pp. 570 e ss.).

Te ricerco con gli occhi dove il mare si tocca col cielo  
e il circolo dell'orizzonte si unisce con l'acqua.  
È dolce, in una luce tanto chiara, a te versare pianto,  
qui dove l'antica Luni ricorda i destini dell'uomo.  
L'argine erboso fiorisce di scure violette  
che si direbbe abbiano alzato il capo dall'Ade.  
(trad. L. Gamberale)

Il padre è *mobilis umbra* tra i salici, rappresenta la *vita prior* del poeta e insieme la morte (*mors es*), nell'inarrestabile corsa dell'ora che fugge di classica memoria (*fugit hora brevis*); nella contemplazione del mare e nell'indugiare nel *pathos* (lucreziano, leopardiano) trova espressione compiuta il motivo del passaggio e della transizione, declinato nella forma della dialettica tra passato e futuro, tra orizzonte del mare e cielo sovrastante (non a caso *Luna* è il nome antico della città), tra “mondo di sotto” (quello dell'Ade, quello delle rovine, quello degli antichi) e “mondo di sopra” (quello delle viole che fioriscono verso il cielo, quello dei pascoli e degli ulivi, quello dei vivi), tra stagioni che si susseguono: un inverno che sta per finire e una primavera che ancora indugia (*Frigora dum cessant verque moratur iners*, v. 142).

Come si intuisce, la parte conclusiva di *Portus Lunae* è un vero e proprio “invito” alla lettura dell'*Elegia in memoriam patris* successiva di circa undici anni (1987/1988)<sup>26</sup>, che così prende avvio:

Denique pars nostrae consumpta est maxima vitae,  
iam maesti autumnii mitia poma rubent,  
et desiderio caros reminiscimur annos  
quos secum rapuit temporis ala silens.

Si è consumata infine la gran parte della mia vita,  
già sono rossi i dolci frutti del mesto autunno  
e ricordiamo con rimpianto i cari anni  
che l'ala silenziosa del tempo ha portato con sé.  
(trad. L. Gamberale)

<sup>26</sup> Componimento in distici elegiaci, 90 versi (originariamente 92: cfr. Gamberale, *Memoris munus amoris...* cit., p. 129), presentato al *Certamen Vaticanum XXXI* (1988).





ma la sua povertà non divenne invidiosa speranza,  
 mai gli tolse la pace un'ira segreta.  
 (trad. L. Gamberale)

Felice per ogni nuovo giorno, egli andava *sedulus* alla fatica quotidiana del duro lavoro e, proprio per la dignità insita in questa attività, non conobbe mai l'invidia né un'ira latente gli tolse la pace. Questo passo appare di particolare interesse perché sembra restituire lo stadio successivo di maturazione di un tema che si leggeva nell'inedito componimento *Padre*, nelle due versioni (cfr. *supra*). Nella prima il poeta, sempre rivolto al padre, ricordava *l'acerba protesta / per quella tua vita faticosa / la povertà della festa / sulla tovaglia appena lavata* (vv. 13-16) e, accalorato, si riferiva ai *padroni* e ai *re* come ai responsabili dell'ingiustizia sociale; nella seconda, con una generalizzazione dove la rivendicazione diventa riflessione esistenziale più profonda, il poeta preferisce sottolineare alcuni valori universali (*C'è molta gente come te che sogna / casa pulita, pane, probità* (v. 24 [versione 1]; v. 16 [versione 2].), che trovano a mio avviso sviluppo e quiete nell'elegia latina, dove infatti la *collera segreta* che chiude il componimento italiano (in entrambe le versioni) è sostituita dall'immagine della pace (*non eius pacem sustulit ira latens*, v. 46).

Il quadro dell'elegia prosegue di nuovo con il tema formulare dei "giochi bellici" dell'infanzia, che trovano qui sublimazione mitologica e letteraria, fin dal primo attacco, che introduce nella sezione eneidea e iliadica del testo:

Arma quibus lusit aetatula nostra recordor  
 quae comis facili finxerat arte pater:  
 fundas ex gummi quam buxea furcula tendit  
 (venantem volucres non timuere rudem);  
 enses ligneolos, et cum me fabula belli  
 Troiani raperet parvulus Hector eram. 55  
 At dum Peliden ferus in certamina posco,  
 arridens olim dixerat atque gravis:  
 "Vitae in militia non ensis lancea scutum  
 sed pietatis erunt tunc opus arma tibi". 60

Mi ricordo le armi con cui giocai nell'infanzia,  
che premuroso mio padre aveva creato con semplice maestria:  
le fionde di gomma tese su una forcilla di bosso  
(il rozzo cacciatore non faceva paura agli uccelli);  
le spadine di legno e, quando la favola della guerra  
di Troia mi affascinava, ero un piccolo Ettore.  
Ma mentre fiero cercavo il duello con il Pelide,  
sorridente severo mi disse una volta:  
“Nella milizia della vita non di spada, di lancia, di scudo  
avrà bisogno da grande, ma d'armi pietose e di amore”.  
(trad. L. Gamberale)

Tornano le fionde e le spadine di legno (vv. 53-55), che diventano qui le armi di un piccolo Ettore in cerca del duello con Achille, ma che, diversamente rispetto a quanto avveniva in *Spade di legno* – dove il poeta esprimeva tutta la sua amarezza e le immaginava sostituite da pallottole che “uccidono davvero” (cfr. *supra*) – sono oggetto dell'ammonizione saggia del padre: le armi che servono nella vita sono solo quelle della *pietas* (la *pietas* degli antichi e la *pietas* cristiana, richiamata dal celebre *incipit* della *Liberata*, che viene chiaramente evocato nelle *armi pietose* del v. 60). Ed è con questa *pietas* che il figlio deve ora affrontare l'ingiustizia che domina il mondo, resa ora più acre dall'assenza della guida paterna:

Et sine te nos deinde, pater, cognovimus urbes  
fervet ubi febris nocte dieque luci,  
corda indurescunt pietasque elanguet in illis  
ut flos siccavit quem diurna sitis...

61

E poi senza di te, padre, ho conosciuto città  
dove brucia la notte e il giorno la febbre del guadagno,  
dove s'indurano i cuori, in essi si spegne l'affetto,  
come un fiore seccato da troppo lunga sete...  
(trad. L. Gamberale)

Ma tale assenza è mitigata dall'apparizione dell'*umbra patris*, di nuovo un motivo già incontrato, che trova qui sviluppo e compimento:

Nostrisque in somnis paruit umbra patris.  
 Vidimus intenta plenum dulcedine vultum  
 et conabatur nonnihil ore loqui: 70  
 labra movet frustra, nequit ullam promere vocem,  
 sed quae non resonant verba cor audit item.

E nei miei sogni apparve l'ombra di mio padre.  
 Vedevo il suo volto pieno di intensa dolcezza,  
 e cercava di parlare, di dirmi qualcosa:  
 muoveva a vuoto le labbra, non riusciva ad emettere suono,  
 ma il mio cuore udiva ugualmente le silenziose parole.  
 (trad. L. Gamberale)

Come Anchise era apparso in sogno ad Enea alla fine del quinto libro di Virgilio (*Visa dehinc caelo facies delapsa parentis / Anchisae subito talis effundere voces: / 'Nate, mihi vita quondam, dum vita manebat...'*, *Aen.* 5, 722-724) e aveva preparato il loro incontro affettuoso, avvenuto nel sesto, nei campi Elisi, così il poeta descrive l'apparizione della figura di suo padre, che lo visita in sogno per un certo periodo dopo la sua scomparsa. Di quell'ombra non riesce a udire le parole (*labra movet frustra*), ma le comprende perché parlano al cuore (con una rielaborazione del formulare "abbraccio per tre volte mancato" tra le ombre di Virgilio: *Ter conatus ibi collo dare bracchia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno*, *Aen.* 6, 700-702). Tuttavia, da qualche tempo, queste visite oniriche sono cessate e gli incontri con il padre non sono più possibili, se non immaginando un viaggio ultramortale come quello di Enea e di Dante:

Iam dudum nostrae non cernunt somnia noctes 75  
 at cum dormimus nos premit atra quies.  
 O, utinam nobis ramus foret aureus ille  
 quem dedit Aeneas munere noctis herae!

Da tempo ormai le mie notti non vedono sogni  
 ma quando dormo mi opprime una nera quiete.  
 O se potessi avere quel ramo d'oro  
 che Enea portò in dono alla signora della notte!  
 (trad. L. Gamberale)

Il riferimento al cuore del poema virgiliano è reso esplicito dall'evo-  
cazione dell'impresa di Enea e del *ramus aureus*; tale riferimento è  
caricato di ulteriore significato se si pensa al successivo componimento  
*Ramus aureus*, presentato da Bandini al *Certamen Vaticanum XXXXVI*  
del 2003 (secondo classificato), pubblicato in *Latinitas* (2004) ed entrato  
poi nella raccolta *Dietro i cancelli e altrove* (2007)<sup>28</sup>. Il testo – in strofi  
saffiche, diviso in tre sezioni, per un totale di 112 versi – è una poesia  
affettuosa rivolta alla madre morta, nell'ultima parte della quale il poeta  
immagina di poter instaurare un contatto con lei, tra i due mondi, complici  
i messaggeri e gli intermediari offerti dalla natura:

III

[...]

Et repente, 5  
aequor undarum fugitiva radens,  
findit alcedo fluvialis ala  
praepete lucem.

Qua sita longe ex latebra (smaragdus 10  
caerulans pingit rapidum volatum,  
subrubet pectus) venit illa? Quarum  
nuntia rerum

quas cor ignorat licet auguretur?  
Missane est a te pluvios ut eius 15  
pluma fulgescens memoraret arcus  
Elysiorum?

Populi a ripis aliquid susurrant:  
aureum fors hic prope adesse ramum  
submonent cum quo penetrare fas est 20  
regna beata.

Si mihi, mater, nivae columbae  
arborem monstrent ubi mirus ille

<sup>28</sup> «Latinitas» LIII (2004), pp. 339-342; nella raccolta *Dietro i cancelli e altrove*, Milano, Garzanti, 2007, pp. 24-33 (con varianti e traduzione dell'autore); ora in Bandini, *Tutte le poesie...* cit., pp. 257-265 (con traduzione a seguire; si vedano le note a pp. 646-647).

clam latet ramus viridi sub umbra  
discolor ardens!

Nam nimis velox, similis sagittae,  
fūgit alcedo paribusque nītens  
iuxta aquas alis petit ultimi con-  
finia solis.

25

III

[...]

E d'improvviso  
sfiorando in fuga lo specchio delle onde  
un martin pescatore fende con la sua ala  
davanti a sé la luce.

Da quale appartato nascondiglio (smeraldo  
azzurigno colora il suo rapido volo,  
il petto è rosso-cupo) arriva? Messaggero  
di quali cose

che il cuore ignora anche se indovina?  
Sei tu che l'hai mandato perché con le sue piume  
iridescenti ricordasse gli arcobaleni?  
degli Elisi?

I pioppi dalle rive sussurrano qualcosa.  
Forse ci avvisano che qui vicino c'è  
il ramo d'oro che consente di entrare  
nei regni beati.

Se candide colombe m'indicassero, madre,  
l'albero dove quel ramo fatato  
si nasconde, nel folto dell'ombra verde fuoco  
di diverso colore!

Perché troppo veloce, simile a una saetta,  
il martin pescatore è passato e a fior d'acqua, sospeso  
su tese ali, corre verso i confini  
dell'ultimo sole.

(trad. F. Bandini)

Un martin pescatore (*alcedo fluvialis*) sfreccia sull'acqua nella luce della sera, forse inviato dalla madre perché, con il suo piumaggio iridescente (*pluma fulgescens*) porti al figlio un'immagine degli Elisi dove ella si trova (*ut... memoraret arcus Elysiorum*) e lo induca a cercare tra i pioppi il ramo d'oro che consente di accedere ai regni beati (*aureum fors hic prope adesse ramum submonent... si mihi, mater, nivae columbae arborem monstrent, ubi mirus ille clam latet ramus...*, vv. 18-23), così come le colombe inviate da Venere avevano mostrato la strada a Enea:

Si nunc se nobis ille aureus arbore ramus ostendat nemore in tanto!	187
[...]	
... geminae cum forte columbae ipsa sub ora viri caelo venere volantes	190
[...]	
Tollunt se celeres liquidumque per aëra lapsae sedibus optatis gemina super arbore sidunt. ( <i>Aen.</i> 6, 187-203)	202

Il componimento si chiude con l'immagine veloce del martin pescatore, che "corre verso i confini dell'ultimo sole". Allo stesso modo, con un'immagine della natura, ancora una volta elemento di rifugio e insieme intermediaria tra i "mondi", si conclude anche l'*Elegia in memoriam patris*, dove l'estate di San Martino – breve momento di pace entro il freddo dell'inverno incipiente, come erano i giorni degli alcioni – richiama i vivi a visitare i morti e ad apporre fiori sui sepolcri:

Sancti Martini brevis aestas ecce propinquat, in Campis Sanctis turbula tristis adest; colchica nunc etiam vivunt, flos ultimus anni.	81
---	----

Ecco, è vicina l'estate breve di san Martino,  
nei cimiteri una piccola triste folla si aggira.  
Vivono ancora i colchici, ultimo fiore dell'anno.  
(trad. L. Gamberale)

Se *Portus Lunae* terminava con l'immagine delle viole, *pereuntis munera brumae* offerti dal poeta a suo padre, qui sono i colchici, fiori autunnali, a custodire per sempre il ricordo e l'affetto del poeta:

Hoc cras mane tuum decorabo flore sepulcrum  
et nostri memoris munus amoris erit. 90

Con questo fiore domani adorerò la tua tomba  
e sarà il dono del mio ricordo e del mio amore.  
(trad. L. Gamberale)

## Abstract

Fernando Bandini (Vicenza, 30 July 1931 - 25 December 2013) was a philologist, translator, poet, and prominent figure in the Italian literary scene of the second half of the 20th century. His literary activity is of great interest as it consists of poems in Italian, in Vicenza dialect and in Latin, some of which still unpublished. In 2019, under the title *Memoris munus amoris* (Genoa, ed. San Marco dei Giustiniani), Leopoldo Gamberale brought to light seven Latin poems from the 'Carte Bandini' preserved at the Accademia Olimpica in Vicenza. The present study, in which hitherto unknown Italian poems are published, focuses on the theme of the poet's father in Bandini's Italian and Latin poetry.

Martina Venuti  
martina.venuti@unive.it

**Mihai Cîmpoi, *Dante-Leopardi și sinele culturii românești*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2022, 243 pp.**

Esegeta del poeta Mihai Eminescu, filosofo e storico della cultura, Mihai Cîmpoi propone, con *Dante-Leopardi și sinele culturii românești* (*Dante-Leopardi e la cultura romena*), uno studio di innegabile ricchezza intellettuale, basato su una doppia polarità. Per la prima, il critico divide le sue riflessioni tra due autori (*Prima parte: Dante*, pp. 7-82; *Seconda parte: Leopardi*, pp. 83-234) mentre, per la seconda, alterna, da un lato, un punto di vista letterario e filosofico sulle loro opere e, dall'altro, un punto di vista ermeneutico sulla loro ricezione nella letteratura e la critica romena.

La prima parte, *Dante și sinea culturii românești* (*Dante e la cultura romena*), costituisce un intervento decisivo – nell'ottica comparatistica – per la conoscenza della fortuna dantesca in Romania e in Moldavia. Cîmpoi offre un repertorio magistrale delle impronte dantesche in una descrizione sempre accompagnata da una dettagliata analisi del loro impatto intertestuale, con estratti scelti accuratamente. Prende come punto di partenza l'influenza di Dante sugli scrittori, e in particolare sui poeti, da Alecu e Nicolae Văcărescu a Nichita Stănescu, Marin Sorescu – che ha dedicato un componimento a Dante (come Ioan Alexandru o – per la *Divina Commedia* – Florea Turiac), passando per Ion Heliade Rădulescu, Gheorghe Asachi, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Stamati, Ion Luca Caragiale, Alexandru Macedonski, Alexandru Vlahuță, Ștefan Octavian Iosif, George Coșbuc, Lucian Blaga che lo chiama «magico poeta» (citato p. 32), Ion Pillat, Vintilă Horia per il quale «cunoașterea inițiativă este o prezență vizibilă în *Divina Comedie*» («la conoscenza iniziatica è una presenza visibile nella *Divina Commedia*») (pp. 45-46), Mihail Sadoveanu, Eugen Ionescu, Radu Petrescu, Petru Creția, Grigore Vieru, senza dimenticare le imitazioni parodistiche di Ion

Budai-Deleanu e George Topîrceanu. Riserva anche una valida indagine alle traduzioni complete o frammentarie del grande fiorentino (l'elenco è ripreso alle pp. 15-16). Ricordiamo, accanto alla traduzione impeccabile e tecnicamente riuscita di Eta Boeriu e a quella di Alexandru Marcu, la riscrittura traduttiva di Coşbuc, arricchita da un «monumentale edificio ermeneutico» (p. 27).

Il numero di critici e saggisti romeni, affascinati da Dante e dalla sua opera, è impressionante: per la *Divina Commedia*, annoveriamo Titu Maiorescu, Vasile Pârvan, Constantin Stere, Eugen Lovinescu, Dumitru Caracostea, Ovid Densuşianu, Perpessicius, George Călinescu, Tudor Vianu, Petre Ţuţea, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Edgar Papu, Alexandru Balaci, Anatol E. Baconsky, Marian Papahagi, Horia Roman Patapievi, Pompiliu Crăciunescu, Viorel Dinescu, Vasile Coroban, Nicolae Dabija – che rilegge il poema dantesco secondo il mito di Orfeo –, Ion Hadârcă, Dragoş Cojocar, Christian Ungureanu e Laszlo Alexandru, mentre la traduzione delle opere minore è corredata dai commenti di numerosi esegeti.

L'importante poeta romantico Mihai Eminescu lo considerava una «figura divina» (p. 16) accanto a Omero, Shakespeare, Michelangelo, Beethoven. Evoca il clima dell'Inferno dantesco nei suoi articoli di stampa e la luminosità del Paradiso nei componimenti *Terţine asupra trinităţii* (*Terzine sulla Trinità*) e *Icoană şi privaz* (*Icona e bordo*) (p. 22). Del resto, è nel suo insieme che il rapporto di Eminescu con la forma della terzina andrebbe approfondito. Attraverso una lettura «creativa-derivativa» (p. 25), Eminescu iscrive, nel proprio immaginario, la visione dantesca riguardo al ruolo del Poeta come pensatore metafisico e anche come epistemologo (p. 24). Călinescu ha evidenziato, in molte occasioni e con competenza, le similitudini che uniscono Dante ed Eminescu, in particolare per i poemi ciclici della giovinezza (pp. 38-39). Afferma che si tratta di un'analogia «nu numai prin zborul deasupra paradisului terestru, panteistic, al lui Eminescu, ci şi printr-o altă atitudine faţă de femeie» («non soltanto per il volo sopra il paradiso terrestre, panteistico, di Eminescu, ma anche per un altro atteggiamento rispetto alla donna» (citato p. 68): il femminile archetipico coincide con quello della donna-angelo assimilata ad una creatura metafisica (p. 68). L'eminente ermeneuta non è solo un eccelso studioso della letteratura e

della cultura italiana, ma è anche un raffinato dantista come sottolinea, dal canto suo, Eugen Simion (p. 41).

In *Trilogia cunoaşterii (La trilogia della conoscenza)*, Lucian Blaga considera Dante un modello, per la sua riflessione sulla costruzione filosofica e mitopoietica, e un poeta geniale per l'alleanza di due modalità concettuali – sistematica e frammentaria. Per Edgar Papu, come osserva Theodor Codreanu, Dante è «primul și poate cel mai important poet ermetic din literatura lumii» («il primo e forse il più importante poeta ermetico della letteratura mondiale») (citato p. 56), scorgendo nella *Divina Commedia* i «sette sigilli» (p. 57) che corrispondono ai vari livelli di significato, come in Eminescu e in Barbu. Constantin Noica scrive che ogni cultura ha, a suo tempo, un uomo che incarna la plenitudine, un archetipo come Dante per l'Italia ed Eminescu per la Romania:

E ceasul unic în care limba nu e încă pe deplin formată, istoria comunității e deschisă, spiritul culturii e încă nedefinit. Acel ceas e irepetabil. Nu vom mai avea un Eminescu, așa cum nici culturile cealalte nu au mai avut un Dante, un Shakespeare, un Goethe... (citato p. 35).

È un momento unico nel quale la lingua non è ancora del tutto formata, la storia della comunità è aperta, lo spirito della cultura è ancora indefinito. Quel momento è irripetibile. Non avremo più un Eminescu, così come le altre culture non hanno più avuto un Dante, uno Shakespeare, un Goethe...

In *Catedrala de lumini (La cattedrale di luce)*, Petru Creția esamina i paesaggi danteschi dal punto di vista della luce trascendentale e mistica, interpretandone il significato letterale, allegorico e simbolico. In questa poetica delle luci, l'*Inferno* è immerso in un chiaroscuro rembrandtiano (p. 47) e il *Paradiso* «cu toate făpturile din el e numai o țesătură de lumină» («con tutte le sue creature è solo tessitura di luce») (p. 48) – come gli occhi di Beatrice nei quali si riflette la luce divina. Per il critico, la sua visione è paragonabile ad una «arhitectonică de vis» («architettura di sogno») (citato p. 49). Infatti – e ci riferiamo qui a un ricordo personale – durante un incontro a Roma nel 1990, Petru Creția ci disse che il suo libro era nato da un sogno: aveva poi evocato le «cattedrali di luce» con descrizioni sorprendenti simili a certe visioni dipinte da William Blake.

Riprendendo le categorie ermeneutiche di Lucian Blaga, Cimpoi giunge alla conclusione che Dante abbia esercitato, sulla cultura romena, un'influenza «modellatrice» oltre che «catalizzante», non solo per quanto riguarda l'adattamento e la rielaborazione di alcune forme come la terzina, ma anche per la ripresa del modello dantesco nell'edificazione di un immaginario mitopoietico fondamentale per gli autori romeni contemporanei. Con *Dante și sinea culturii românești*, Cimpoi non solo presenta una fonte inesauribile di informazioni sulla *Divina Commedia* di varia provenienza – poetica, storica, comparatistica, biografica, metafisica, filosofica, etica, scientifica, linguistica, filologica, psicologica, psicanalitica, simbolica – ma anche uno splendido itinerario nella letteratura e nella critica romena, questa volta con Dante come guida, itinerario di cui abbiamo scelto solo alcune tappe che ci hanno particolarmente attratta.

Dopo i libri di Eleonora Cărcăleanu e di Iosif Cheie-Pantea, la seconda parte del volume *Leopardi. Drum neted și drum labirintic (Leopardi. Percorso dritto e percorso labirintico)* sviluppa delle considerazioni sulla poetica dell'autore italiano, «poeta “dannato”» secondo Călinescu (citato p. 185), e sulla ricezione della sua opera in Romania, adottando un approccio originale. Prima di lui, solo Cornel Mihai Ionescu aveva adottato un taglio metodologico simile in *Generația lui Neptun. Grupul 63. Idei și opere (La generazione di Nettuno. Il Gruppo 63. Idee e opere)*. Cimpoi, infatti, imposta la sua riflessione sulla mitoanalisi, mutuando alcuni concetti da Gilbert Durand: «Nu vom căuta în opera leopardiană datele sociale și istorice și structurile psihologice ale poetului, precum s-a făcut preponderent până acum, ci ființa conținută în *dinamica tensiunilor structurale*» («Non cercheremo nell'opera leopardiana i dati storico-sociali e le strutture psicologiche del poeta, come si è fatto prevalentemente finora, ma l'essere che è contenuto nella *dinamica delle tensioni strutturali*») (p. 86).

Nella sua esegesi affronta alcune delle problematiche già in parte scandagliate dalla critica italiana e romena per illustrare come la visione leopardiana «coboară în adâncimile abisale ale propriei lumi interioare» («scende nelle profondità abissali del proprio mondo interiore») (p. 91) e stoicamente si scontra, nella sua ricerca ontologica, con la sventura, la morte e il silenzio eterno che i paesaggi di de Chirico materializzeranno – sotto la luce implacabile del mistero – molti anni dopo. Come egli osserva,

«drumul neted al trăirii fascinantă a iluzoriului a ajuns la niște răscruci necunoscute. Apar drumurile întrerupte heideggeriene. Drumuri de pădure rătăcite prin hățișuri tenebroase. Numai că la Leopardi nu există vreun lămiș» («il sentiero dritto dell'esperienza affascinante dell'illusorio ha raggiunto alcuni incroci sconosciuti. Compaiono i sentieri interrotti heideggeriani. Sentieri di foresta smarriti attraverso selve tenebrose. Ma in Leopardi non esiste nessuna radura») (p. 93).

Avendo notato che Leopardi si concentra, come George Bacovia, sui margini dell'essere (p. 96), Cimpoi sottolinea un processo specifico, quello del brusco capovolgimento da una prospettiva all'altra. Si pensa all'*Atemwende* di Paul Celan, poeta di lingua tedesca di origine romena, passaggio dall'inspirazione all'espiazione, che si può tradurre come «inversione» o «svolta» del respiro. Si tratta infatti del passaggio dalla via diretta alla via labirintica – e viceversa –, dal pensiero al canto, dall'io diurno, razionale, logico, classico, materialista, erede dell'Illuminismo, all'io notturno, romantico, tormentato dalla finitezza umana, dal disincanto, dalla noia, dal richiamo di Eros e Thanatos, dallo sconforto esistenziale di fronte alla natura, che convergerà in un pessimismo radicale e tragico, quello dell'uomo problematico, «luciferizzato», per usare un'espressione di Lucian Blaga (p. 203). Inversione del respiro che è parte di ogni opera e, a volte, agisce nello spazio di una singola poesia. Questo processo paradossale si riflette anche nella scrittura la cui struttura chiasmatica è una perfetta rappresentazione del percorso labirintico:

Viziunea leopardiană este esențialmente *chiasmatică* (încrucișată) și *schizomorfică*. *Kiasmos* semnifică în grecește încrucișare, structura chiasmatică presupunând existența unei întregi *rețele de încrucișări*. Este vorba de un paralelism care merge în adânc, implicând mai multe planuri ale viziunii. Inversiunile și conversiunile generează un discurs circular bazat pe un «chiasm încercuit» (termenul aparține lui Jacques Derrida) (p. 113).

La visione leopardiana è essenzialmente *chiasmatica* (incrociata) e *schizomorfa*. *Kiasmos* significa *incrocio* in greco; la struttura chiasmatica presuppone l'esistenza di tutta una *rete di incroci*. È un parallelismo che va in profondità, coinvolgendo molti piani di visione. Le inversioni e le conversioni generano un discorso circolare basato su un «chiasma cerchiato» (il termine appartiene a Jacques Derrida).

Il capitolo *Eminescu și Leopardi* fa il punto su una questione cruciale: Eminescu conosceva Leopardi? Finora gli specialisti (come George Călinescu, Iosif Cheie-Pantea, Eleonora Cărcăleanu) avevano risposto di no, tranne Dumitru Murărașu senza però essere convincente. Mihai Cimpoi ha scoperto recentemente due testi eminesciani che testimoniano che Eminescu aveva incontrato il nome dell'autore de *La ginestra*: da un lato, una nota riguardante il poeta tedesco Emanuel Geibel con la recensione di Rudolf Gott e, dall'altro, un articolo su Jules Claretie che cita il nome di Leopardi (pp. 139-142). Passando in rassegna i vari pareri critici, Cimpoi riconosce le inconfutabili convergenze che accomunano i due scrittori, così come le differenze che li separano. Certo, la loro concezione dell'esistenza e della poesia sembra molto vicina. Accanto alla problematica del pessimismo come categoria ontologica, specificatamente esplorata da Iosif Cheie-Pantea, Cimpoi cita l'opinione di Călinescu che delinea abilmente la loro visione poetica:

La Leopardi, e drept, incapacitatea de a lua parte la viața Cosmosului oprește pe poet într-o seacă mândrie a conștiinței. Dar Eminescu e departe de această ataraxie lucidă. În sufletul lui se clătina lin pădurile și suspină apele. El are, ca păcurarul din *Miorița*, o viziune a Totului, Nirvana, «ein ewig sich bewegender Tod», cum o numește într-o însemnare, fiind anularea eurilor concrete, nu însă neantul. Moartea e gândită ca o regresie pe scara regnurilor arătate în cercul isiac, ca o revegetalizare și remineralizare (citē pp. 138-139).

In Leopardi, è vero, l'incapacità di prendere parte alla vita del Cosmos blocca il poeta in un arido orgoglio di coscienza. Ma Eminescu è lontano da questa lucida atarassia. Nella sua anima, palpitano piano le foreste e sospirano le acque. Ha, come il pastore di *Miorița*, una visione del Tutto, il Nirvana, «ein ewig sich bewegender Tod», come lo chiama in una nota, abolisce i Sé concreti, ma non il nulla. La morte è pensata come una regressione sulla scala dei regni rappresentati nel cerchio isiac, come una «rivegetazione» e una «remineralizzazione».

Considerati come prototipo del poeta romantico, in particolare del sognatore – al quale è dedicato il capitolo *Eminescu, Leopardi și visul* (pp. 149-155) – i due autori finiscono per sovrapporsi: «Eminescu și Leopardi seamănă ca doi aștri cu aceeași strălucire și volum, situați în galaxii și ele asemănătoare» («Eminescu e Leopardi sembrano due astri con la stessa luminosità e lo stesso volume, situati in galassie anche loro simili») (p.

145). Questa contiguità culmina nel poema di Duiliu Zamfirescu *Versuri heterometre albe. Lui Leopardi (Versi bianchi eterometrici. A Leopardi)*. In una fusione singolare, il ritratto del poeta italiano viene tracciato con i lineamenti del poeta romeno, grazie a sapienti rimandi intertestuali nei quali le espressioni eminesciane contribuiscono a evocare i principali temi leopardiani:

Ca aerul munților, limpede, / Adânc, ca a nopților stele, / Tu ești a durerii imagine, / O, tânăr cu palidă frunte. / Pe ochii tăi, mari, suferințele / Întins-au zăbranic de ceață, / Sub care întorsu-s-au, singure, / Spre tine privirile tale. // Văzut-ai acolo imaginea / Atâtor splendori îngropate / Încât de atunci închinatu-ți-ai / Trecutului toată viața. / Cum vine prin desele negure / O rază din stinsul luceafăr, / Și timidă luptă cu spațiul, / De lumea de azi doritoare; / Așa din a speției flacără / Pornit-a scânteia iubirii / Și-n tine aprins-a tot farmecul/Amorului fără speranță. // Atunci ai crezut că-n Aspasia / Natura pusese răsunet / Din mersul armonic al zorilor / Spre calda viață a zilei: / Și iar ai crezut că în Silvia/Pusese poetica umbră / Din geana luminii ce tremură / În lungul crepuscul al serii. / Dar nu era nimeni să semene / Duiioasei icoane din suflet. // De-abia dacă floarea pustiului, / *Ginestra*, cu galbene ramuri, / Mișcând pe a clipelor aripă, / Ușor adia pentru tine; / De-abia dacă luna patetică, / Plutind pe deasupra pădurii, / Venea din trecut să te mângâie / O, tânăr cu palidă frunte! (citato pp. 144-145).

Come l'aria dei monti, pura, / Profonda, come nelle notti le stelle, / Tu sei l'immagine del dolore, / Oh, giovane dalla pallida fronte. / Nei tuoi occhi, grandi, le sofferenze / hanno steso un velo di nebbia, / Sotto il quale si sono rivolti, solitari, / Verso di te, i tuoi sguardi. // Hai visto là l'immagine / Di tanti splendori sepolti / E da quel momento, hai dedicato / Al passato la vita intera. / Come giunge, attraverso le dense tenebre, / Un raggio dell'astro spento, / E timido lotta con lo spazio, / Del mondo di oggi desideroso; / Così dalla fiamma della specie / Si è innescata la scintilla dell'eros / E in te ha acceso tutto l'incanto / Dell'amore senza speranza. // Allora hai creduto che in Aspasia / La natura avesse riposto un'eco / Dall'armonica marcia delle albe / Verso la calda vita del giorno: / E hai creduto anche che in Silvia / avesse riposto la poetica ombra / Dal ciglio della luce che tremola / Nel lungo crepuscolo della sera. / Ma non c'era nessuno che assomigliasse / Alla soave icona dell'anima. // Se almeno il fiore del deserto, / *La Ginestra*, dai rami gialli, / Palpitando sull'ala degli attimi, / Ti sfiorasse lieve; / Se almeno la patetica luna, / Galleggiando sopra la foresta, / Venisse dal passato per confortarti / Oh, giovane dalla pallida fronte!

Nell'ultimo capitolo che analizza la ricezione dell'opera leopardiana, Cimpoi ricorda che, nella letteratura e nella critica romena, egli è apprezzato

zato come modello del poeta romantico «pessimista» (p. 157) e come archetipo dell'uomo moderno per la complessità della sua psiche. Se molti scrittori romeni hanno raccolto l'eredità leopardiana nella propria opera – pensiamo a Anton Naum e Duiliu Zamfirescu, che furono i primi a riceverne l'influsso, e a Panait Cerna – i critici, dal canto loro, hanno dimostrato fino ad oggi un interesse indiscusso per il poeta di Recanati. Secondo Titu Maiorescu, che conosce bene l'opera di Leopardi, egli incarna il poeta lirico per eccellenza e prevale persino rispetto a Victor Hugo (p. 158). Maiorescu è il primo a confrontare il pessimismo eminesciano con quello leopardiano ed è seguito, su questa via, da Duiliu Zamfirescu, Garabet Ibrăileanu, George Călinescu, Vladimir Streinu, Alexandru Marcu, Anita Belciugăţeanu, Edgar Papu, C. N. Negoită, Eta Boeriu – che parla di un «atteggiamento prometeico» (citato p. 193) –, Alexandru Balaci – al quale si deve la prima grande monografia leopardiana –, Ştefan Augustin Doinaş, Smaranda Bratu Elian, Iosif Cheie-Pantea, Eleonora Cărcăleanu nonché da molti altri intellettuali, in particolare Anatol E. Baconsky, Adrian Marino, Matei Călinescu. Viene messo in luce ogni aspetto dell'opera leopardiana: poetico, filosofico, psicologico, psicoanalitico, biografico, storico, etico, enciclopedico, patriottico e comparatistico. Ricordiamo anche le interpretazioni di Bogdan Petriceicu Hasdeu, di Nina Façon, di Dumitru Caracostea – che evidenzia le affinità elettive tra Leopardi e Eminescu sulla base dell'esame di *A Silvia* e di *Mortua est, d'Aspasia* e di *Venere şi Madonă* –, di Tudor Vianu che distingue tra il pessimismo attivo di Leopardi e il pessimismo contemplativo di Eminescu tendente alla fusione con la natura (p. 177). Nicolae Iorga medita sul mistero ontico che emerge da *L'infinito* e da *La sera del dì di festa* «când inima lui rănită deschide tot ce ascund tainiţele gândului în seara lui, singură după ziua de bucurie a tuturora» («quando il suo cuore ferito svela tutto ciò che nascondono le segrete del suo pensiero nella sera, solitario dopo il giorno di gioia per tutti») (citato p. 179).

Possiamo dunque riprendere, anche per Leopardi, la conclusione di Mihai Cimpoi sull'irraggiamento di Dante sul nucleo più profondo della cultura romena:

Apropierea faţă de Dante s-a făcut, bineînţeles, în temeiul afinităţii dintre cele două culturi congenere – românească şi italiană, al spiritului *latinătăţii*, căci anume

cultul acesteia și al Evului Mediu Latin de la Augustin la Dante, după cum a demonstrat Ernst Robert Curtius, au pregătit *ideea europeană* (așa cum au înțeles-o și Eminescu, Iorga sau Noica) (p. 73).

L'accostamento a Dante si fonda, ovviamente, sull'affinità tra le due culture imparentate – romena e italiana –, sullo spirito della *latinità*, perché proprio il culto di essa e del Medioevo latino – da Agostino a Dante – ha posto le basi, come ha dimostrato Ernst Robert Curtius, dell'*idea d'Europa* (come l'hanno intesa anche Eminescu, Iorga o Noica).

Gisèle Vanhese  
gisele.vanhese@unical.it



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA  
nel mese di luglio 2023  
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)  
[www.rubbettinoprint.it](http://www.rubbettinoprint.it)