

Filologia

Antica e Moderna

n.s. V, 1
(XXXIII, 55)

2023

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

RUBZETTINO

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)

COMITATO DI 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, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo 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. V, 1 (XXXIII, 55), 2023

Articoli

- 7 **Luca Bettarini**
Parmenone 'ipponatteo' (fr. 1 Diehl^B)
- 21 **Yole Deborah Bianco**
La persistenza catulliana nella tarda poesia di Giorgio Bassani
- 47 **Rebecca Bowen - Alessandro Zammataro**
Ero e Leandro: mitologia e temi lirici in una postilla al Purgatorio XXVIII (v. 73) nel ms. Urb. Lat. 366
- 79 **Emanuela De Luca**
L'uso di quis per quibus nelle elegie di Tibullo
- 91 **Enrico De Luca**
I versi di Goffredo Mameli nel Mameli di Leoncavallo
- 111 **Marialuigia Di Marzio**
Pindaro, Bacchilide, Estia: un'ipotesi sulla posizione tassonomica degli ἐνθρονισμοί
- 131 **Luciano Formisano**
Rileggendo Luciano Cecchinel
- 147 **Ida Grasso**
La fine del paesaggio. Note sull'apprendistato poetico di Federico García Lorca
- 167 **Salvatore Francesco Lattarulo**
«Nella mia chiusa stanza»: spazio e immaginario della camera del poeta in Umberto Saba. Costanti e varianti di un topos della lirica italiana
- 195 **Paolo Mastandrea**
Il garzoncello, la donzelletta e gli altri. Alle fonti del Sabato di Leopardi
- 211 **Elisabetta Pitotto**
Persistenze e discontinuità nell'impiego della strofe saffica in Orazio

Altri articoli

- 239 **Claudio Buongiovanni**
La gara impari (o quasi) tra Plinio il Giovane e Tacito: nota a Plin. epist. 7, 20, 4
- 257 **Mariafrancesca Cozzolino**
Floro e la conquista romana delle isole
- 275 **Alessandra Romeo**
Chi è il responsabile della guerra civile? L'ultima risposta di Cicerone
- 297 **Andrea Talarico**
Una favola pastorale inedita dalla Biblioteca Estense di Modena: l'Inamoramento di Floro di Pietro da Noceto (junior)

Recensioni

- 371 **Enrico De Luca**, rec. a G. Pellizzato, *Prezzolini e Parise: un'amizizia transoceanica. Edizione critica e commentata del carteggio (1951-1976)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, 448 pp.

Articoli

Luca Bettarini

Parmenone ‘ipponatteo’ (fr. 1 Diehl³)*

Della produzione del coliambografo ellenistico Parmenone resta una manciata di versi, editi in quattro frammenti da Diehl¹, anche se nei *Collectanea Alexandrina* di Powell², grazie all’inclusione di alcune glosse, se ne contano otto³. Oggi possiamo leggere qualcosa di più di Parmenone rispetto a Diehl e Powell: da un codice inedito (C) di Tzetze ad *exeg. in Iliad.* 1,423 sono infatti tràditi quattro coliami e l’inizio di un quinto (SH 604A), del primo dei quali ci erano già note da Ateneo (5,203c) e da uno scolio a Pindaro (*ad Pyth.* 4,99) le prime tre parole (fr. 3 Diehl³ = 3 Powell) come testo di Parmenone. Di questo poeta nulla sappiamo, se non che era originario di Bisanzio (ce lo dicono le fonti che lo citano) e che compose più di un libro di *Giambi*, perché a un primo libro fa riferimento Stefano di Bisanzio in due casi (fr. 5-6 Powell). La stessa datazione di età ellenistica non può dirsi sicura, ma quel poco che leggiamo sembra in effetti potersi collocare agevolmente nella temperie culturale e letteraria dell’inizio del III sec., quando ebbe luogo, come è

* Il titolo di questo contributo si richiama volutamente a quello di *Eronda ‘ipponatteo’* (*Mim. IV*, vv. 72-78), apparso in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» IIL, 2006, pp. 49-54, ad opera di Bruna Marilena Palumbo Stracca. Alla sua memoria dedico questo lavoro.

¹ E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, III. *Iamborum scriptores*, Lipsiae, Teubner, 1952³, p. 136.

² J.U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxonii, Clarendon, 1925, p. 237 s.

³ L’ultimo di questi otto frammenti, desunto da *schol. ad Theocr.* 6,3, è considerato *incertum* da Powell, *ibid.*, perché trattasi in realtà di citazione da un non meglio noto Παρμενίσκος.

noto, un vero e proprio *revival* del genere giambico e, più in particolare, della poesia ipponattea e del metro colliambico⁴. Oltre infatti al ricorso a termini rari, ricordato dalle fonti, il fr. 2 Diehl³ (= 2 Powell) pare alludere chiaramente, nella struttura, all'*incipit* dei *Giambi* callimachei⁵, secondo quindi il gusto tipicamente alessandrino per i rimandi – talora polemici – ai poeti contemporanei; a ciò va aggiunto che i versi superstiti sono tutti colliambi e palesano un colorito dialettale ionico, in linea quindi con la produzione giambica di età ellenistica. Stante questa situazione, che sembra dunque configurare Parmenone come un *poeta doctus* della prima età alessandrina, non apparirà sorprendente poter rintracciare una *Stimmung* ipponattea nel poco che resta della sua produzione, come cercherò di dimostrare in quel che segue, analizzando il fr. 1 Diehl³ (= 1 Powell).

ἀνὴρ γὰρ ἔλκων οἶνον ὡς ὕδωρ ἵππος
 Σκυθιστὶ φωνεῖ, οὐδὲ κόππα γινώσκων
 κεῖται δ' ἄναυδος ἐν πίθῳ κολυμβήσας,
 κάθυπνος ὡς μήκωνα φάρμακον πίνων

È una sarcastica descrizione degli effetti prodotti dal vino su chi indulge ad abbondanti libagioni: non sappiamo se questi versi, citati da Ateneo (5,221a-b) senza alcun riferimento al contesto in cui erano inseriti, avessero un bersaglio preciso, ma se anche così fosse l'iniziale e generico ἀνὴρ pare voler estendere la critica alla categoria dei beoni in generale, condannando una pratica socialmente diffusa, in accordo quindi con i nuovi toni 'moralizzanti' della poesia giambica alessandrina, che soppiantano, sia pure non completamente, il violento ἰαμβίζειν *ad personam* dell'età arcaica⁶.

⁴ Per uno sguardo d'insieme sulla fortuna di Ipponatte nella poesia ellenistica restano fondamentali le pagine di E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica, 1984, pp. 36-57, in particolare pp. 40-56 per giambografi e colliambografi.

⁵ Così giustamente P. Maas, s.v. *Parmenon*, in *RE* XVIII/4, Stuttgart, Druckenmüller, 1949, c. 1572.

⁶ Sulla persistenza di attacchi *ad personam* nella giambografia ellenistica basti qui ricordare i *Giambi* 2, 4, 5 di Callimaco, mentre toni di carattere più generale si registrano nei *Giambi* 1, 3, 13 dello stesso autore oppure nel fr. 1 Diehl³ (= 1 Powell) di Fenice, oppure ancora nel cosiddetto giambo anonimo *Contro il turpe guadagno* (Diehl, *Anthologia...* cit., pp. 131-136 = Powell, *Collectanea...* cit., pp. 213-219). Secondo l'interpretazione di G.A. Gerhard, *Phoi-*

Anzitutto una questione testuale. Al v. 2 compare uno iato, che è apparso così duro da indurre alla correzione κούδέ proposta da Meineke e accolta anche da Powell e recentemente da Olson⁷. A mio avviso non è necessario intervenire, perché questo iato, lungi dal costituire un problema, è al contrario un'ulteriore, interessante testimonianza dell'ammissibilità del fenomeno nel giambo ellenistico. Famoso e discusso è infatti il caso di Fenice fr. 2,3 Diehl³ (= fr. 2,3 Powell) ἢ ἄρτον ἢ ἡμιαθον ἢ ὅτι τις χρῆζει, analizzato da De Stefani, che ha giustamente difeso la presenza di questo triplice iato, probabilmente voluto per specifiche ragioni espressive⁸, e

nix von Kolophon: Texte und Untersuchungen, Leipzig-Berlin, Teubner, 1909, pp. 211-213 il frammento di Parmenone qui discusso sarebbe ispirato, così come la produzione di Fenice nel suo complesso, ai dettami del cinismo e alle aspre condanne di questa corrente filosofica ai costumi del tempo, ma in realtà la sussistenza di uno stretto rapporto tra colliambografia e filosofia cinica è ancora da dimostrare. Ne è conferma indiretta proprio il detto che Diogene Laerzio (2,73) attribuisce ad Aristippo e che pure è giustamente chiamato in causa da Gerhard, *ibid.*, p. 25 come *locus similis* del verso iniziale del nostro frammento: ἀγχοῦντός τινος ἐπὶ τῷ πολλὰ πίνειν καὶ μὴ μεθύσκεσθαι, 'τοῦτο καὶ ἡμίονος' φησί (*scil.* Ἀρίστυπος). Il confronto tra il beone e un animale, con l'implicita riduzione allo stato belluino dell'uomo dedito al vizio del bere, era dunque prassi diffusa e non può essere considerata una prerogativa del cinismo, perché Aristippo è il fondatore della scuola filosofica cirenaica, non un esponente di quella cinica, benché punti di contatto tra le due non siano esclusi; né va d'altra parte dimenticato, su un piano più marcatamente letterario, che il parallelismo tra uomo e animale è una caratteristica ben radicata della produzione giambica fin dall'età arcaica (su ciò *infra*).

⁷ Vd. A. Meineke in *Choliambica Poesis Graecorum, Babrii Fabulae Aesopae Carolus Lachmannus et amici emendarunt. Ceterorum Poetarum Choliambi ab Augusto Meinekio collecti et emendati*, Berolini, Reimer, 1845, p. 145, Powell, *Collectanea...*, cit., p. 237, S.D. Olson, *Athenaeus. The Learned Banqueters*, II, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2006, p. 556 (altra, più antica proposta di intervento è μηδέ, avanzata da Scaligero e accreditata da Gaisford e Porson). Meineke, *ibid.*, ipotizza anche (seguito anche in questo da Powell e Olson) che alla fine del v. 2 occorra una lacuna, poiché non ritiene possibile che della stessa persona si dica contemporaneamente che grida alla maniera scitica (v. 2) e giace muta (v. 3), ma in realtà postulare lacuna non è necessario, come rilevò già Gerhard, *Phoenix von Kolophon...* cit., p. 212, con cui concordano Diehl, *Anthologia...* cit., p. 136, Degani, *Studi su Ipponatte...* cit., p. 98 n. 105 e ora anche G. Burzacchini, *Ateneo di Naucrati. Deipnosofisti (Dotti a banchetto)*. Libro V, Bologna, Pàtron 2017, p. 232 n. 972.

⁸ C. De Stefani, *Studi su Fenice di Colofone e altri testi in coliami*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2018, p. 32 evidenzia non solo la possibilità di una deliberata imitazione del parlare quotidiano, ma anche il fatto che le tre disgiuntive marciano nel verso un *tricolon* ascendente. Per la possibile presenza di iati dopo ἢ nel giambo arcaico vd. M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York, de Gruyter, 1974, p. 116; si può inoltre aggiungere che nell'epica e in Pindaro ἢ seguito da vocale appare ammesso (su ciò P. Maas, *Metrica greca*. Traduzione e aggiornamenti di A. Ghiselli, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 122).

lo ha messo a confronto con quello documentato in un epigramma in giambi di Faleco (*AP* 13,27.6 = *HE* 2959): μήτηρ λυγρῆ ὄρνιθι πότμον εἰκέλη, anch'esso variamente ma forse inutilmente emendato⁹. A queste occorrenze vanno aggiunti due casi erondei, su cui pure in genere si è intervenuto per 'sanare' una tradizione ritenuta corrotta: in 2,43 la sequenza μέχρις οὗ εἶπη viene di solito corretta in μέχρις οὗ <᾽>εἶπη, in 6,5 si stampa ἐν τῇ οἰκίῃ <κ>εἶσ' al posto del tràdito ἐν τῇ οἰκίῃ εἶς¹⁰. Ma c'è da chiedersi se tale modo di procedere sia giustificato: infatti la preziosa occorrenza di Parmenone, trascurata anche da chi ha ritenuto leciti i casi ora ricordati¹¹, costituisce una testimonianza importante a favore della occasionale ammissibilità dello iato nel giambo ellenistico¹². Del resto gli iati erondei possono facilmente giustificarsi come forma di mimetismo del parlato – forse anche quelli di Fenice (su ciò vd. già n. 8), poiché si registrano nel cosiddetto κορώνισμα, che è riscrittura letteraria di un canto di questua popolare – e una spiegazione del genere potrebbe calzare bene anche per il caso di Parmenone, che nella critica all'eccesso nel bere esprime in realtà, come detto, un punto di vista diffuso e quindi, a suo modo, 'popolare' (su ciò vd. *supra* n. 6).

Una seconda, possibile questione testuale riguarda al v. 4 il participio πίνων che, dovendo esprimere un'idea di anteriorità rispetto a κεῖται di v.

⁹ Per i vari tentativi di intervento vd. A.S.F. Gow-D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*. II, Cambridge, CUP, 1965, p. 463, che ritengono improbabile la presenza dello iato, difeso invece da C. De Stefani, *Note a quattro epigrammi dell'Antologia Greca*, «Studi Italiani di Filologia Classica» LXXXIX, 1996, p. 199 s. perché considerato espressivo, atto cioè a rendere il pianto della madre per il figlio morto.

¹⁰ I.C. Cunningham, *Herodas, Mimiambi*, Oxford, Clarendon, 1971, pp. 90 e 162 *comm. ad locc.* ritiene i due iati improbabili e violenti, negando credito anche a quello di Faleco e considerando del tutto particolare il caso di Fenice. Vi sono in realtà anche altri casi di iato in Eronda (1,42; 4,18.82; 5,42.69), ma si tratta di occorrenze in cui il fenomeno risulta facilmente spiegabile e quindi tollerabile per varie ragioni, per le quali rinvio al commento di Cunningham *ad locc.*

¹¹ Al frammento di Parmenone infatti non si richiamano né Headlam in W. Headlam-A.D. Knox, *Herodas. The Mimes and Fragments*, Cambridge, CUP 1966, p. 283 s. *comm. ad* 6,5 in rapporto ai casi erondei, né De Stefani, *Studi su Fenice...* cit., p. 32 e n. 108 in rapporto a quelli di Fenice e Faleco.

¹² Lo iato μέχρις οὗ εἶπη (2,43) è in ogni caso lasciato a testo anche nell'edizione di Eronda curata da L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (I-IV)*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, sebbene non sia oggetto di commento.

3, è parso – non senza ragione – poco appropriato a Degani¹³. Ipotizzando perciò che il presente πίνων sia dovuto a falso parallelismo con ἔλκων di v. 1, Degani propone di inserire un participio aoristo πῶν. Tale forma restituirebbe un giambo puro anziché un coliambo, perché una radice πῖ- di aoristo tematico è documentata, a quanto mi risulta, solo nell'infinito omerico πῖέμεν (*Il.* 16,825, *Od.* 16,143 e 18,3), in cui la vocale lunga della radice è considerata un allungamento metrico¹⁴. Ovviamente, l'eventuale presenza di un giambo puro tra i coliambi non costituirebbe affatto un problema perché, documentata già in Ipponatte¹⁵, è ben attestata anche nella coliambografia ellenistica¹⁶, ma forse l'intervento testuale non è necessario perché occasionalmente, fin da Omero e poi nella letteratura posteriore, il participio presente può esprimere l'antioriorità¹⁷. È dunque probabile che il testo, nella forma in cui ci è giunto, sia genuino e non necessiti di alcun intervento.

Ma qual è il rapporto di questi versi con Ipponatte? In primo luogo il loro contenuto generale, perché la reprimenda contro il vino è già presente nel giambografo arcaico¹⁸, espressa nel fr. 119 Dg.² ὀλίγα φρονέουσιν οἱ χάλιν πεπωκότες. Ciò si associa al fatto che, sul piano più propriamente

¹³ Vd. Degani, *Studi su Ipponatte...* cit., pp. 43 e 98 n. 107, dove correttamente si intende: «quasi avesse bevuto come medicina succo di papavero».

¹⁴ Così P. Chantraine, *Grammaire homérique. I, Phonétique et morphologie*. Nouvelle édition revue et corrigée par M. Casevitz, Paris, Klincksieck, 2013, p. 475.

¹⁵ I casi sono puntualmente elencati da Degani, *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, Stuttgartiae et Lipsiae, Teubner, 1991², p. xxix.

¹⁶ Sia in Fenice, sia nel carme *Contro il turpe guadagno* (Diehl, *Anthologia...* cit., pp. 131-136), sia nel cosiddetto *Epitafio di Linceo* (A.D. Knox, Herodes, *Cercidas and the Greek Choliambic Poets*, London-New York, Heinemann, 1929, pp. 253-258), nonché in componimenti in coliambi di tradizione epigrafica. Per le occorrenze e la loro discussione vd. De Stefani, *Studi su Fenice...* cit., pp. 83-87, L. Bettarini, *Un frammento della coliambografia ellenistica: il cosiddetto 'epitafio di Linceo' (PStrasb WG 307v = Phoenix (?) fr. 4 Knox [Pack³ 1349])*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», CXXXIV/2, 2023, p. 151 e L. Bettarini, *Note al giambo anonimo Contro il turpe guadagno (III p. 131 ss. Diehl³): metro e lingua*, «Paideia», LXXVIII, 2023, p. 52.

¹⁷ A riguardo si vedano, con ricca esemplificazione di casi, R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil, Satzlehre. Erster Band*, 1898³, p. 200 e, per il greco tardo, F. Blass-A. Debrunner, *Grammatica del greco del Nuovo Testamento*, Ed. it. a cura di G. Pisi, Brescia, Paideia, 1997², p. 419.

¹⁸ Come ben rilevato da Degani, *Studi su Ipponatte...* cit., p. 42, e prima ancora da Meineke, *Choliambica Poesis Graecorum...* cit., p. 145.

testuale, è stata in passato individuata da Medeiros¹⁹ una reminiscenza ipponattea proprio nel v. 4, che sembra alludere chiaramente al dettato di 48,3 s. Dg.²: ὥς ἂν ἄλφιτον ποιήσωμαι / κυκεῶνα †πίνων†, φάρμακον πονηρίης²⁰.

Il termine φάρμακον è in effetti caro al poeta di Efeso, che lo usa in tre occorrenze, costantemente accompagnato da un genitivo oggettivo²¹, con l'accezione di «farmaco contro qualcosa», ma sempre in senso traslato («rimedio»), mentre in Parmenone l'accezione è quella propria di «farmaco, medicamento», poiché riferito al succo di papavero, nota pianta officinale²². Questa accezione tecnica e il confronto stesso tra la condizione dell'ubriaco e quella di chi assume una medicina palesano una trama scaltrita: nel pur breve escerto infatti si elencano gli effetti di un'abbondante bevuta quasi si trattasse di una serie di 'sintomi' che, in una ben costruita *climax*, dopo il progressivo venir meno delle facoltà fisiche e psichiche (incapacità di articolare parole sensate e di comprendere [v. 2]; impossibilità di proferire parola [v. 3]), culminano con la totale perdita dei sensi (v. 4). Questa arguta caratterizzazione configura quindi l'inclinazione al bere come una vera e propria malattia e accresce il tono giambico del testo.

A questo riguardo è degno di nota che proprio la poesia ipponattea intesse con la medicina un rapporto ampio e articolato, che comprende non solo il ricorso a una serie di termini specifici²³, ma anche l'indicazione di burlesche pratiche terapeutiche. Famoso è ad es. il caso del fr.

¹⁹ W. de Sousa Medeiros, *Hipónax de Éfeso* (tesi dottorale), Coimbra, 1961, p. 27.

²⁰ Il participio πίνων è posto da Degani tra *cruces* perché fa difficoltà sul piano sintattico (M.L. West, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, I, Oxonii, Clarendon, 1989², p. 121 stampa πίνεν, accogliendo una vecchia congettura di Ahrens), ma alcuni editori di Ipponatte (tra cui Medeiros e Masson) lo hanno considerato genuino. Vale la pena notare che questo participio presente potrebbe trovare supporto proprio nel verso di Parmenone, se si ammette che il poeta ellenistico abbia fatto ricorso a πίνων proprio a partire da Ipponatte.

²¹ Si tratta, oltre che del fr. 48 ora considerato, del fr. 43, l. s. (ἐμοὶ γὰρ οὐκ ἔδωκας οὔτε κω γλαῖναν / δασεῖαν ἐν χειμῶνι φάρμακον ῥίγος) e del fr. 147 Dg.² (χελιδόνων φάρμακον): si noti che sia nel fr. 48 sia nel fr. 43 (del fr. 147 non abbiamo contesto) φάρμακον è apposizione di un altro termine, esattamente come in Parmenone.

²² Sul papavero come pianta officinale ampia trattazione in Dioscor. 4,64; sui diversi tipi di pianta del papavero e sui diversi utilizzi ricca di documentazione è la voce *Mohn* curata da A. Steier in *RE* xv/2, Stuttgart, Metzler, 1932, cc. 2435-2440.

²³ Un elenco di questi termini è in Degani, *Studi su Ipponatte...*, cit., p. 29 s.

129 Dg.², un epodo che si articola in una serie di sarcastiche prescrizioni rivolte al ghiottone Sanno – tra cui una peculiare ginnastica da praticare nudo, l'assunzione di una non meglio specificata pozione e l'ascolto della 'melodia di Codalo' eseguita dal mago-guaritore Cicone – al fine apparente di evitargli una colica, ma di fatto per ridicolizzarlo²⁴. In un caso è stato anche lecitamente ipotizzato²⁵ che venga presentata una sorta di ricetta: nel fr. 60 Dg.² (κάλειφα ρόδιον ἥδὺ καὶ λέκος πυροῦ) infatti compaiono unguento di rosa e farina di grano, «conosciuti nell'antichità per le loro proprietà farmaceutiche»²⁶. In particolare, in rapporto ai versi di Parmenone, potrebbe a mio avviso essere significativo il dettato del fr. 73,3 Dg.² ὤμειξε δ' αἶμα καὶ χολὴν ἐτίλησεν, dove pure può ravvisarsi, nonostante l'indecifrabilità del contesto²⁷, la sintetica presentazione di una peculiare sintomatologia (si noti l'associazione dei due termini tecnici medici αἶμα e χολή²⁸, enfatizzata dalla disposizione chiasmica) che, non legata a un vero stato di malattia ma verisimilmente a una manifestazione di profondo spavento, avrà la funzione di farsi beffe, proprio come in Parmenone, di chi la manifesta.

Ma quella 'medica' non è la sola modalità espressiva che il poeta ellenistico sembra aver ripreso da quello arcaico. Particolarmente significativo è il ricorso all'avverbio Σκυθιστί di v. 2: è un tipo di formazione, quella degli avverbi in -στί, che nella tradizione giambica arcaica è

²⁴ Su questo testo vd. E. Degani, *Ipponatte. Frammenti*, Bologna, Pàtron, 2007, p. 136, L. Bettarini, *Testimonianze di auletica in Ipponatte*, in A. Gostoli (a c. di), *Gli agoni poetico-musicali nella Grecia antica. Storia, religione, letteratura* (Atti del convegno internazionale di studi, Perugia 27-29 ottobre 2015), Turnhout, Brepols, 2017, pp. 226-230, A. Nicolosi, *Suonatori di aulos, eccessi nel cibo e musicoterapia: a proposito di Hippon. fr. 4, *4a, 78, 102, 118, *151a W² e fr. 153 Dg.* 2021, «Exemplaria Classica» XXV, 2021, pp. 34-38. West, *Studies in Greek...* cit., p. 148 ha giustamente rilevato il grande interesse di questo epodo per la prassi medica greca nel VI sec.

²⁵ Così G. Tedeschi, *Note ad Ipponatte*, «Museum Criticum» XIII/XIV, 1978-1979, p. 169 s.

²⁶ Vd. Tedeschi, *ibid.*, con gli opportuni rimandi.

²⁷ Di questo frammento infatti leggiamo per intero solo il v. 3, l'unico che si sovrapponga per tradizione indiretta (i diversi etimologici che intendono spiegare la voce ὀμχεῖν) agli scarni resti di P.Oxy. 2174 fr. 4: su ciò si veda l'apparato di Degani, *Hipponax...* cit., p. 88.

²⁸ Tedeschi, *ibid.*, p. 169 n. 2 rileva giustamente che sangue e bile nella dottrina ippocratica sono due dei quattro umori posti alla base della salute dell'uomo. L'espressione nel suo complesso sembra indicare uno stato di terrore (con relative conseguenze), si veda Degani, *Ipponatte...* cit., p. 113.

presente nel solo Ipponatte e per ben due volte, con gli *hapax* Μηνοιστί e πυγιστί: quest'ultimo è con ogni probabilità un conio dell'Efesino, il primo forse pure, ma entrambi contribuiscono innegabilmente ad accentuare l'effetto comico dei rispettivi contesti. Μηνοιστί è infatti inserito nella celebre invocazione (fr. 2 Dg.²) a Ermete, «strozzacani» e compagno di ladri, perché aiuti chi parla a trarsi d'impaccio:

Ἑρμῆ κυνάγχα, Μηνοιστί Κανδαῦλα,
φωρῶν ἑταῖρε, δεῦρό μοι σκαπαρδεῦσαι.

Come ho cercato di dimostrare in altra sede²⁹, l'effetto comico dell'avverbio è qui tutto nella sua ricercata e goffa aulicità (Meonio vale, alla maniera omerica, Lidio³⁰), in virtù della quale si intende burlescamente nobilitare l'invocazione stessa rispetto al contesto certamente basso in cui si muove la *persona loquens* (si veda il gergale σκαπαρδεῦσαι). Considerazioni analoghe valgono per πυγιστί (fr. 95,2 Dg.²), formazione che, per così dire, parla da sé nell'esprimere la sua forte valenza comico-scoptica³¹, a dispetto anche in questo caso di un contesto non del tutto perspicuo, in cui tuttavia si riconosce un personaggio femminile che, parlando in lidio, dà ordini per l'esecuzione di un rito in apparenza destinato a restituire a qualcuno la perdita virilità³²:

ἦῦδα δὲ λυδίζουσα· “βασκί...κρολεα”.
πυγιστί “τὸν πυγεῶνα παρ[

Orbene, un accresciuto effetto scoptico è proprio quello che conferisce l'avverbio Σκυθιστί in Parmenone, che lo usa, proprio come Ipponatte nei due casi ora considerati, quale comico riferimento a uno specifico linguaggio: il parlare in lingua scitica infatti non significa solo, genericamente, parlare in una lingua barbara e quindi in modo incomprensibile,

²⁹ L. Bettarini, *Lingua e testo di Ipponatte*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2017, pp. 28 e 32.

³⁰ Così giustamente S. Hawkins, *Studies in the Language of Hipponax*, Bremen, Hentzen, 2013, pp. 169-172.

³¹ «In chiappese» è l'icastica traduzione di Degani, *Ipponatte...* cit., p. 41.

³² Per un inquadramento sui contenuti di questo malridotto frammento, si veda Degani *Ipponatte...* cit., p. 121-123.

ma inevitabilmente allude anche alla caratterizzazione degli Sciti come popolo rozzo e incivile per antonomasia e soprattutto dedito proprio alla ἀκρατοποσία³³, sì da caricare ulteriormente in senso derisorio l'espressione, dato il contenuto dell'escerto. Detto altrimenti: la degradazione del beone, iniziata nel primo verso per mezzo del paragone con un animale, continua con un processo di 'scitizzazione', indotto, guarda caso, da un'abbondante bevuta.

Un altro modulo espressivo di Parmenone che può considerarsi pienamente ipponatteo è proprio il confronto con il cavallo del v. 1. Se infatti nella tradizione giambica il paragone uomo-animale è ben documentato³⁴, è certamente in Ipponatte che assurge al ruolo di stilema espressivo tipico, dati i numerosi casi in cui è rilevabile, a dispetto talora anche di un contesto niente affatto perspicuo: si vedano il fr. 32 Dg.² κοῦκ ὡς κύων λαιθαργος ὕστερον τρώγει, fr. 40 Dg.² κατέπιεν ὥσπερ κερκύδιλος ἐν λαύρῃ, fr. 63 Dg.² ἔκρωζεν <-x-> κύμινδις ἐν λαύρῃ, fr. 79,11 Dg.²] ὡς ἔχιδνα συρίζει, fr. 79,16 Dg.²]ς παῦνι, μυῖαν ὄ[ς, fr. 129b Dg.² λαιμᾶι δέ σοι τὸ [χεῖ]λος ὡς [ἐρωι]διοῦ, 136 Dg.² = † ὡς † Ἐφεσίη δέλφαξ. A queste occorrenze va aggiunta quella del primo Epodo di Strasburgo (fr. °194 Dg.²) – se se ne accredita la paternità ipponattea – che ai vv. 11 s. presenta una similitudine con un cane: ὡς [κ]ύων ἐπὶ στόμα / κείμενος ἀκρασίη. La molteplicità di queste occorrenze in un autore frammentario difficilmente può dirsi casuale: il raffronto col mondo animale è dunque un procedimento poetico caratterizzante della poesia del giambografo di Efeso e nel testo di Parmenone è probabilmente da ascrivere alla volontà di riprenderlo.

Discorso analogo può essere verisimilmente fatto per la sequenza del v. 2 οὐδὲ κόππα γινώσκων: il significato di non capire nulla, neanche pochissimo, è ben spiegato da Esichio, che chiosa la glossa κάππα (κ 727 L.-Cunn.) con ... τινὲς δὲ τὸ ἐλάχιστον· οὐκ εὖ. καὶ γὰρ παρὰ Καλλιμάχῳ

³³ Per quest'ultima caratteristica le testimonianze principali sono quelle di Anacr. fr. 33 Gent., Hdt. 6,84 e Athen. 10,427a-c.

³⁴ Per Semonide, oltre al caso celebre del *Giambo contro le donne* (fr. 7 W.²), si veda ancora il fr. 12 W.² (σπλάγχ' ἀπέχοντες αὐτίκ' ἰκτίνου δίκην); per Archiloco vd. fr. 43,2 W.² (ὄστ' ὄνου Πριηνέως), 196a,41 (τὼς ὥσπερ ἡ κ[ύων] e 47 W.² (τὼς ὥστε νεβρ[ι]), 224 W.² (πῶσσοσαν ὥστε πέρδικα).

(fr. 565 Pf.) γράφεται κόππα³⁵. L'*interpretamentum* di questa glossa ci fornisce due preziose indicazioni: da un lato chiarisce il significato dell'espressione di Parmenone, dall'altro attesta una nuova consonanza del nostro giambografo col testo di Callimaco, oltre quella che è stata ricordata all'inizio. Ora, è evidente che l'espressione usata da Parmenone ha un netto carattere proverbiale, e non a caso è stata accostata a quella, diversa nel dettato ma analoga nel significato, usata da Eronda in 3,22: ἐπίσταται δ' οὐδ' ἄλφα συλλαβὴν γνῶναι³⁶. Indubbiamente, massime e proverbi sono patrimonio della tradizione giambica³⁷, e non a caso – come ho cercato di mettere in evidenza in un lavoro di qualche anno fa³⁸ – sono pure parte della cifra stilistica ipponattea, non di rado anche nella forma della libera rielaborazione di modi di dire che affondano le loro radici nella saggezza popolare: così, mentre ad es. il già ricordato fr. 32 Dg.² κοῦκ ὡς κύων λαιθαργος ὕστερον τρώγει presenta un'espressione proverbiale conosciuta nella stessa forma da altra fonte³⁹, altri casi palesano una evidente marca d'autore, precipuamente ipponattea, su una tradizione sapienziale largamente diffusa e nota in altre forme: si veda ad es. il succitato fr. 119 Dg.² ὀλίγα φρονέουσιν οἱ χάλιν πεπωκότες, che rivela proprio nell'esotico χάλις la riscrittura da parte dell'Efesino⁴⁰, oppure il fr. 12 Dg.² καὶ δικάζεσθαι Βίαντος τοῦ Πριηνέος κρέσσων, proverbio a noi noto nella forma più concisa Βίαντος Πριηνέος δίκη (Apostolio iv 92 [= CPG II 329,8 s.]), oppure ancora il fr. 44,1 Dg.² ἐμοὶ δὲ Πλοῦτος – ἔστι γὰρ λίην τυφλός – κτλ., che registra il *topos* proverbiale della

³⁵ Si deve a O. Crusius, *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*, Leipzig, Teubner, 1892, p. 58 s. il richiamo al corretto significato della glossa.

³⁶ Per il collegamento tra le due espressioni vd. già Crusius, *ibid.*, nonché Cunningham, *Herondas, Mimiambi...* cit., p. 109, Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi...* cit., p. 197. Sul valore proverbiale delle due espressioni vedi ora anche E. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 278 (nr. 395).

³⁷ Numerose massime e proverbi sono attestati in Archiloco: si vedano, senza pretesa di esaustività, i fr. 13,7; 15; 17; 23,16; 25,2-4; 110; 128,7; 133,1; 134; 178; 184-185; 195; 201; 216; 223; 232; 235; 248 W.²; per Semonide vd. ad es. i fr. 1,9 s.; 2-6; 37; 41 W.².

³⁸ L. Bettarini, *Proverbi in Ipponatte*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», CXIX/2, 2018, pp. 41-52.

³⁹ In Zenobio iv 90 (= CPG I 109,10 ss.) è proprio λήθαργος κύων la sequenza proverbiale. Su questo detto vd. Bettarini, *ibid.*, p. 44 s.

⁴⁰ Su questo proverbio e sui suoi paralleli vd. Tosi, *Dizionario delle sentenze...* cit., p. 647 s. (nr. 903), Bettarini *ibid.*, p. 45.

cecità della ricchezza e della buona sorte, un *topos* che ebbe nel mondo greco così come in quello latino (*fortuna caeca est*) ampia diffusione⁴¹. Tornando a Parmenone, non è ovviamente possibile dire se il suo οὐδὲ κόππα γινώσκειν fosse la formulazione abituale del detto – forse utilizzata anche da Callimaco – o se invece sia la rielaborazione di un modo di dire dal dettato diverso, ma quel che è certo è che l'interesse per i proverbi ben si inserisce nella trama ipponattea di questi versi. A ben vedere dunque, se nessuno degli elementi fin qui rilevati appare, singolarmente preso, una prova inconfutabile del rapporto del giambografo ellenistico con quello arcaico, la loro significativa compresenza nel giro di pochi versi suggerisce che proprio Ipponatte con i suoi moduli espressivi abbia ispirato la composizione dell'intera pericope.

Passando poi al piano più strettamente lessicale, non si può escludere che, accanto al già ricordato φάρμακον, sia da ricondurre a Ipponatte anche κάθυπνος di v. 4. Si tratta di un termine decisamente raro, che certifica l'interesse tutto alessandrino di Parmenone per le voci ricercate, e che compare, oltre che nel nostro giambografo, nei *Problemata* attribuiti ad Aristotele (876a, 21) e in Plotino (3,8,4); quel che più conta però è che sia presente pure in un anonimo tetrametro coliambico brachicatalettico edito da Degani tra gli *Hipponactia* (fr. *208)⁴²:

Ἐρμῆ μάκαρ, <σὺ γὰρ> κάτυπνον οἶδας ἐγρήσσειν

È uno dei pochi *Hipponactia* che secondo Degani⁴³ «hanno buone possibilità di essere integralmente opera di Ipponatte», e se così fosse avremmo la ripresa di un termine ipponatteo, sia pure senza la psilosi tipicamente ionica, cosa che non sorprende nello ionico letterario el-

⁴¹ Per l'analisi di questo motivo proverbiale vd. Tosi, *Dizionario delle sentenze...* cit., p. 737 (nr. 1042), Bettarini *ibid.*, p. 45 s.

⁴² Con *Hipponactia* Degani intende frammenti tramandati da metricisti antichi come esempi di peculiari schemi metrici ricondotti – a torto o a ragione – a Ipponatte.

⁴³ Degani, *Ipponatte...* cit., p. 71: gli altri *Hipponactia* riconducibili per Degani a Ipponatte sono i fr. *206 e *207: anche West, *Iambi et Elegi...* cit., p. 169 pone questi stessi tre frammenti (rispettivamente numerati *175, *176 e *177) tra quelli dubbi, ma li distingue dagli altri *Hipponactia*. L'attribuzione dei tre frammenti a Ipponatte risale a F.Th. Welcker, *Hipponactis et Ananii iambographorum fragmenta*, Göttingae, Vandenhoeck et Ruprecht, 1817, p. 106 s.

lenistico⁴⁴. La peculiarità di κάθυπνος in Parmenone non è sfuggita al dotto Nicandro, che senz'altro ha tenuto presente il verso in questione illustrando in *Alex.* 433 s. la pericolosità del succo di papavero, sostanza tossica e non solo terapeutica: καί τε σὺ μήκωνος κεβληγόνου ὀπτότε δάκρυ / πίνωσιν, πεπύθοιο καθυπνέας. L'allomorfo nicandro καθυπνής è un *hapax* certamente formato a partire da κάθυπνος e il suo uso per illustrare gli effetti soporiferi del papavero (μήκων) spinge indubbiamente a ipotizzare che sia stato preso a modello proprio il verso di Parmenone.

Gli scoli al passo di Nicandro confermano inoltre che καθυπνής significa «addormentato»⁴⁵: questa indicazione si aggiunge a quella di Plotino e dei *Problemata* per κάθυπνος⁴⁶, il cui significato nel frammento coliamboico attribuito a Ipponatte è stato in realtà messo in discussione. Infatti Schulze⁴⁷, ritenendo assurdo che a Ermete venga attribuita semplicemente la capacità di svegliare chi dorme (facoltà che pertiene a chiunque, non certamente esclusiva di una divinità), ha sostenuto che proprio Parmenone col ricorso a πίνων – il quale, in quanto presente, non può riferirsi a una persona che già dorme ma solo a un «sonnolento» – conferma tale significato per il fr. *208 Dg.² L'esegesi di Schulze è condivisa da Degani⁴⁸, ma bisogna tenere presente, da un lato, che – come è stato sopra ricordato – il participio presente può avere nel verso di Parmenone valore di passato, dall'altro che l'ipotesto omerico alla base di questa allocuzione a Ermete, vale a dire *Il.* 24,343 s. (= *Od.* 5,47 s. e 24,3 s.), menziona la capacità del dio di addormentare chi è vigile e di svegliare chi dorme grazie alla sua aurea verga: εἴλετο δὲ ῥάβδον, τῆ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει (*scil.*

⁴⁴ Lo ionico della giambografia ellenistica è infatti una lingua squisitamente letteraria che, rispetto al modello dialettale fornito da Ipponatte e dagli altri giambografi arcaici, si comporta con assoluta libertà: per un'analisi recente del fenomeno della psilosi in questo tipo di produzione vd. G. Colesanti, *La psilosi nel coliambo ellenistico*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli» XLI, 2019, pp. 63-80.

⁴⁵ Schol. in *Alex.* 434b 1 ss.: καθυπνέας ὑπνοῦντας ἄγει γὰρ τὸ μηκόνειον εἰς ὕπνον ... καθυπνέας κατόχους ὄντας ὕπνω ...

⁴⁶ Vd. Plot. 3,8,4: Καὶ εἴτε τις βούλεται σύνεσιν τινα ἢ αἴσθησιν αὐτῆ (*scil.* τῆ ψυχῆ) διδόναι, οὐχ οἷαν λέγομεν ἐπὶ τῶν ἄλλων τὴν αἴσθησιν ἢ τὴν σύνεσιν, ἀλλ' οἷον εἴ τις τὴν καθύπνου τῆ ἐγρηγορότος προσεικάσειε, nonché Aristot. *probl.* 876a,21 s.: διὸ τοὺς μὲν νέους καθύπνους ὄντας λανθάνει ἢ ὀρμὴ τοῦ οὐρου ἐκπίπτουσα πρὶν διεγερθῆναι. Il significato «addormentato» emerge chiaramente da entrambi i passi.

⁴⁷ W. Schulze, *Quaestiones epicae*, Gueterslohiae, Bertelsmann, 1892, p. 372.

⁴⁸ Degani, *Ipponax*... cit., p. 235 e Degani, *Ipponatte*... cit., p. 162.

Ἑρμῆς) / ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνῶντας ἐγείρει⁴⁹. I versi omerici dunque puntano l'attenzione sulle capacità magiche e ammaliatrici dello strumento del dio, non attribuiscono genericamente a Ermete la facoltà di addormentare e svegliare qualcuno; né inoltre si deve dimenticare che non sappiamo come proseguisse il successivo verso del frammento, che poteva anche alludere, come ideale *pendant*, alla capacità di far addormentare chi è sveglio⁵⁰ e forse anche alla prodigiosa verga del dio, sì da riproporre un contesto formalmente simile (parodico?) a quello omerico. In sostanza, pare più plausibile intendere κάθυπνος nonché l'allomorfo καθυπνής «addormentato», come suggerito del resto dal correlato καθυπνώω.

Degna di attenzione è infine la *iunctura* κεῖται δ' ἄναυδος di v. 3, che palesa una chiara ascendenza omerica: sebbene infatti il nesso in questione ricorra più volte per esprimere, ovviamente, uno stato di spossatezza e difficoltà⁵¹, in Omero si lega, in modo davvero peculiare, a un principio di annegamento, quello patito dal naufrago Odisseo in *Od.* 5,455 ss.: θάλασσα δὲ κήκιε πολλή / ἄν στόμα τε ρῖνάς θ' · ὁ δ' ἄρ' ἄπνευστος καὶ ἄναυδος / κεῖτ' ὀλιγηπελέων, κάματος δὲ μιν αἰνὸς ἴκανεν. Ebbene, un principio di annegamento è anche ciò che tocca al beone preso di mira dal giambografo ellenistico, ma con la differenza che il successivo ἐν πίθῳ κολυμβήσας rinvia sarcasticamente a ben altro liquido che l'acqua marina⁵² e sottolinea, contrariamente che per Odisseo, il piacere (κολυμβήσας) della situazione. È forse eccessivo parlare di vera e propria parodia omerica, ma il gusto di riproporre con comica *detorsio* espressioni e situazioni epiche è lo stesso di Ipponatte.

⁴⁹ Ovviamente, il participio ὑπνῶντας è inteso da Schulze, *Quaestiones...* cit., p. 272 come desiderativo («chi vuole dormire»), ma vd. J.B. Hainsworth, *Omero. Odissea*, II. Libri V-VIII. Traduzione di G.A. Privitera, Milano, Mondadori 1982, p. 153, *comm. ad locum*.

⁵⁰ Così infatti ipotizza M.L. West, *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*, Oxonii, Clarendon, 1980 in apparato («an <ὄς καὶ> et mox 'et vigilem sopire'?»).

⁵¹ Si vedano ad es. le seguenti occorrenze plutarchee: *Phil.* 18,13, *Mar.* 37,9, *Pomp.* 74,2, *Alex.* 52,1, *CG* 15,4.

⁵² Il passo omerico godeva certamente di ampia notorietà perché tenuto ben presente già da Esiodo, in *theog.* 797 s. (ἀλλά τε κεῖται ἀνάπνευστος καὶ ἄναυδος / στρωτοῖς ἐν λεχέεσσι), dove si descrive la punizione inflitta al dio che commetta spergiuuro, nonché – come rilevato puntualmente da Degani in E. Degani-G. Burzacchini, *Lirici greci*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 39 – dall'autore del primo epodo di Strasburgo (fr. °194 Dg.²), e proprio nel sopra ricordato passo della similitudine col cane, laddove al traditore si augura di far naufragio e giacere bocconi come un cane, sfinito (v. 11 s. ὡς [κ]ύων ἐπὶ στόμα / κείμενος ἄκρασῆ).

In conclusione, se le argomentazioni sin qui condotte colgono nel segno, i pur pochi versi del fr. 1 Diehl³ di Parmenone ci restituiscono la nitida immagine di un poeta ellenistico di spessore, in dialogo con i poeti del passato (Ipponatte, Omero) e con quelli contemporanei (Callimaco), amante delle parole rare (non a caso apprezzato dal dotto Nicandro) e perfettamente inserito nelle correnti letterarie del suo tempo (la poesia colliambica moraleggiante di ascendenza ipponattea).

Abstract

Parmeno fr. 1 Diehl³ draws inspiration from Hipponax and reveals the deep engagement of this Hellenistic choliambic poet with the literary tendencies of his times

Luca Bettarini
luca.bettarini@uniroma1.it

Yole Deborah Bianco

La persistenza catulliana nella tarda poesia di Giorgio Bassani

L'inimitabilità di Omero, la sua irraggiungibilità – e
a rigore solo i suoi poemi sono epici –,
siede sul fatto che egli ha trovato la risposta
prima che il cammino dello spirito
nella storia rendesse esplicita la domanda.

György Lukács, *Teoria del romanzo*

L'esperienza dell'antifascismo¹ come attivista clandestino di *Giustizia e Libertà* e la prigionia saranno determinanti per la scrittura di Giorgio Bassani: «Senza quegli anni per me fondamentali, credo che non sarei mai diventato uno scrittore»². Dal carcere il ventisettenne Giorgio scriverà una serie di lettere ai familiari, alla futura moglie, Valeria Sinigallia, e agli amici; tradotto nella prigione di via Piangipane a metà maggio del 1943, Bassani ne uscirà finalmente il 26 luglio dello stesso anno. Le quattordici lettere scritte ai familiari verranno pubblicate il 21 giugno

¹ «Per ciò che riguarda esclusivamente me, gli anni dal '37 al '43, che dedica quasi del tutto all'attività antifascista clandestina (non ripresi a scrivere che nel '42, quando nell'estate di quell'anno buttai giù le poesie che più tardi avrei pubblicato nel volumetto *Storie dei poveri amanti*, del '45), furono tra i più belli e i più intensi dell'intera mia esistenza. Mi salvarono dalla disperazione a cui andarono incontro tanti ebrei italiani, mio padre compreso, col conforto che mi dettero d'essere totalmente dalla parte della giustizia e della verità, e persuadendomi soprattutto a non emigrare» (G. Bassani, *In risposta (V)*, in *Di là dal cuore*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. 1320).

² *Ibidem*.

del 1981 sul «Corriere della Sera» col titolo *Bassani: da una prigionia*³. Per eludere l'asfissiante *routine* carceraria, il giovane Bassani ricorre allo strumento epistolare, che gli consente un dialogo continuo e rassicurante con gli affetti e con l'esterno. La detenzione non gli permette di continuare il suo lavoro intellettuale, perciò la lettera si configura come lo spazio destinato a raccogliere le riflessioni sulla letteratura e sull'arte (testimoniando anche la durezza del regime carcerario o i disagi di natura più concreta sulla qualità del cibo o sulle difficili condizioni di vita). Da quell'ambiente angusto Bassani intrattiene con la madre delle «divagazioni letterarie»⁴, consigliando delle letture che possano aiutare la sorella minore, Jenny, nella sua maturazione personale e artistica. Fra osservazioni liriche, valutazioni letterarie e momenti più disincantati, il futuro autore dell'«epopea» ferrarese elargisce consigli alla piccola Jenny sulla necessaria «cattiveria» che un artista deve usare per liberarsi di tutto ciò che nell'arte è falso e già acquisito; insomma, Bassani, nel tentativo di quietare i «bisbetici umori»⁵ della sorella, la quale aveva frainteso l'invito a «diventare cattivi», la incoraggia a posare lo sguardo sul mondo e sull'arte, educando la sua intelligenza. È qui che Bassani si lascia sfuggire un dettaglio indicativo della sua *forma mentis* classica e del suo amore per il mondo antico: «Naturalmente noi non viviamo più all'età d'Omero, e quindi ci è difficile trovare qualcosa in cui credere. Ma ad ogni modo, per essere poeti bisogna tornare a una necessaria *condizione d'ingenuità*»⁶; il ferrarese testimonia con queste parole la perdita di senso per l'uomo moderno e la sua difficoltà nella ricerca della verità nel cammino della storia. Pertanto, poiché il mondo ha perso la sua compattezza, presentando la frattura fra l'io e il cosmo, l'individuo (poetico) deve guardare al mondo con lo sguardo innocente di un bambino, che segue passo dopo passo la voce paterna.

³ Le lettere (*Da una prigionia*), assieme ai diari di quegli anni del dopoguerra e ad altri scritti (fra cui i saggi già pubblicati nel 1966 col titolo di *Le parole preparate*), compariranno in *Di là dal cuore*, edito da Mondadori nel 1984; il volume sarà poi inserito nel «Meridiano» Mondadori, dal titolo *Opere*, del 1998. Infine, grazie al sapiente lavoro di Piero Pieri, che ha ordinato i racconti giovanili, i diari e le lettere, è uscito per Feltrinelli nel 2014 *Racconti, diari, cronache* (1935-1956).

⁴ Bassani, *Da una prigionia*... cit., p. 957.

⁵ *Ibid.*, p. 958.

⁶ *Ibid.*, p. 959. Il corsivo è nel testo.

Bassani è un classicista, la sua formazione è intrisa di cultura umanistica. Tuttavia la sua strada è un'altra:

Ogni cosa era predisposta perché facessi un buon percorso di studi e diventassi anch'io medico, come la mia famiglia desiderava. Mio padre era medico, e lo erano il fratello di mia madre, il padre di mia madre – uno dei più grandi clinici italiani – e anche mio cugino. La casa traboccava di libri di medicina. Ma appena incominciava a leggere mi capitò di non sentirmi più attratto dalla medicina. Non mi capacitavo del perché fosse accaduto. Forse a causa di una grande attrazione nei confronti della poesia⁷.

Contrariamente alla tradizione medica familiare – il nonno materno, Cesare Minerbi, era medico come pure lo zio materno, Giacomo Minerbi, e il padre, Angelo Enrico Bassani (ginecologo che non praticherà mai la professione) –, Giorgio intraprenderà gli studi umanistici perfezionandoli all'Università di Bologna. A Ferrara Bassani frequenta lo storico Regio Liceo-ginnasio «Ludovico Ariosto», assieme al futuro filologo e docente universitario, Lanfranco Caretti, già compagno alle scuole elementari e che ritroverà più tardi all'Università. Gli anni liceali saranno cruciali per la narrazione di *Dietro la porta*, parte quarta del monumentale *Romanzo di Ferrara*. Gli studi classici, in effetti, proseguiranno alla facoltà di Lettere di via Zamboni dell'Ateneo bolognese: sono gli anni in cui Bassani prende il regionale Ferrara-Bologna (sfondo delle prime poesie e dei primi racconti) e pranza con Lanfranco alla mensa del Dopolavoro ferroviario. L'esperienza del viaggio in treno verrà trasposta “in una forma del sentimento” bassaniano ne *Gli occhiali d'oro*. È lapalissiano – lo dimostrano le parole dell'autore negli autocommenti⁸

⁷ M. Mithois, *Parla Giorgio Bassani*, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, a cura di B. Pechiari-D. Scarpa, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 114.

⁸ Mi riferisco alla sequenza di *In risposta* (sette complessivamente) che si trova nel “Meridiano” Mondadori e precedentemente compariva già in *Di là dal cuore* (nel numero di sei autocommenti) del 1984; ancora prima la sequenza constava di due autocommenti a forma di intervista ne *Le parole preparate* del 1966. Il modello di questi testi di autocommento è senza dubbio l'*Intervista immaginaria* di Eugenio Montale del 1946. Per un esame attento e dettagliato sulla storia della serie di *In risposta* cfr. D. Scarpa, *Un microfono nel taschino*, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993...cit.*, pp. 11-32.

e i lavori degli studiosi⁹ – che la continua ricerca dell’io e la rielaborazione di parti di sé siano fondative della narrativa bassaniana, eppure è necessario rammentare le parole dell’autore per evitare di precipitare in un eccessivo biografismo:

Non saprei. Debbo in ogni caso ricordare che il deuteragonista degli *Occhiali d’oro* è un personaggio, non sono io. Si tratta cioè di un giovanotto molto simile a come ero io molti anni fa, ma non di me stesso: prova ne sia che non viene mai chiamato col suo nome, che anzi non ha nome. Il giovanotto è dunque, in sostanza, soltanto una forma del mio sentimento, una *parte* di me. Io a quell’epoca ero quasi così, ma non così¹⁰.

Ogni tassello del *Romanzo di Ferrara* sembra essere una *madeleine* proustiana, un ritorno alla memoria e «un nodo lirico»¹¹ che l’autore deve sciogliere per poter sopravvivere, malgrado Bassani non abbia mai accettato in maniera pedissequa l’eredità dell’ascendenza proustiana¹²:

Io vorrei ancora insistere sugli scrittori da cui in qualche modo sono partito. Per esempio ho detto di Mann, ed è inevitabile il ricorso a Proust. Ma anche lì bisogna stare attenti, per esempio la memoria di Proust è un fatto irrazionale, un fatto mistico. La famosa *madeleine* è un fatto di intuizione, un lasciarsi andare al flusso della memoria. È un tentativo di sostituire la vita, di rimpiazzarla con il suo doppio – con il suo surrogato più che con il suo doppio – che è la memoria. Ora all’origine della memoria del sottoscritto non vi è un processo di carattere irrazionale. C’è soltanto invece la volontà di capire. Di capire e di storicizzare; insomma è l’atteggiamento dello storico di se stesso, che è molto diverso dall’atteggiamento di Proust¹³.

⁹ I lavori di Anna Dolfi sono fondamentali per approfondire l’argomento. Cfr. A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003; Ead., *Dopo la morte dell’io. Percorsi bassaniani “di là dal cuore”*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

¹⁰ Bassani, *In risposta (VI)*... cit., pp. 1322-23. Il corsivo è nel testo.

¹¹ «“Ogni mio libro,” afferma Bassani, “nasce da un nodo lirico”, e cioè da una sofferenza personale, da una partecipazione soggettiva. È da questa tensione interna che gli viene la paura, ogni volta, di non farcela, la stanchezza che spesso gli impedisce di scrivere» (D. Bisutti, *I grandi narratori: Bassani*, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*...cit., p. 185).

¹² Per la presenza di Proust nell’opera bassaniana cfr. I. Campeggiani, *Proust nell’opera di Bassani*, in «Chroniques italiennes», 23, 2/2012 (Serie Web; 29 pp.); G. Varanini, *Bassani*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 25.

¹³ Bisutti, *I grandi narratori: Bassani*... cit., p. 226.

La memoria ritorna, non come flusso irrazionale, ma storicizzata. D'altro canto, lo storicismo è il retaggio crociano¹⁴ in Bassani e l'autore ferrarese ha sempre continuato a ripetere di essere allievo di Croce¹⁵.

È, dunque, doveroso a questo punto ripercorrere le tracce dell'archeologia narrativa del nostro autore per far emergere le fondamenta classicistiche nella sua poesia tarda. L'interesse bassaniano per il mondo antico si accende tra i banchi liceali. In questo senso, è utile il lavoro di Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, il quale ha il merito di seguire le fila del romanzo *Dietro la porta*, sviscerando i testi classici studiati a scuola, con la presenza di materiale d'archivio (registri e programmi scolastici) del Liceo Ariosto e in appendice riporta anche una serie di testimonianze dei protagonisti¹⁶ di quegli anni su Francesco Viviani. Cazzola paragona l'io narrante di *Dietro la porta* a «un novello Odisseo»¹⁷ che, abbandonato dall'amico Otello Forti, si trova a vivere una moderna “odissea” scolastica con nuovi docenti e compagni. Un primo avvio allo studio dei classici viene pertanto da quest'uomo, Francesco Viviani, laureatosi in Filologia Classica, presso

¹⁴ Cfr. G. Genovese, *Il crocianesimo inattuale di Giorgio Bassani. Modello storicistico e poetica del racconto*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie 5, 8/1, Pisa, 2016, pp. 219-238; R. Peluso, *Il Croce intimo di Bassani*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, a cura di V. Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 105-148.

¹⁵ Cfr. F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 54-71. Precedentemente una versione più breve era in Id., *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969, mentre la versione completa oggi appare anche in Bassani, *Interviste 1955-1993...* cit., pp. 243-261; cfr. anche S. Cro, *Intervista con Giorgio Bassani*, «Canadian Journal of Italian Studies», I, 1977, pp. 37-45. L'intervista si trova anche in diversi volumi: in Bassani, *Interviste 1955-1993...* cit., pp. 303-314; *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di V. Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2016, pp. 125-134.

¹⁶ Le testimonianze sono di Ugo Veronesi, Lanfranco Caretti e Gaetano Tumiatì, inoltre l'autore ha incluso l'incontro con Sara Naccari, che fu collega di Francesco Viviani, il docente di latino e greco di Bassani. Cfr. C. Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, Firenze University Press, Firenze, 2018; per il riuso del classico in Bassani dello stesso autore cfr. Id., *Kore l'oscura. (In)seguendo Micòl*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012, pp. 271-301.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

l'Università degli studi di Padova, il quale propone un'analisi su *L'elegia in Catullo*¹⁸, il 15 marzo 1916 (mese e anno di nascita di Bassani).

Nella trasposizione del romanzo Francesco Viviani è il Professor Guzzo, titolare della cattedra di latino e greco. Il docente viene così rappresentato: «era famoso per la sua cattiveria, una cattiveria confinante col sadismo. Sui cinquant'anni, alto, erculeo, con due grandi occhi color ramarro lampeggianti sotto una enorme fronte alla Wagner, e con due lunghe basette grigie che gli scendevano fino a metà delle guance ossute, passava al *Guarini* per una specie di genio»¹⁹. Il docente dalla fronte wagneriana²⁰ viene descritto come “erculeo”, un'aggettivazione che tradisce le atmosfere mitiche del romanzo. La personalità di Guzzo-Viviani appare perciò assai risoluta, un uomo di grande cultura e con un credo politico fermo: Viviani è un antifascista che subirà le conseguenze per i suoi ideali²¹; la cosa colpirà così tanto Bassani, il quale scriverà una lettera sul «provvedimento incredibile»²² che colpisce il “maestro”. Cazzola nel suo testo offre una riproduzione fotostatica della toccante lettera dello scrittore a Viviani, il quale si era distinto per nobili qualità e soprattutto «nell'amore sconfinato che porto alla libertà e alla giustizia»²³.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ G. Bassani, *Dietro la porta*, in *Il romanzo di Ferrara*, in *Opere...* cit., p. 589. Il corsivo è nel testo. Il Guarini, come riporta Cazzola, dovrebbe corrispondere nella trasposizione narrativa all'attuale Liceo «Ludovico Ariosto», quello frequentato da Bassani, che all'epoca era il Regio Liceo-ginnasio «Ludovico Ariosto». Cfr. C. Cazzola, *Ars poetica...* cit., p. 11.

²⁰ Per quanto riguarda Wagner è un compositore estremamente importante per Bassani, già ne *Gli occhiali d'oro*, il dottor Fadigati veniva definito «appassionato wagneriano», anche se nella *ne varietur* del 1980 l'aggettivo “wagneriano” scompare, ma le atmosfere del *Tristano* permeano l'intero romanzo. D'altronde la passione per la musica di Bassani è già nota. La sorella nel suo libro ha affermato che Bassani fino a diciassette anni studiava pianoforte e che voleva fare il musicista, poi improvvisamente si convertì alla letteratura, studiando intensamente soprattutto letteratura italiana. Cfr. J. Bassani Liscia, *L'Anzulòn*, Signa, Masso delle Fate, 1997.

²¹ Francesco Viviani verrà trasferito d'ufficio al liceo classico di Sciacca, lasciando Ferrara, per via di una trasformazione di un precedente decreto ministeriale con la sospensione dello stipendio per sei mesi. Secondo Cazzola il trasferimento è un semplice pretesto «per togliere di mezzo una figura quanto meno scomoda». A quanto pare Viviani intratteneva una relazione con una affittacamere, e in seguito a una denuncia anonima al podestà di Ferrara verrà trasferito. Cfr. Cazzola, *Ars poetica...* cit., pp. 79-81.

²² *Ibid.*, p. 79.

²³ *Ibidem*.

Viviani lascia in Bassani non solo l'amore per i classici, ma anche i semi di quell'anima politica che lo porterà a diventare un attivista di *Giustizia e Libertà*. D'altronde, anche Lanfranco Caretti ricorda di Viviani «il suo ostinato martellare su concetti di libertà e giustizia»²⁴.

In *Dietro la porta*, due autori latini appaiono importanti, al di là dei sempiterni poemi omerici da studiare. Cazzola intitola i primi due capitoli del suo libro proprio con i nomi di tali autori – Catullo e Orazio. D'altra parte, sfogliando le pagine di *Dietro la porta* s'incontreranno i versi dell'*Iliade* e le «odi di Orazio»²⁵ assegnate da Guzzo oppure si entrerà nella classe, durante l'ora di latino, mentre Guzzo scandisce i versi del carme 101 di Catullo, *Multas per gentes et multa per aequora vectus*...²⁶ E, mentre il ligio Cattolica riceve una reprimenda da Guzzo per la sua distrazione e viene invitato a declamare i versi catulliani, il professore lo schernisce marcando il famoso verso incipitario del carme 2, *Passer deliciae meae puellae*²⁷. Cazzola ricollega la lezione catulliana di Guzzo nella ricostruzione bassaniana alla formazione di Viviani che, come analizzato poco sopra, si laureò con una tesi sull'elegia in Catullo²⁸. Nell'episodio della reprimenda a Cattolica Guzzo pronuncia, latineggiando, uno *Scantinamus*²⁹, che nel lessico latino non esiste. Prima di passare però a quanto l'influenza catulliana costituisca un perno della scrittura nella tarda poesia bassaniana, si potrebbe ipotizzare che il rapporto tormentato fra l'io lirico di Catullo e Lesbia sia la base, con meno complicazioni e coinvolgimento fisico, del rapporto fra l'io del *Giardino* (che è sempre l'io narrante degli *Occhiali* e di *Dietro la porta*) e Micòl.

Il lettore attento di Bassani, inoltre, ricorderà come anche ne *Gli occhiali d'oro* compaia una citazione catulliana, l'*inde redire negant*

²⁴ *Ibid.*, p. 124.

²⁵ G. Bassani, *Dietro la porta*, in *Opere...* cit., p. 635.

²⁶ *Ibid.*, p. 644; per il testo catulliano si rimanda all'edizione italiana, curata da Alessandro Fo: Catullo, Gaio Valerio, *Le poesie*, testo, traduzione, introduzione e commento a cura di A. Fo, con interventi di A. M. Morelli e A. Rodighiero, 2018, Torino, Einaudi, p. 284.

²⁷ G. Bassani, *Dietro la porta*, in *Opere...* cit., p. 644, il corsivo è nel testo bassaniano, in cui manca la virgola dopo *Passer*. Per il verso catulliano cfr. Catullo, *Le poesie...* cit., p. 4.

²⁸ Cazzola, *Ars poetica...* cit., pp. 14-15.

²⁹ G. Bassani, *Dietro la porta*, in *Opere...* cit., p. 645.

del carne 3³⁰, che indica la via di non ritorno, ossia che non c'è più scampo per Fadigati a Ferrara e non si torna indietro dopo lo scandalo; o rammenta ancora il dottor Fadigati che, sulla spiaggia di Riccione, legge i versi dell'*Iliade* perciò Omero, Orazio e le *Odi barbare* carducciane diventano argomento di conversazione sotto l'ombrellone³¹.

Tornando a *Dietro la porta*, la rappresentazione di Luciano Pulga, antagonista dell'io narrante, tradisce una costruzione omerica del personaggio; già Roberto Cotroneo trova «qualcosa di poco convincente»³² nel nome e nel cognome, difatti, Claudio Cazzola ci spiega che Pulga è la voce dialettale per pidocchio³³. Diremmo una perfetta caratterizzazione del “destino nel nome” se è vero che, come asserivano i latini, *nomen omen*. Ma Bassani non si ferma qui, perché a stupire è la caratterizzazione di Pulga da “Tersite”, l'antieroe per antonomasia. Un vile che potrebbe abbandonare la cartella scolastica più che lo scudo. Il personaggio viene descritto in maniera tremendamente realistica³⁴: dalle piccole gocce di sudore che affiorano sui baffetti biondi ai punti neri diffusi sulla pallida pelle del viso fino ad aumentare alla base delle narici. Bassani carica la descrizione di una potenza visiva tale, una ἐνάργεια così viva da renderla un *trompe-l'oeil* narrativo, capace di disgustare il lettore, il quale non può che provare repulsione e disgusto per il personaggio di Luciano Pulga. Al contrario Carlo Cattolica è la perfetta realizzazione del καλός και ἀγαθός, d'altronde sarà proprio l'ineccepibile deuteragonista a smascherare l'ambiguo Luciano. Il “Tersite” bassaniano ha il merito però di portare il protagonista a conoscere l'ignoto mondo del sesso,

³⁰ Id., *Gli occhiali d'oro*, in *Opere...* cit., p. 301. Il testo di Fo del carne 3, v. 12 è: «unde negant redire». Cfr. Catullo, *Le poesie...* cit., p. 8, v. 12.

³¹ Per questo romanzo Enzo Neppi rintraccia fra le fonti bassaniane il *Filottete* di Sofocle; nella prima edizione de *Gli occhiali d'oro* del 1958, uscita prima su «Paragone. Letteratura» e poi in volume per Einaudi, compare in esergo una citazione dalla tragedia sofoclea. Cfr. E. Neppi, *Una lettura degli «Occhiali d'oro»*, in «Chroniques Italiennes», nr. 28, II 2014, consultato il 29 agosto 2022, disponibile su: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web28/7.E.Nepi-Una-lettura-degli-Occhiali-d-oro.pdf>

³² R. Cotroneo, *La ferita indicibile*, in Bassani, *Opere...* cit., p. XLVII.

³³ C. Cazzola, *Ars poetica...* cit., p. 14.

³⁴ «La descrizione del ragazzo è di un realismo esasperato, come se Bassani volesse ingrandirne i dettagli, fino a trasformarlo in qualcosa di orrendo» (R. Cotroneo, *La ferita indicibile*, in Bassani, *Opere...* cit., p. XLVII).

sconvolgendolo e generando nell'io narrante un processo di cambiamento e crescita³⁵. *Dietro la porta* perciò si configura come il romanzo di formazione dell'autore ferrarese.

Nel 1968 Bassani pensa di scrivere un romanzo ispirandosi per il protagonista a uno dei personaggi più amati dell'*Iliade*, l'adorato Ettore³⁶. Tuttavia, questo romanzo non verrà realizzato, del resto Bassani ha appena pubblicato *L'airone*, la cui gestazione ha richiesto enorme sofferenza³⁷. La forma drammatica del romanzo che ha Edgardo Limentani come protagonista creerà le condizioni necessarie allo sviluppo lirico della tarda poesia bassaniana (anche se nel frattempo pubblicherà la raccolta di racconti di *L'odore del fieno* del 1972). Anna Dolfi ha definito *L'airone* come «una tragedia moderna scandita in quattro tempi, nella suggestiva scelta di un impianto narrativo articolato su unità di luogo, di tempo, di azione»³⁸; la durezza del classico in Bassani non sta solo nei temi e nella costruzione dei personaggi, sono anche le forme narrative a subire la fascinazione per il mondo classico. E, in effetti, la definizione di «viaggio verso la morte»³⁹ per *L'airone*, che viene fuori dalla conversazione con Ferdinando Camon, restituisce la lunga narrazione del cammino di Limentani che, malgrado l'enorme senso di solitudine,

³⁵ «Ebbene, questo mellifluo personaggio condurrà il protagonista dall'infanzia all'adolescenza e lo farà senza saperlo, senza capire ciò che sta avvenendo. Lo farà parlandogli di sesso, portandolo su un terreno sfuggente» (*Ibidem*).

³⁶ «“Dovrebbe essere un uomo meraviglioso come Ettore, nell'*Iliade*, che ha una perfetta identità fra sé e la vita che vive ed è il buon marito, buon padre, buon figlio, buon guerriero; il contrario del povero Limentani che vive, invece, separato da sé e dalla vita.” “Quando lo scriverà?” La domanda, a dire il vero, è un po' inopportuna per un uomo che non ama gli esercizi al tavolino, che odia l'azione fredda e teorica della volontà del talento. “Chi lo sa,” risponde appena cortese. “Io non sono mica un novellatore, uno che racconta storie davanti al caminetto... Io scrivo soltanto per dare testimonianza di me e della verità. Ora ho questo tema in mente, ma a un certo punto non sono io, è il personaggio stesso che si fa avanti, che decide d'essere scritto.”» (G. Livi, *Bassani come nasce un romanzo*, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993... cit.*, p. 157).

³⁷ «D'un colpo mi sono liberato da due mali: la fatica provata a realizzare il mio progetto (nessun libro, prima, mi era costato tanto) e l'impassibilità davanti alle cose che m'aveva fatto dubitare di me stesso» (M. Cancogni, *Perché ho scritto "L'airone"*, in Bassani, *Interviste 1955-1993... cit.*, p. 164).

³⁸ A. Dolfi, «L'airone» e la fissità speculare, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia... cit.*, p. 39.

³⁹ F. Camon, *Giorgio Bassani*, in Bassani, *Interviste 1955-1993... cit.*, p. 260.

ha continui dialoghi (con l'ex fascista Bellagamba, con la madre, con la moglie). Il momento dell'assolo lirico è in fase di costruzione, Bassani ha pubblicato *L'odore del fieno* e alla domanda di Claudio Toscani nel 1973 sull'abbandono della produzione in versi risponde così:

Ma le dico subito che ho scritto altre poesie e sto scrivendone ancora, sto continuamente scrivendo poesie. Questo spiega abbastanza bene perché, dopo *L'odore del fieno*, ho avuto il bisogno di andare avanti nell'ordine lirico e le do volentieri l'inedito annuncio che proprio da questi ultimi mesi in qua vengo sempre più componendo poesie [...] non cambierò assolutamente voce, sarò sempre io, anzi, più che mai sarà di scena il mio "io" [...] se scriverò fuori dall'ambito ferrarese, sarà per dare all'"io" un corpo, una realtà totale, predominante, prova ne siano le poesie che sto scrivendo e che non sono certo ambientate a Ferrara, perché le poesie hanno una ambientazione⁴⁰.

Il passaggio dai dialoghi tragici de *L'airone* conduce direttamente al monologo lirico della poesia degli anni Settanta. Edgardo prova un sentimento di *συμπάθεια* nei confronti dell'airone morente durante la battuta di caccia e, successivamente, nella piazza vuota di Codigoro si palesa un altro indizio che ci fa ricondurre la tragedia bassaniana al dramma classico, ovvero l'agnizione di Edgardo, il proprio riconoscimento di fronte alla vetrina dell'impagliatore. La tensione drammatica e solitaria del protagonista de *L'airone* percorre le strade della pianura padana per andarsi a innestare sull'io poetico di Giorgio Bassani che finalmente esplose, straripa.

Bassani nel 1974 torna alla poesia con *Epitaffio*⁴¹, dopo vent'anni⁴² di narrativa e di riscritture, proprio lui che per tutta la vita non fa che ribadire all'interlocutore di turno – e soprattutto a sé stesso – di essere un

⁴⁰ C. Toscani, *Incontro con Giorgio Bassani*, in Bassani, *Interviste 1955-1993...* cit., p. 273.

⁴¹ Editto da Mondadori nella collana «Lo specchio».

⁴² Nel 1951 esce *Un'altra libertà*, edito da Mondadori, che raccoglie le poesie di *Te lucis ante*, ma con varianti e con l'aggiunta di alcune testi nuovi, mentre nel 1963 *L'alba ai vetri*, edito da Einaudi, che raccoglie tutta la poesia di Bassani, anche se con alcune varianti, ma senza aggiungere nuovi testi; il testo einaudiano però scompare nel 1982 quando verrà pubblicata la raccolta *In rima e Senza* che raccoglie tutta la poesia di Bassani. *In rima* accoglie la poesia giovanile e la sezione *Senza* racchiude la poesia tarda degli anni Settanta.

poeta⁴³. Nel 1978 *In gran segreto*⁴⁴ continua la scia del nuovo versificare bassaniano: la poesia degli anni Settanta è un punto di svolta per il ferrarese⁴⁵, finalmente Bassani oltrepassa la soglia simbolica e contenutistica di quelle mura che avevano vincolato e caratterizzato la poesia giovanile e tutta la sua narrativa⁴⁶. È la «rivoluzione copernicana»⁴⁷ dell'io nella poesia, la quale assume nuove forme, come l'«epitaffio» e l'epigramma che aprono alla revisione dei modelli antichi, tuttavia il tono è sommo ed esoterico, ogni verso è detto «in gran segreto», perché il dialogo è con sé stesso. L'autore che parla con sé, a volte si interroga sulle sue scelte poetiche, altre rimprovera la sua donna, ma ne esalta anche le sue fattezze. Ogni cosa ricopre il soggetto lirico. Ebbene, Bassani si compiace di sé, forse a tal punto da indispettire la non sempre accomodante Natalia Ginzburg – sua amica – che, nella recensione *La soddisfazione*⁴⁸, uscita sul «Corriere della Sera» il 9 giugno del 1974 lo stronca nettamente per la troppa presenza di sé. E su questo torneremo in merito alla risposta poetica bassaniana. Eppure l'originalità che apporta Bassani in quegli anni non ha eguali, se non nel sovvertimento poetico del Montale di

⁴³ «Non dimenticare che io, oltre che un cosiddetto narratore (parola che aborro), sono un poeta (altra parola che mi piace purché non si riferisca soltanto a quell'andare a capo che si verifica al termine di ogni verso), nonché un saggista» (G. Bassani, *In risposta (VII)*... cit., pp. 1343-1344).

⁴⁴ Sempre nella stessa collana «Lo specchio» per Mondadori.

⁴⁵ Per dirla con Lenzini è «un cambio di prospettiva», cfr. L. Lenzini, *Un cambio di prospettiva: In rima e senza di Giorgio Bassani*, in Id., *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Fiesole, Cadmo, 2012, pp. 137-181.

⁴⁶ Salvo poche eccezioni, la narrativa bassaniana verrà riunita nel monumentale *Romanzo di Ferrara*, che caratterizzerà geograficamente tutta la sua opera. Le eccezioni comunque sono presenti in cui il giovane poeta, come in *Monselice* o in *Saluto a Roma*, due liriche appartenenti alla raccolta *Storie dei poveri amanti* del 1945, oltrepassa i limiti regionali, ma anche in *Valle dell'Aniene*, che appartiene a *Te lucis ante*, silloge poetica del 1947. Infine il racconto giovanile *il Purgatorio dei Travet* è di ambientazione romana. Oggi si trova nel volume già menzionato G. Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*... cit., p. 441-445.

⁴⁷ A. Dolfi, «*Gli occhiali d'oro*» e *la prospettiva dell'io*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*... cit., p. 28. Anna Dolfi ha parlato di «rivoluzione copernicana» dell'io nel passaggio della corallità nelle *Storie ferraresi* alla centralità dell'io ne *Gli occhiali d'oro*.

⁴⁸ La recensione oggi è disponibile in appendice al volume *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, già citato, grazie al lavoro di Angela Siciliano, che ha raccolto anche altre recensioni alla poesia di Bassani: cfr. A. Siciliano, *Le recensioni eccellenti: Montale, Pasolini, Garboli, Ginzburg, Siciliano*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*... cit., pp. 341-364.

*Satura*⁴⁹. È ancora una volta Dolfi, che ha curato l'edizione critica delle poesie⁵⁰, a fornirci informazioni preziose, come sul tipo di verso adottato in alcune composizioni da Bassani «da *long poem*, alla Eliot»⁵¹ e sulle ascendenze statunitensi (Edgar Lee Masters e Allen Ginsberg). La novità bassaniana non consiste solamente nel dare corpo all'io poetico, ma appare in maniera preminente nello sperimentalismo grafico che assume la geometria scrittoria nello spazio poetico: molti testi ricalcano proprio la forma delle epigrafi tombali sul marmo. Il contenuto si fa forma e la poesia, già lapidaria nella sua veste lessicale, diventa lapide visiva; la pianificazione narrativa seguiva una precisa conformazione geometrica⁵², fatta di “cerchi”, di “sfere”, di “imbuti”, ora la poesia a imbuto diventa vera e propria cavità infernale, come un richiamo alla forma dantesca per eccellenza, che in precedenza era fatta principalmente di nomi (si pensi a *Te lucis ante*) e a conferma dell'avvenuta anabasi bassaniana⁵³.

T. S. Eliot è un asse importante nella scrittura tardo-lirica di Bassani, mediatore moderno dei classici, se si pensa al confluire in *The Waste Land* dell'immaginario antico, non solo greco-romano, ma anche biblico. Perciò Bassani mescola elementi provenienti dalla poesia coeva straniera, recuperando allo stesso tempo la tradizione, il nostro autore fa ciò che per il già citato Eliot è fondamentale: «La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare: chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica»⁵⁴. La fatica della gestazione del progetto

⁴⁹ Geno Pampaloni riconosce l'ascendenza montaliana nella nuova poesia di Bassani. Cfr. G. Pampaloni, *Io, Narciso*, in «Il Giornale», 6 agosto 1978; oggi in Id., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di G. Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 383-385.

⁵⁰ G. Bassani, *Poesie complete*, a cura di A. Dolfi, con una premessa di P. Bassani, Milano, Feltrinelli, 2021.

⁵¹ *Ibid.*, p. 521.

⁵² Cfr. Id., *Laggiù, in fondo al corridoio*, in Id., *Opere...* cit., p. 940; A. Dolfi, *La comunicazione sommersa*, in Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia...* cit., p. 56.

⁵³ «Geo Jozs è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Che cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua». (G. Bassani, *In risposta (VII)*... cit., pp. 1344).

⁵⁴ T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale (1919)*, in Id., *Opere. 1904.1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, p. 393.

ferrarese, un'elaborazione lunga quarant'anni, è un campo di prova per Bassani, in cui sperimenta e raggiunge la piena maturità della sua opera narrativa e da cui l'autore può dirsi finalmente libero con la *ne varietur* del 1980. *Laggiù, in fondo al corridoio*⁵⁵ bassaniano il continuo riscrivere⁵⁶, l'elaborazione, la correzione e l'incessante necessità di revisione non sono altro che un retaggio della cifra vivianica del *limae labor* oraziano, appreso fra i banchi di scuola. Il passaggio del testimone alla poesia tarda, dopo la pausa ventennale, si verifica grazie al dialogo tragico de *L'airone*. È significativo che proprio in *Epitaffio* Bassani si rivolga a Edgardo Limentani nella poesia *Anche tu*⁵⁷, definendolo «miserò»⁵⁸, che ricorda peraltro il *Miser Catulle* in apertura del carne 8⁵⁹. E sappiamo quanto in Limentani ci sia “una forma del sentimento” bassaniano⁶⁰.

Raggiunte le vette armoniche del perfezionamento stilistico dell'opera narrativa, Bassani incontra la μετάβασις εἰς ἄλλο γένος che, per Adorno, è la modalità di presentazione dello stile tardo⁶¹. La confusione dei piani

⁵⁵ Il testo si trova alla fine de *L'odore del fieno* e chiude *Il romanzo di Ferrara*.

⁵⁶ In maniera preliminare cfr. I. Baldelli, *La riscrittura totale di un'opera: da Le storie ferraresi a Dentro le mura*, «Lettere italiane», 1974, 2, pp. 180-197; ma anche i più recenti studi di E. Neppi, S. Parussa, B. Pecchiari, A. Siciliano, A. Zazzaroni, in *L'officina del Romanzo di Ferrara*, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di A. Siciliano, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 73-201.

⁵⁷ Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 151.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Catullo, *Le poesie...* cit., p. 18, v. 1.

⁶⁰ Nell'intervista con Vittorio Sereni, Bassani afferma che si trova in un momento molto triste della sua vita, durante la stesura de *L'airone*, si sente «come uno spettatore di fronte alle cose» e si accosta allo «stato psicologico di morte delle cose, simile al sentimento di Leopardi, prima del risveglio pisano». Perciò l'idea del romanzo gli viene sperimentando gli stessi sentimenti che saranno poi di Edgardo Limentani. L'intervista è consultabile al link: <https://www.rsi.ch/play/tv/-/video/il-giardino-di-giorgio-bassani?urn=urn:rsi:video:12850906>, (sito visitato il 31/08/2022).

⁶¹ Th. W. Adorno, *Praeludium*, in *Beethoven*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001, p. 10. Il concetto è ripreso probabilmente dal *De caelo* di Aristotele nel libro I 1, 268B. Poiché il testo del *Beethoven* adorniano è uscito postumo, esso si presenta come un grande frammento a cui l'autore lavorò a lungo, senza mai pubblicarlo. Quindi queste preliminari considerazioni sullo stile tardo sono sparse in tutto il testo su Beethoven, e non solo nei capitoli propriamente dedicati allo stile tardo. Per lo stile tardo in Bassani cfr. A. Dolfi, «Sul confin degli anni» stile tardo e poesia nel Novecento italiano, Roma, Bardi Edizioni, 2021; ma in maniera preliminare cfr. L. Lenzini, *Bassani, Parronchi e Cattafi*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008, pp. 165-193. Lenzini è il primo in Italia

– nociva per Aristotele, poiché il passaggio da un piano all’altro potrebbe indicare anche l’errore logico –, la fine dell’autonomia delle discipline e l’occupazione di campi altrui è quanto avviene nel soggetto lirico tardo bassaniano che prova a dare corpo all’io, ma, in realtà, in quel tentativo di dare forma alla materia, si frantuma, si riduce in schegge. Il recupero del classico è lo sforzo bassaniano nel dare risposte in un momento storico caldo e confusionario (gli anni Settanta), di ricentrare il soggetto perché appunto «l’inimitabilità di Omero, la sua irraggiungibilità, [...] siede sul fatto che egli ha trovato la risposta prima che il cammino dello spirito nella storia rendesse esplicita la domanda»⁶², anche se Adorno sostiene che «credere che le prime opere d’arte siano le più elevate e le più pure è puro romanticismo quanto mai tardivo»⁶³, in riferimento al fatto che l’essenza dell’opera d’arte risieda nelle origini dell’arte stessa.

Il tardo Bassani lirico cerca di recuperare la visione compatta di un mondo che ha perso le sue coordinate e lo fa attraverso il riuso del classico, che nel suo immaginario appartiene a un universo definito, conchiuso, fatto di certezze, come scriveva anni prima alla sorella Jenny. Mentre l’Italia è dilaniata dalle stragi nel 1974 (Brescia e Bologna)⁶⁴ e Pasolini sulle colonne del «Corriere della sera»⁶⁵ scrive di sapere i nomi dei responsabili del *golpe*⁶⁶, Bassani nell’aprile del 1974 dà alle stampe il suo *Epitaffio*. La reazione di Bassani a quanto sta accadendo attorno a lui è nichilistica, la prospettiva del futuro è svuotata; non a caso nella bellissima intervista concessa ad Anna Dolfi nel 1979, l’autore afferma:

ad applicare la categoria di “stile tardo” a un campione di poeti del canone del Novecento, per cui l’*Introduzione* al lavoro è una bella disamina sui pareri discordanti attorno alla vecchiaia cfr. L. Lenzini, *Introduzione*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano...* cit., pp. 9-27.

⁶² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 1999, p. 24.

⁶³ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri-G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 5.

⁶⁴ Del 28 maggio 1974 è la strage di piazza della Loggia a Brescia e della notte fra 3 e 4 agosto 1974 la strage del treno Italicus, entrambe stragi di stampo neofascista. Cfr. F. Barbagallo, *La democrazia difficile degli anni settanta*, in Id., *L’Italia repubblicana. Dallo sviluppo alle riforme mancate (1945-2008)*, Roma, Carocci, 2012, pp. 97-155; G. Crainz, 1974, in Id., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 481-520.

⁶⁵ P. P. Pasolini, *Cos’è questo golpe? Io so*, in «Corriere della sera», 14 novembre 1974.

⁶⁶ Pasolini manifestava la percezione diffusa che, dietro lo stragismo di stampo neofascista, ci fosse una precisa strategia volta a indebolire le fondamenta democratiche dell’Italia repubblicana e che questa strategia venisse proprio da dentro l’apparato statale.

La mia poesia poi, così come la narrativa, parla del passato, del presente, e non del futuro, perché il futuro non c'è. L'ho scritto in una poesia che non a caso succede – perché le mie poesie succedono, hanno una collocazione temporale e spaziale proprio come i racconti – succede a New York, di fronte al Central Park. Parlo della vita come dell'unica cosa che c'è. Un poeta che ha il senso del rapporto col reale come l'ho io non può essere un utopista, deve far sempre i conti col passato e col presente. Niente più. Nella poesia allora, le dicevo, ho tentato di distruggere qualsiasi diaframma tra l'io scrivente e l'io vivente: sono tutte poesie che succedono adesso, fatte da me come sono adesso, avendo il diritto a farlo per aver scritto le cose precedenti. Volevo e voglio arrivare ad un'espressione immediata, ma ho ancora bisogno di forme oggettive, classiche. L'epigrafe in questo mi ha aiutato, mi è venuta incontro: ma è anche una struttura che mi consente di chiudere dentro di essa esattamente il suo contrario: la vita, a cominciare da me, dal mio vivere «ancora», come ricordo in *Saturnia*, una poesia dove mi riferisco a un pittore, a un esteta squisito, morto recentemente, con la sua casa, laggiù, iettatoria, mortuaria, funebre, mentre «io vivo / ancora»⁶⁷.

Bassani per questa ragione ha ancora bisogno di rifugiarsi nelle forme classiche e di inserirvi, non la Storia che accade, le stragi, perché in esse non c'è futuro, ma la vita che erompe, per precisione la sua vita, l'io⁶⁸ (quell'autocompiacimento di sé che aveva destato i commenti negativi dell'amica Ginzburg), nel tentativo di recuperare certezze, mentre attorno il mondo sembra crollare. Forme morte, chiuse, del passato, che custodiscono la vita mentre fuori, nel mondo reale, v'è l'imperversare delle rovine. L'epigrafe, d'altronde, era un'iscrizione che veniva incisa sulle tombe, etimologicamente l'epitaffio esprime ancora meglio il legame sepolcrale, per cui i *leitmotiv* bassaniani (vita/morte, giardini/tomba) sembrano non abbandonarlo fino alle ultime composizioni.

⁶⁷ A. Dolfi, «Meritare» il tempo. Intervista a Giorgio Bassani, in Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia...* cit., pp. 177-178. L'intervista originariamente è uscita nel 1980 sulla rivista «Contesto», poi è stata inserita nel volume dell'autrice *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, uscito nel 1981 per Liviana. Per la poesia *Saturnia*, che fa parte di *Epitaffio*, cfr. Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 200.

⁶⁸ «Il problema dell'io, il rapporto tra l'io narrante e l'io scrivente, non si è fermato al *Romanzo di Ferrara*, ma è continuato nelle poesie di questi ultimi anni. Il motivo vero di queste poesie è quello di continuare la confessione, di portarla avanti, di esaurirla, avendone il diritto, ormai» (A. Dolfi, «Meritare» il tempo. Intervista a Giorgio Bassani... cit., p. 177).

L'allievo di Viviani accenna, proprio in una lirica di *In gran segreto*, all'ascendenza catulliana per la poesia di *Epitaffio*, notata dai critici; esattamente in *Al critico d'un rotocalco*: «Grazie diamine grazie d'aver citato recensendo Epitaffio Catullo / grazie tante // Ma / e / Dante?»⁶⁹. Lo stile di Catullo si sposa bene con i propositi bassaniani di una poesia che al tempo stesso sia nuova, rispetto al versificare precedente – racchiuso *In rima*, che era più confacente alla metrica primonovecentesca –, ma che recuperi comunque le forme chiuse dell'antichità classica. Il poeta latino, portatore a Roma della novità colta ed ellenizzante, tanto invisio a Cicerone, è il modello ideale per Bassani. Ed è interessante notare che la prima parte del *Liber* catulliano (con i *carmina* 1-60) sia dedicata proprio alle *nugae*, alla lettera “le cose di poco conto”, “le inezie”, che hanno per tema l'argomento amoroso, il “pensiero dominante” per Lesbia. I neoterici, difatti, cercavano di eludere i temi tanto cari a Cicerone, ovvero la critica politica e sociale, ed è quello che fa Bassani con la poesia degli anni Settanta, dopo una vita intera passata a occuparsi della grande Storia. D'altro canto, Adorno aveva già manifestato l'inattuabilità del poter fare poesia dopo Auschwitz⁷⁰, per cui Bassani cerca nuove vie dopo l'esperienza catabatica di Geo Jozs in *Una lapide in via Mazzini* che mostrava l'impossibilità del ritorno per i sopravvissuti, i *revenant* della Shoah.

La presenza catulliana in Bassani si configura nel rapporto amoroso ed erotico con la donna, presenza fisica eccessiva ed eccedente. In apertura a *Epitaffio*, troviamo *Foro italico '72*, luogo sacro a Bassani perché sede delle competizioni dello sport bassaniano per eccellenza, il tennis. A conferma riportiamo l'attestazione di Dolfi che, nell'edizione critica, ci informa del titolo originario della poesia, ovvero *Istantanea ai campionati di tennis*⁷¹.

Lasciamiti vedere
piantala
di tirarti tutta indietro sulla sedia

⁶⁹ *Ibid.*, p. 234.

⁷⁰ Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società* [1949], in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

⁷¹ Bassani, *Poesie complete*... cit., p. 522.

di plastica
di mostrarmi soltanto la punta del nasino
di sotto in su
i bianchi degli occhi⁷²

I due «imperativi censori»⁷³, così delineati da Dolfi, in apertura dei primi due versi bassaniani, «lasciamiti vedere» e «piantala», ricordano per antitesi l'uso dei congiuntivi esortativi che aprono il carme 5 *vivamus*⁷⁴ e *amemus*⁷⁵ e il carme 7 *quaeris*⁷⁶. Il poeta ferrarese si rivolge alla donna amata e le chiede di non mostrare solo «la punta del nasino» e «i bianchi degli occhi», smettendola «di tirar[s]i tutta indietro sulla sedia». Pertanto, non sembra, come asserito da Dolfi, che i due imperativi siano censori, almeno non il primo, poiché la lirica si apre con quel «lasciamiti vedere» che appare più un invito temperato che una nota severa, anzi un appello a mostrarsi, “lascia che io ti veda”. I due verbi peraltro denotano azioni semantiche opposte: “lasciami” ha significato di “permettimi”; “piantala” ha il valore di un'imposizione data per fermare qualcuno, per farlo smettere di fare qualcosa. Essi sono entrambi desunti da un lessico perlopiù familiare, a riprova che nella poesia tarda il registro linguistico di Bassani subisce un abbassamento, che, difatti, va di pari passo alla prassi correttorica narrativa, in cui le modifiche sono volte in direzione della lingua parlata. Il Bassani del dantesco *Te lucis ante* è lontano: «Oh non cade sera, alcuna/ notte mai se non vi porti/ per lo spazio, per la bruma»⁷⁷; solo dall'uso del latinismo “bruma”, contrazione di *brevissima dies*, si intuisce il contesto aulico e iperletterario, che ricollega Bassani alla tradizione poetica colta italiana.

Dal punto di vista della costruzione, qui si manifesta esattamente la forma grafica lapidaria, nella destrutturazione dell'andamento canonico del verso. Perciò il secondo verso, costituito dal solo verbo “piantala”, va in *enjambement* con il verso seguente, che regge, in quanto proposizione

⁷² *Ibid.*, p. 137.

⁷³ *Ibid.*, p. 523.

⁷⁴ Catullo, *Le poesie...* cit., p. 12, v. 1.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16, v. 1.

⁷⁷ Bassani, *Dal carcere*, in *Poesie complete...* cit., p. 94, vv. 9-11.

principale, ma regge anche il v. 5; dai vv. 3-6 la preposizione “di” è in anafora continua, riproducendo un suono oclusivo, che introduce le azioni per cui la donna viene ammonita o invitata a lasciarsi vedere, non mostrando solo le due caratteristiche fisiche richiamate. Nel carme (5) catulliano compare l’anafora in oclusiva dentale con l’avverbio *deinde*, usato anche nella sua forma *dein*.

La poesia si apre proprio con l’apostrofe alla donna, proprio come *Lesbia mea* del carme 5, ma il nome qui non compare, la identifichiamo solo attraverso la particella pronominale “ti” e le due qualità fisiche, de «la punta del nasino»⁷⁸ e de «i bianchi degli occhi». Nel gesto di tirarsi indietro, la donna di Bassani pare voglia sfuggire allo sguardo del poeta, proprio come la donna di Catullo *meo sinu fugit*⁷⁹ nel carme 37. Se il carme catulliano era un invito a vivere e ad amare – con la traslazione dal vivere ad amare, vivere significa amare per Catullo –, la richiesta bassaniana è un’esortazione a conoscere di più della donna, un invito all’apertura, “permettimi” di vedere di più, di conoscere di più: il senso maggiormente richiamato è la vista, ma è singolare che Bassani non veda l’iride o la pupilla dell’occhio, ma solo la sclera (i bianchi). Secondo un’antica credenza comune, gli occhi sono lo specchio dell’anima, ma Bassani scorge solo la sclera, per cui sembra che la connessione con la donna sia solo marginale, laterale, superficiale, per questo il poeta chiede un legame più profondo, completo e totale «piantala / [...] di mostrarmi soltanto [...]», «lasciamiti vedere».

Gli echi catulliani si riflettono anche altrove, già Dolfi per la poesia *Da quando*⁸⁰, sempre in *Epitaffio*, nota un retaggio tematico col catulliano carme 8 *vale, puella. Iam Catullus obdurat / nec te requiret nec rogabit invitam*⁸¹, entrambi i componimenti presentano una comunanza argomentativa sulla chiusura della relazione e sull’impossibilità di cercarsi o parlarsi per gli amanti dopo la rottura. Bassani è perentorio allo stesso

⁷⁸ È curioso che nei carmi catulliani (in particolare nel 41 e nel 43) il naso torni come caratteristica fisica, però come qualità in negativo, per descrivere altre fanciulle, che non sono degne della bellezza di Lesbia: *turpicolo puella naso* (carme 41); *nec minimo puella naso* (carme 43).

⁷⁹ Catullo, *Le poesie...* cit., p. 74, v. 11.

⁸⁰ Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 140.

⁸¹ Catullo, *Le poesie...* cit., p. 18, vv. 12-13.

modo di Catullo: «Da quando / ho deciso di non rispondere / mai più / a una tua lettera»⁸². In *Da Machado*, che appartiene invece alla seconda raccolta degli anni Settanta – *In gran segreto* –, escludendo il palese richiamo nel titolo al poeta spagnolo, il dialogo con la donna amata diventa più intimo e confidenziale. Un rapporto viscerale e carnale dell'io lirico con l'amata/amante, divisa fra il poeta e il marito, ricorda ancora una volta l'intricato triangolo con la Lesbia catulliana. L'autore chiede conferma alla donna del fatto che lei non giaccia anche col marito, tradendo così il poeta-amante. Inoltre l'io poetico si interroga sulle modalità del tradimento, svelando una gelosia malcelata e morbosa e pregando, addirittura, la donna di giurare una fedeltà fisica eterna, anche dopo la scomparsa del poeta. Anzi chiedendole di garantire l'annullamento di sé che porti di conseguenza alla morte. Una relazione sensuale ed erotica assolutizzante che rivela il suo riverbero antico proprio nei carmi catulliani, in cui la soggettività autoriale trova la sua voce nel dialogo fra il poeta e l'amata, spesso infedele, a cui chiede una cieca fedeltà.

Dimmi che con tuo marito non lo fai
nemmeno col
dito

Dimmi che a partire dall'attimo che mi vedrai
morto non lo farai mai
mai più

Giurami che subito dopo morirai
anche tu⁸³

Dolfi rintraccia qui l'eredità catulliana nel carme 70: *Nulli se dicit mulier mea nubere malle / quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat*⁸⁴; l'affinità tematica fra i due testi è senza dubbio preminente. Tuttavia, all'interno dell'analisi della persistenza classica nella poesia bassaniana,

⁸² Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 140, vv. 1-4.

⁸³ *Ibid.*, p. 264.

⁸⁴ Catullo, *Le poesie...* cit., p. 218, vv. 1-2.

è necessario considerare anche la continuità delle forme e dei costrutti. A tal proposito il richiamo strutturale – e altresì tematico per l'amore infedele – è con il carme 72 che, con il suo *dicebas* incipitario, diventa una fonte primigenia per il “dimmi” bassaniano posto in apertura e in anafora alle prime due strofe. Per Catullo, malgrado il giuramento d'amore sia infranto, v'è sempre una possibilità, perché l'amore è oscuro e insondabile, come afferma nel carme più noto (85): *nescio, sed fieri sentio et excrucior*⁸⁵ e amare e odiare convivono assieme come parti dello stesso sentimento impetuoso. Eppure, Lesbia *dicebas quondam solum te nosse Catullum*⁸⁶, così come l'amata bassaniana deve assicurare il poeta che sia l'unico e in eterno. Quel *dicebas* indica che il giuramento di Lesbia è nato nel passato, tuttavia il suo svolgimento non ha avuto ancora termine, trattandosi di un imperfetto. Mentre il presente bassaniano, “dimmi”, esprime il bisogno di garanzia dell'amore, allontanando la preoccupazione che un altro prenda il posto del poeta.

Uno dei temi ricorrenti nel canzoniere del Bassani postremo è l'invettiva⁸⁷, se non addirittura una costante. *Invettiva* è perfino il titolo di uno dei componimenti tardi, che è diretto proprio alla donna amata: è lei la destinataria delle attenzioni del poeta che occupa tutto lo spazio femminile di *Epitaffio* e di *In gran segreto*. La favorita bassaniana pare sia Anne-Marie Stehlin, bionda americana-parigina, identificata sia da Cappozzo⁸⁸ che da Dolfi⁸⁹, la relazione dura circa dieci anni dalla fine degli anni Sessanta fino alla fine dei Settanta. Anche Mimma Mondadori rievoca questa donna, raccontando delle vacanze a Maratea con Bassani, e traccia il profilo della relazione con il poeta come «un suo grande,

⁸⁵ *Ibid.*, p. 252, v. 2.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 222, v. 1.

⁸⁷ C. Chiummo, *L'invettiva nella poesia italiana del secondo Novecento*, in G. Crimi, C. Spila (a cura di), *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Atti di convegno, Fondazione Marco Besso (Roma, 16 aprile 2015), Roma, RomaTre-Press, 2016, pp. 159-198.

⁸⁸ Cfr. V. Cappozzo, *Un attimo dopo aver finito di leggere. L'ultima poesia di Giorgio Bassani: «Epitaffio» e «In gran segreto»*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani...* cit., pp. 67-102, p. 97, nota 75.

⁸⁹ Cfr. A. Dolfi, *Apparato genetico e commento*, in G. Bassani, *Poesie complete...* cit., pp. 417-596.

lungo, difficile amore, con una donna bella e tirannica»⁹⁰. L'invettiva è di carattere privato in questo caso, peraltro Bassani dialoga con l'amata per tutto il canzoniere, ma il colloquio semmai è sempre con sé stesso. E, certamente, qui il poeta/amante non lesina critiche, apostrofando la donna in una *gradatio* denigratoria con imprecazioni misogine e termini più volgari, nel complicato rapporto con l'amata; d'altra parte il rapporto subisce gli imprevedibili umori del catulliano *odi et amo*: «Non essere / stupida sei già / porca / non ti basta? [...] con quei jeans / di velluto / e il culo / dentro / sfasciato / non / ti / vergogni?»⁹¹. Al di là del richiamo esplicito al «porca» di Vittorio Sereni in *Saba*⁹², i versi ricordano *iocum me putat esse moecha turpis, / [...] illa, quam videtis / turpe incedere*⁹³ del carne 42 di Catullo. Questa discesa nei fondali di un registro stilistico più triviale ricorda anche il procedere di un altro poeta latino che, proprio rifacendosi a una massima catulliana sul prurito piacevole che devono suscitare gli epigrammi, si scagliava contro i perbenisti difensori del *mos maiorum*: *Lex haec carminibus data est iocosis, / ne possint, nisi pruriant, iuvare*⁹⁴. Proprio Marziale, negli *Epigrammi*, parlava di un *secti podicis usque ad umbilicum*⁹⁵, che fa pensare al “culo dentro sfasciato”, o altrove per la consunzione della carne *culus tritior Hedyli lacernis*⁹⁶ e la costrizione del tessuto nel corpo *sic constringuntur gemina Symplegade culi*⁹⁷. L'*Invettiva* bassaniana si conclude con la chiosa realistica e materialistica e con l'invito da parte del poeta a una riflessione per la donna («Pensa piuttosto a che / cosa / ci è sopra / alla putredine /

⁹⁰ M. Mondadori, *Una tipografia in paradiso*, Milano, Mondadori, 1985, p. 193.

⁹¹ Bassani, *Poesie complete*... cit., p. 144, vv. 1-4 e 9-16.

⁹² V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2010, p. 136. Rimando ricordato anche da Dolfi, cfr. Bassani, *Poesie complete*... cit., pp. 528-529; cfr. anche Chiummo, *L'invettiva nella poesia italiana del secondo Novecento*... cit., pp. 159-198, p. 176, la quale ricorda la polemica del Saba raccontato da Sereni negli *Strumenti umani*.

⁹³ Catullo, *Le poesie*... cit., p. 84, vv. 3 e 7-8.

⁹⁴ Marziale, *Epigrammi. Libro degli spettacoli – Libri I-XIV*, saggio introduttivo di M. Citroni, traduzione di M. Scàndola, note di E. Merli, Milano, BUR-Rizzoli, 2018, p. 168, vv. 10-11. Per il carne a cui fa riferimento il testo di Marziale cfr. carne 16 di Catullo, *Le poesie*... cit., p. 38, vv. 5-11.

⁹⁵ Marziale, *Epigrammi, Libro sesto, XXXVII*... cit., p. 518, v. 1.

⁹⁶ *Ibid.*, *Libro nono, LVII*, p. 758, v. 13.

⁹⁷ *Ibid.*, *Libro undicesimo, XCIX*, p. 958, v. 5.

di dopo»)⁹⁸ sulla presa di coscienza della fine, del disfarsi, del tutto che perisce, dell'ineluttabilità della vita; insomma sulla necessità di dover prendere consapevolezza del lento procedere del tempo, dei corpi che marciscono, della carne che si deteriora e della fine che si avvicina. Dolfi ha suggerito per questa lirica il richiamo ad Andrea del Basso, poeta ferrarese del Quattrocento, per il sottotitolo che compare in un manoscritto e anche in riferimento al volume di Benedetto Croce sulla poesia popolare⁹⁹. Se diamo un'occhiata al testo in *Epitaffio* del 1974, ci appare differente rispetto a quello dell'edizione di *In rima e senza* del 1982, ossia il testo definitivo che verrà accolto dal Meridiano, *Opere*, e dalle *Poesie complete* a cura di Dolfi. Difatti, nel testo finale per ben due volte appare «con quello storto ammicco» - che di certo non è una lode – dopo il «non ti basta?» che chiudeva le due offese (stupida e porca) all'amata. Nella versione del 1974 compare solo il secondo «con quello storto ammicco», mentre prima abbiamo: «Con quella zazzera genialoide pepe e», seguita da «sale» che rimane anche nella versione definitiva. Il riferirsi alla donna in questo modo nel 1974 sembra meno *tranchant* rispetto agli insulti precedenti di “stupida” e “porca”. Accogliendo il significato di “zazzera” come capigliatura scomposta, l'aggettivazione “genialoide” indica sicuramente una persona di un'intelligenza viva e fervida, ma incostante e disordinata, mentre “pepe e sale” restituisce un dato descrittivo della capigliatura, ovvero brizzolata. Le prime intenzioni di Bassani perciò erano meno dure, rispetto alla volontà finale. La sostituzione di quell'emistichio con la ripetizione di «con quello storto ammicco», che prima è definito «sale» e poi «tabagico», va in direzione del rafforzamento dell'attacco critico, che veniva invece precedentemente smorzato da “genialoide”.

L'invettiva bassaniana a volte travalica gli argini del rapporto amoroso fra il poeta e l'amata per scagliarsi contro i suoi detrattori. È il caso di *A un critico* e *A un altro critico*, entrambe le poesie appartengono a *Epitaffio*. Nella prima il poeta afferma che «volentieri»¹⁰⁰ darebbe un

⁹⁸ Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 144, vv. 17-21.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 528-529.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 148.

«calcio nel culo»¹⁰¹ al critico, con una virulenza tale che ricorda il Catullo del carne 16, in cui il poeta latino, accusato di scrivere versi poco castigati e languidi, *ex versiculis meis putastis / quod sunt molliculi, parum pudicum*¹⁰², minaccia Afronio e Furio, i suoi detrattori con *pedicabo ego vos et irrumabo*¹⁰³ per dare prova della sua virilità. Mentre in *A un altro critico* Bassani chiude l'epigramma con l'incisiva apostrofe di «cogli-
ne», proprio come Catullo quando si rivolge a Mamurra, il favorito di Cesare e Pompeo¹⁰⁴, con «Mentula»¹⁰⁵.

Dopo l'uscita di *Epitaffio*, Bassani accoglierà male la recensione, di cui abbiamo parlato precedentemente, dell'amica di una vita Natalia Ginzburg¹⁰⁶, che condizionerà anche altri critici sui periodici nazionali¹⁰⁷. In realtà la nuova poesia bassaniana piacerà a Pasolini, a Siciliano e a Pampaloni¹⁰⁸. Bassani deciderà di rispondere alla scrittrice con un pungente epigramma che uscirà nella raccolta *In gran segreto* del 1978 e si intitola *A Natalia Ginzburg* per sottolineare il destinatario in maniera inequivocabile: «Non ti piaccio eh? Figùrati la tristezza / gli sbadigli se ti / piacevo»¹⁰⁹. Laconico, diretto e semplice quasi come il Catullo del già citato carne 85, il celeberrimo *Odi et amo*. D'altronde il rapporto fra

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Catullo, *Le poesie...* cit., p. 38, vv. 3-4.

¹⁰³ *Ibid.*, v. 1.

¹⁰⁴ Si veda il commento di Alessandro Fo al testo catulliano, cfr. *Ibid.*, pp. 534-536.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 58, v. 13.

¹⁰⁶ È molto nota la foto in bianco e nero in cui sono ritratti Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg e Pier Paolo Pasolini. Il nostro autore abbraccia proprio Natalia Ginzburg, che si trova fra i due poeti.

¹⁰⁷ Si veda il commento di Dolfi in merito all'epigramma bassaniano contro Ginzburg, cfr. Bassani, *Poesie complete...* cit., pp. 566-567.

¹⁰⁸ Oltre ai già citati G. Pampaloni, *Io, Narciso*, in «Il Giornale», 6 agosto 1978; oggi in Id., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di G. Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 383-385; e A. Siciliano, *Le recensioni eccellenti: Montale, Pasolini, Garboli, Ginzburg, Siciliano*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani...* cit., pp. 341-364; nel volume Angela Siciliano riporta solo una delle recensioni di Enzo Siciliano a Bassani (quella a *In gran segreto*, dal titolo *Ma la poesia non è una signorina perbene*), che aveva accolto in maniera positiva già *Epitaffio*: E. Siciliano, *Racconti incisi in una lapide*, «Il Mondo», 21 febbraio 1974, p. 20; Id., *Epitaffio della vita*, «Il Mondo», 30 maggio 1974, p. 20; mentre in *Non è piaciuto a Natalia* Siciliano paragona le recensioni alla poesia di Bassani di Pasolini e di Ginzburg uscito su «Il Mondo», 4 luglio 1974, si trova a p. 20.

¹⁰⁹ Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 223.

Bassani e Ginzburg oscilla fra l'amicizia personale fatta di affetto e una stima professionale che per Bassani verrà intaccata (perciò "odi et amo", nella contrapposizione quasi ossimorica dei due sentimenti di stima e di biasimo fra i due scrittori)¹¹⁰. Tuttavia, si rintraccia meglio la ricezione catulliana in Bassani altrove nel *Liber*: il neoterico Catullo si rivolge al grande Cesare, ebbene sì, "quel Cesare", nel carme 93, e afferma il suo disinteresse nei confronti dell'uomo più importante della sua epoca: *Nil nimium studeo, Caesar, tibi velle placere, / nec scire utrum sis albus an ater homo*¹¹¹; la comunanza fra il carme catulliano e l'epigramma bassaniano appare stringente. Sempre sulla scia catulliana e sul rifacimento del famoso *Odi et amo*, Marziale si scaglia contro un certo Sabidio: *Non amo te, Sabidi, nec possum dicere quare: / hoc tantum possum dicere, non amo te*¹¹². Anche in questo caso, come nei componimenti di Catullo e di Bassani, l'epigramma ha un esordio al negativo, che verrà poi ripreso anche in altri testi in cui il poeta si difende dagli attacchi dei critici e dei suoi calunniatori¹¹³.

Se da una parte appare chiaro che, secondo l'invito di Eliot, la tradizione (letteralmente "consegno" dal latino *trado*) vada riconquistata, Bassani si appropria – e lo fa con fatica e dopo tanto laboratorio poetico restando nelle strutture e nella metrica primonovecetesche, come in *Te lucis ante* – di forme classiche, chiuse, come l'epigramma, che con la sua *brevitas* riesce nell'intento spregiudicato di colpire con efficacia il destinatario. In *All'amata* in cui risuona il catulliano *pedicabo* del carme 16, Bassani, istituendo un parallelismo fra amore fisico e poesia, cerca un senso per la sua nuova poetica, tanto distante da quella precedente; questa odierna arte poetica bassaniana ha un dio più prosaico come ispiratore, una musa più terrena, mentre precedentemente si allude a un'ispirazione più alta e non dimessa (difatti, il primo Dio è con l'iniziale maiuscola):

¹¹⁰ Il componimento che segue *A Natalia Ginzburg* nella raccolta *In gran segreto* è più conciliante nei confronti della scrittrice. Dal titolo *Alla stessa*, in esso Bassani cerca i punti di comunanza fra la sua narrativa e quella della scrittrice, rievocando le «atmosfere delle periferie urbane», la «Storia», i «poveri morti», ecc. Cfr. *Ibid.*, p. 224.

¹¹¹ Catullo, *Le poesie...* cit., p. 268. Anche Dolfi rintraccia tale ascendenza cfr. Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 566-567.

¹¹² Marziale, *Epigrammi...* cit., p. 166.

¹¹³ Si veda almeno l'epigramma XCIV nel libro undicesimo per quel *hoc quoque non curo* al v. 3, cfr. *Ibid.*, pp. 952-954.

Prenderlo nel didietro – lo dico in tutti i
sensi – risulta sempre
proficuo o quanto meno
evento sublimante che può portare e contrario
dritti filati a Dio

Dunque perché vergognarmi dopo tanti anni di Te lucis
ante?
Perché non dovrei scriverle
mio nuovo stolido dio distante anche per te
queste nuove parole¹¹⁴?

Dall'altra è evidente che la persistenza del classico in Bassani è anche un'assimilazione che riecheggia nella sua memoria letteraria e scolastica: indubbiamente il merito è del magistero di Francesco Viviani, che trasmette (in questo senso la tradizione è una trasmissione) l'amore per Catullo. D'altronde, la ricezione dei carmi catulliani, con un'eco anche marzialiana, che si propaga negli epigrammi bassaniani, non può che occupare uno spazio enorme nella scrittura tardo-poetica del nostro autore, poiché solo dieci anni prima di *Epitaffio*, nel 1964, Bassani in *Dietro la porta* aveva rievocato la sua adolescenza tra i banchi di scuola, durante le lezioni di latino di Viviani. Come già detto, e come dimostrato da Cazzola, Viviani con una tesi su Catullo si era brillantemente laureato. Nella biblioteca bassaniana, infine, Micaela Rinaldi rintraccia la *Storia della letteratura latina* di Concetto Marchesi¹¹⁵, con varie postille e sottolineature, probabilmente utilizzato all'università dal nostro autore. Lo stesso Bassani, però, con il suo *Al critico d'un rotocalco* aveva confermato l'eredità catulliana, semmai è da sottolineare l'unione imprescindibile fra l'ultima narrativa e la poesia tarda bassaniana:

Il problema dell'*io*, il rapporto tra l'*io* narrante e l'*io* scrivente, non si è fermato al *Romanzo di Ferrara*, ma è continuato nelle poesie di questi ultimi anni. Il motivo

¹¹⁴ Bassani, *Poesie complete...* cit., p. 155.

¹¹⁵ M. Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, prefazione di L. Scala, presentazione di P. Bassani, Milano, Guerini e Associati, 2004, p. 195.

vero di queste poesie è quello di continuare la confessione, di portarla avanti, di esaurirla, avendone il diritto, ormai. [...] Nelle poesie di *Epitaffio* e di *In gran segreto* egli ha tentato [...] di essere il più vero, il più sincero possibile¹¹⁶.

E quella confessione necessita di una forma chiusa, oggettiva, classica, in un mondo che sta andando a pezzi, a rotoli negli anni Settanta, perché tutto finisce e il tempo sta scadendo: «tutto ciò che esiste è *degno* / di perire recito anche io fra me e / me parafrasando / Engels»¹¹⁷; perciò come asserisce nel suo nuovo manifesto nichilistico: «Da oggi in poi le mie poesie voglio farle / giuro / sulla prima cosa che mi verrà in / mente sul / niente / di tutti i minuti d'ogni mia / ora d' adesso sul nulla / del mio / futuro»¹¹⁸.

Abstract

The reuse of the classic in Bassani was recently observed by C. Cazzola (in *Ars poetica. I Classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018), who suggested the author's debt to some Latin poets in the lyrical weaving of the 1970s, mediated thanks to Francesco Viviani, who appears in Prof. Guzzo's literary transfiguration in the novel *Dietro la porta*. Bassani's teacher at the Liceo Classico "Ludovico Ariosto" in Ferrara, in fact, graduated in Classical Philology with a thesis on Catullus and insisted a great deal on reading the classics with his students. My analysis, starting from this high school mediation, will be aimed at demonstrating the legacy of the classics in the late lyrics of the poet from Ferrara.

Yole Deborah Bianco
yoledeborahbianco@gmail.com

¹¹⁶ Dolfi, «Meritare» il tempo. Intervista a Giorgio Bassani... cit., p. 177.

¹¹⁷ Bassani, *Poesie complete*... cit., p. 214. Il corsivo è nel testo bassaniano.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 275.

Rebecca Bowen - Alessandro Zammataro

Ero e Leandro: mitologia e temi lirici in una postilla al *Purgatorio* XXVIII (v. 73) nel ms. Urb. Lat. 366

Il manoscritto Urb. lat. 366, noto come una delle fonti più autorevoli per la filologia della *Commedia*, è corredato da una serie di postille, sino ad ora non studiate dalla critica, che offrono uno spaccato significativo sulla formazione culturale dei lettori di Dante nel tardo Trecento e sulla ricezione dei miti citati nel poema dantesco. La complessa ricostruzione filologica di una di queste postille relativa al canto XXVIII del *Purgatorio* testimonia una lettura del mito di Ero e Leandro che ci offre nuovi spunti di riflessione. Prendendo le mosse da un'indagine filologico-paleografica che analizza in dettaglio le difficoltà di lettura del testo della postilla, questo studio prosegue offrendo un'interpretazione critica circa la possibile ricezione letteraria del mito negli ultimi anni del Trecento italiano, data stimata della glossa, mirando a ricostruire il sostrato culturale dell'autore della postilla.

L'indagine si svolge in quattro sezioni: la prima propone un'analisi filologico-paleografica della postilla; la seconda si propone di ricostruire la storia della ricezione del mito nella tradizione latina; la terza indaga i caratteri di alcune rielaborazioni del mito nelle letterature volgari emergenti nell'Europa centro-occidentale dall'XI al XIV secolo; la quarta si concentra sulle implicazioni ermeneutiche della postilla nel contesto del XXVIII canto del *Purgatorio*; l'ultima sezione offre una dettagliata esegesi della lettura del testo dantesco proposto dalla postilla, inquadrandola nel contesto culturale e letterario del tardo Trecento Italiano. Quello che emerge dalla lettura approfondita di questa postilla è una prospettiva sul contesto intellettuale del let-

tore di Dante nel tardo Trecento, un contesto in cui temi classici e medievali si trovano ibridati attraverso una sintesi di antico e moderno rinvenibile sia nelle trame del poema dantesco sia nelle scelte linguistiche del postillatore. Questa contaminazione di temi e culture costituisce il vero reagente letterario che favorisce una raffinata rielaborazione del mito attraverso temi cari alla tradizione lirica, in particolare quello dello sguardo amoroso che dominerà la produzione lirica in volgare a partire dall'XI secolo.

1. Una postilla anonima al *Purgatorio* di Dante: ricostruzione filologica e analisi paleografica

Nell'ambito della tradizione manoscritta della *Commedia*, il codice Urb. Lat. 366 si colloca in una posizione privilegiata nella ricostruzione dello *stemma codicum*, in quanto discendente di un ms. vicino alle prime copie ravennati diffuse dai figli di Dante.¹ Tuttavia, la presenza di un marcato sostrato emiliano-romagnolo rende necessario apportare numerose correzioni ed espunzioni al codice per privarlo dei suoi caratteri antifiorrentini.² L'Urb. Lat. 366 è un manoscritto pergameneo che raccoglie al suo interno le tre Cantiche della *Commedia* di Dante. La lezione tradita è completa e, ad eccezione di alcune glosse al *Purgatorio* XXVIII-XXIX e qualche intervento sparso, il codice è privo di commento. Il testo è impaginato su singola colonna, che solitamente raccoglie tredici terzine, creando così uno specchio di scrittura molto ampio.³ Il corpo del testo

¹ Le sezioni che costituiscono questo saggio sono il risultato di un continuo scambio e confronto da parte degli autori. In dettaglio, il paragrafo 1 è stato scritto da A. Zammatario, mentre il paragrafo 2 è frutto della collaborazione tra A. Zammatario e R. Bowen. Tutti gli altri paragrafi, inclusa la conclusione, sono stati redatti da R. Bowen.

Si veda Paolo Trovato, *Trent'anni dopo: sul titolo e sulla tradizione testuale del "Discorso intorno alla nostra lingua" di Machiavelli*, «Studi linguistici italiani», XXXVI, 2010, pp. 119-125; Giorgio Petrocchi, *La Divina Commedia*, Torino, Einaudi, 1975. p. 88; Dante Alighieri, *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni Del Galluzzo, 2001; *Dante Alighieri, Commedia. Edizione critica a cura di Giorgio Inglese*, Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 2021.

² Angelo M. Mecca, *Il colorito linguistico della commedia: una questione da riaprire?*, «Carte Romanze», V (5.2), 2017, pp. 105-124.

³ È da notare che la distribuzione del testo su singola colonna, tra i testimoni appartenenti all'antica vulgata, è presente solo in un altro manoscritto, in quanto di norma il testo è impaginato su due colonne.

è stato esemplato in *littera textualis*, e secondo Boschi Rotiroti e Prue Shaw la mano responsabile delle glosse è di poco più tarda. Le glosse sono di norma poste in interlinea o sul margine.⁴ L'inizio di ogni cantica è scandito dalla presenza di miniature che ricorrono ad un'iconografia già diffusa nella tradizione della *Commedia*, al limine tra rappresentazioni reali e metaforiche.⁵ Tra le lettere capitali che scandiscono l'incipit dell'*Inferno* e del *Paradiso* le miniature che decorano il manoscritto ritraggono Dante-autore nell'atto di pensare con mano e sguardo innalzato ai cieli, mentre all'inizio del *Purgatorio* è miniata un'immagine che rappresenta in modo piuttosto fedele al testo la metafora della 'navicella del mio ingegno' (*Purg.* I.2). Sulla prima carta è anche visibile a fondo pagina una versione del blasone di Federico da Montefeltro, uno scudo con fasce di azzurro e oro e un'aquila nera nella posizione d'onore. Da questi elementi possiamo accertare che il manoscritto è allestito con molta cura, fatto attestato anche dalla notevole affidabilità del testo che tramanda e dalla chiarezza tipica della *littera textualis*.

Secondo l'*Explicit* leggibile sulla carta 183v. il manoscritto sarebbe stato copiato il 16 marzo del 1352.⁶ Come già accennato, il colorito linguistico del testo appartiene all'area emiliano-romagnola.⁷ Il codice Urb. Lat. 366, acquisito dalla Biblioteca Apostolica Vaticana nel 1657, era appartenuto alla Biblioteca di Federico da Montefeltro. Nel 1633 quest'ultima si arricchiva attraverso l'acquisizione del fondo librario appartenuto a Francesco Maria II, che da Urbania viene trasferito ad Urbino. Nonostante la vulgata critica sia ormai unanime nell'attribuire all'Urb. Lat. 366 un ruolo privilegiato per

⁴ Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia Trecentesca Della Commedia: Entro e Oltre L'antica Vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 114; Dante Alighieri, *Commedia: A Digital Edition*, a cura di Prue Shaw, Firenze, Fondazione Ezio Franceschini, 2021, pp. 196-198; Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.

⁵ Sulla tradizione delle illustrazioni alla *Commedia* fino al XIV secolo, si veda Rossend Arqués I Corominas e Marcello Ciccuto, *Dante Visualizzato: Carte Ridenti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, vol. 1.

⁶ «Explicit Comedia Dantis Alagherii florentini. 1352. 16 marcii» f. 183v. Si veda Boschi Rotiroti, *Codicologia Trecentesca...* cit., p. 114. Per alcune posizioni contrarie a questa datazione, si veda Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia, including the Complete Collation throughout the Inferno of All the Mss. at Oxford and Cambridge*, Massachusetts, The University Press, 1889, p. 644.

⁷ Boschi Rotiroti, *Codicologia Trecentesca...* cit., p. 27.

quanto concerne l'affidabilità della lezione, poco è stato detto sulle glosse che accompagnano i canti del *Purgatorio* XXVIII-XXIX, scritte da una mano di poco successiva a quella che ha copiato il testo dantesco e che quindi opera in un arco di tempo verosimilmente compreso tra il 1360 e i primissimi anni del Quattrocento. Sulla base della natura esplicativa della glossa potremmo pensare che questa si rivolga ad un pubblico di lettori interessati a comprendere i dettagli letterari del testo dantesco e perciò forse non specialisti nell'ambito della mitologia classica, in particolar modo quella tramandata dalle *Epistole* di Ovidio.⁸ Questo studio si concentra in particolare sulla postilla vergata alla carta 111r che chiosa il verso 73 del canto XXVIII, e che offre una suggestiva allusione al mito di Ero e Leandro attraverso una rete di riferimenti di cui intendiamo ricostruire le trame.

La glossa accompagna i versi 70-75 di *Purgatorio* XXVIII, ma non sembra riprendere testualmente i commenti coevi. Di seguito riportiamo il testo dantesco:

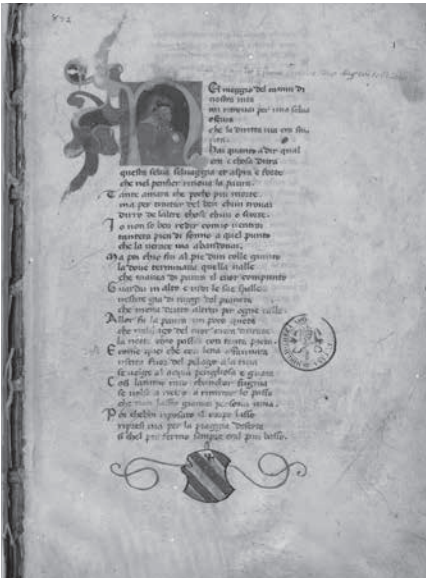
Tre passi ci faceva il fiume lontani;
 ma Elesponto, là 've passò Serse,
 ancora freno a tutti orgogli umani,
 più odio da Leandro non sofferse
 per mareggiare intra Sesto e Abido,
 che quel da me perch' allor non s'aperse.⁹

I versi danteschi propongono diversi riferimenti mitologici, ma la postilla vergata nell'interlinea superiore si riferisce in particolare alla città di Sesto, luogo greco già noto quale patria di Ero. La postilla presenta problemi interpretativi a causa di un modulo di scrittura ridotto e una scarsa leggibilità dovuta sia all'inchiostro sia al *ductus* con cui è vergata. Di seguito forniamo le riproduzioni digitali delle carte 1r, 111r e un ingrandimento del verso 73.

⁸ Come ha dimostrato Robert Black nel suo accurato studio sulla formazione culturale nel Nord Italia dal Duecento al Quattrocento, le *Epistole* ovidiane soffrono ancora di una circolazione limitata all'interno dei contesti scolastici del Trecento. Cfr. Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 210.

⁹ Testo citato da Petrocchi, *La Divina Commedia*... cit..

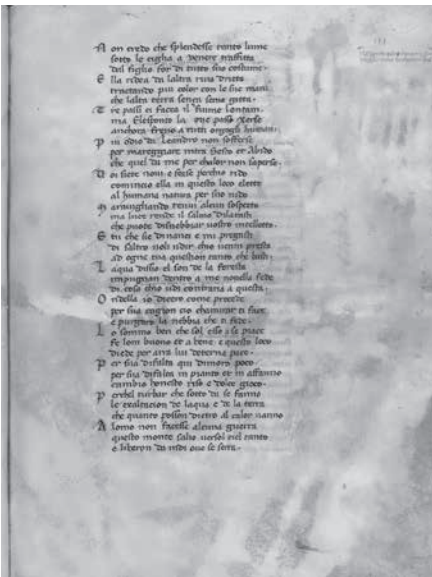
Ero e Leandro: mitologia e temi lirici in una postilla al Purgatorio XXVIII 51



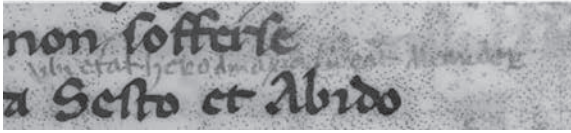
Ms. Urb. Lat. 366, carta 1r



Ms. Urb. Lat. 366, carta 1r, particolare



Ms. Urb. Lat. 366, carta 111r



Ms. Urb. Lat. 366, carta 111r, v. 73, particolare

La ricostruzione della postilla che proponiamo è:


ubi [spe]ctat Hero amat[r]ix a tur[r]e alta Leander


In questa veste la traduzione sarebbe: (Sesto) “dove Ero da un’alta torre, innamorata, guarda intensamente Leandro”.

Nel caso in cui decidessimo di interpretare il verbo *spectat* con *expectat* tradurremmo: (Sesto) “dove Ero da un’alta torre, innamorata, attendeva Leandro”.

Le due proposte di lettura offrono entrambe due frasi corrette dal punto di vista morfo-sintattico. Nel caso della prima ricostruzione, il verbo *spectat* concorda con il complemento di origine o provenienza “da un’alta torre”, e ci sembra pertanto una soluzione più semanticamente coerente.

Procediamo adesso con un’analisi accurata delle ragioni paleografiche e filologiche alla base della nostra ricostruzione.

 *ubi*: a nostro avviso nel manoscritto appare in modo chiaro tanto da non destare dubbi interpretativi.

 *[spe]ctat* oppure *[expe]ctat*: nel ms. sembrano essere presenti le sole lettere “ctat” e non appaiono altri segni di rasatura o abbreviazione. Da uno studio condotto sul *ductus* della mano che verga le postille e sulla base dei rilevamenti condotti sui primi due caratteri che compongono il lemma, riteniamo che le prime due lettere corrispondano ad una “c” e una “t”. È possibile che l’autore della glossa stia copiando da un altro manoscritto, forse uno scolio, e che non sia del tutto in grado di comprendere ciò che si trova scritto in questo presunto antigrafo. Pertanto, crediamo che *[spe]ctat* non sia il risultato di una abbreviazione ma di una vera e propria lacuna. Forse l’autore della glossa trascrive solo le

porzioni di testo che è in grado di decifrare, o forse siamo di fronte ad una lacuna della sua memoria interna, dalla quale prova a trascrivere una sintesi di vari temi o addirittura testi riguardanti il mito.



amat[r]ix: non sembrano essere visibili segni di abbreviazione in questo lemma. La lettera “i” è vergata sotto *amatx* ed è resa come prolungamento inferiore della lettera “t”. Anche in questo caso è possibile ipotizzare che la “i” sia stata aggiunta in un secondo momento per emendare un precedente errore, e che forse l’autore della glossa faticò a comprendere il testo dal quale potrebbe copiare. L’assenza della lettera “r” e l’aggiunta successiva della “i” possono indurci a pensare che l’autore della glossa abbia meditato a lungo su questo lemma.



a tur[r]e: nel ms. si legge la forma mutila *ture* in cui la lettera “r” è il risultato dello scioglimento dell’abbreviazione posta nell’interlinea superiore. Quest’ultima è appena visibile e caratterizzata da una forma circolare.



Alta: la lettura di questo lemma presenta non pochi problemi, e la nostra proposta è motivata anche dalla presenza in molte fonti classiche dell’aggettivo «alta» riferito alla torre di Ero. La “a” in posizione di fine parola del lemma *alta* è in realtà legata al lemma *Leander*. Quindi la “A” che leggiamo in *Aleander* andrebbe collocata come lettera finale del lemma *alt* che la precede.

Interessante notare un breve tratto simile ad una “u” corsiva poco visibile e posta nell’interlinea superiore in corrispondenza della lettera “t”. Non è facile stabilire la mano che opera queste aggiunte e determinare se si tratti di un intervento successivo.



Leander: nel ms. il lemma sembra a nostro avviso chiaro se teniamo in considerazione le riflessioni sopra proposte. Sotto il profilo morfologico, *Leander* nel ms. presenta l’uscita in *-er* in luogo della corretta uscita dell’accusativo in *-um*, *Leandrum*.

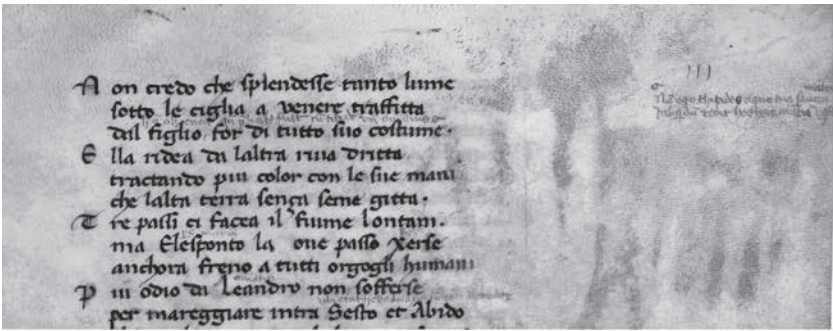
Sulla base di quanto rilevato sino ad ora dall'analisi filologica e paleografica, sembra che in più luoghi l'autore della glossa abbia difficoltà nel trascrivere il testo latino. Nel caso in cui si trattasse di errori di copia, questo sarebbe uno scenario piuttosto comune tra Medioevo e Rinascimento. Di solito le glosse scritte in corsiva umanistica sono ardue nella decifrazione da parte di altri scribi o copisti, in quanto sono soggette ad un grado di personalizzazione elevato. Sarebbe plausibile supporre che l'errore della desinenza del nominativo in luogo dell'accusativo confermi le difficoltà di lettura riscontrate negli emendamenti di *amatrix* e nelle lacune di *[spe]ctat*. Non sarebbe azzardato ipotizzare che l'autore della glossa stia copiando da uno scolio molto più esteso: il lemma *Rex* posto nell'interlinea superiore in corrispondenza di *Xerse* sembrerebbe essere un esempio tipico di scolio. La natura didascalica della glossa sembra rivolgersi ad un pubblico di lettori non specializzato, e testimonia probabilmente il tentativo di trasformare un commento non lineare in commento interlineare. Rilevante è il fatto che questa non è la sola postilla che chiosa la carta 111r e che si prefigge di chiarire gli antecedenti letterari a cui il testo dantesco fa riferimento. Al verso 66 dello stesso canto troviamo una chiosa aggiunta nell'interlinea superiore, che prosegue con segno di richiamo sul margine destro della stessa carta. Di seguito riportiamo la trascrizione delle due glosse e la loro corrispondente riproduzione digitale:

Hoc est ab enea quando preliatus fuit cum titide unde ovidius

Non ego thitides a quo tua saucia mater / In liquidum rediit haethera martis equis.

Questo (fu detto) da Enea quando combatté contro il figlio di Tideo, da cui Ovidio: Non sono il Tidide io, ferita dal quale tua madre tornò sui cavalli di Marte nei limpidi spazi del cielo¹⁰.

¹⁰ Traduzione tratta da Publio Ovidio Nasone, *Rimedi contro l'amore*, a cura di Caterina Lazzarini, introduzione di Gian Biagio Conte, Venezia, Marsilio, 2008, p. 73.



Ms. Urb. Lat. 366, carta 111r, particolare

Osserviamo adesso il segno di richiamo posto al termine della glossa sull'interlinea superiore del verso 66, che rimanda alla nota estesa vergata sul margine destro. Sulla sommità di quest'ultima è ben visibile il numero tre scritto in lettere romane, che indica l'appartenenza della glossa al verso 65 che è il terzo verso dall'alto. Questa particolare prassi è in uso anche nei commenti e negli scolii e ci sembra pertanto plausibile ipotizzare che l'autore della glossa adotti lo stesso sistema da cui sta copiando. Se accogliamo questa ipotesi potrebbe essere legittimo pensare che l'autore della glossa stia operando in modo da adattare il commento originario in uno spazio interlineare e quando non riesce in questa riduzione sposta in margine le porzioni di testo che non è stato in grado di ridurre. La nota vergata sul margine destro riporta due versi dall'inizio dei *Remedia Amoris* di Ovidio (vv. 5-6), che secondo quanto vergato dal postillatore fanno riferimento al mito di Venere ferita per mano di Tidide nel tentativo di proteggere suo figlio Enea.¹¹ La storia è menzionata da Ovidio nei primi versi dei *Remedia amoris*, che il nostro postillatore cita letteralmente.¹² Diversamente da quanto accade con la postilla al verso 73, questa citazione mostra un testo quasi esente da errori linguistici.

¹¹ Un secondo riferimento al mito risale al verso 159 dei *Remedia*: «Ut semel Aetola Venus est a cuspe laesa».

¹² I *Remedia amoris* godevano di una trasmissione più fortunata di quella delle *Epistole* entrando nella tradizione dell'esegesi ovidiana sin dal commento di Arnolfo d'Orléans nella seconda metà del XII secolo. Si veda Peter Dronke, *Metamorphoses: Allegory in early medie-*

I commentari danteschi del Trecento sono concordi nel leggere i versi 65–66 di *Purgatorio* XXVIII «Venere, trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume» come un riferimento alle *Metamorphoses*, in particolare all'episodio dell'innamoramento di Venere nei confronti del giovane Adone ad opera delle frecce scoccate dal Cupido.¹³ Il chiosatore dell'Urb. Lat. 366 identifica però come fonte dei versi danteschi un diverso episodio mitologico attestato nei *Remedia amoris*. Questo riferimento ai *Remedia amoris* è particolarmente interessante perché testimonia un approccio esegetico ben diverso da quello intrapreso dalla tradizione dei commentari, anche se interpreta in modo errato i versi citati, scambiando il personaggio a cui Ovidio fa riferimento (Cupido) con il fratellastro (Enea, figlio di Venere in alcune versioni mitologiche della sua storia). Tali errori di interpretazione sono tipici dei processi di sintesi che il postillatore potrebbe aver messo in atto nel tentativo di riassumere un commento più ampio, e testimoniano un'interazione originale col testo dantesco basata su reminiscenze letterarie che costituiscono il mosaico di risorse personali da cui egli attinge. Enea non è citato direttamente nel testo dei *Remedia*, ma viene spesso menzionato nelle glosse che accompagnano il testo ovidiano già a partire dal commento di Arnolfo di Orléans scritto nel XII secolo.¹⁴

Diventa perciò possibile leggere la glossa a *Purgatorio* XXVIII come una vera e propria interpretazione, anche se di brevissimo respiro, del testo dantesco. Rilevante è il fatto che entrambe le postille alludano a testi appartenenti alla tradizione amorosa, ambito poetico di cui è possibile rinvenire numerose tracce nel poema dantesco. Tracciamo ora una mappatura quanto più possibile esaustiva delle fonti letterarie

val commentaries on Ovid and Apuleius, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», CXXII.2009, 2010, pp. 21-39 (p. 32).

¹³ Benvenuto da Imola è l'unico commentatore del Trecento a non menzionare Adone o il libro delle *Metamorphoses*.

¹⁴ Nella glossa sopramenzionata di Arnolfo scritta nel XII secolo i versi dei *Remedia* chiosati dal nostro postillatore propongono la seguente esegesi: «Non ego *Titides*, hostis ad modum Diomedis qui Venerem pro Enea defendendo vulneravit». Testo citato da Fausto Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano, Hoepli, 1932, p. 170. Non è raro che Ovidio diventi fonte di mitologia greca in questo periodo, cfr. Massimo Zaggia, *Heroides. Volgarizzamento Fiorentino Trecentesco Di Filippo Ceffi*, Firenze, SISMEL Edizioni Del Galluzzo, 2009, vol. 1, p. 188.

a noi pervenute che trasmettono il mito di Ero e Leandro, allo scopo di esplorare gli aspetti culturali e testuali che possono aver influenzato l'autore della postilla vergata al verso 74. In particolare, intendiamo concentrarci sulle implicazioni storiche, letterarie e semantiche legate al tema dello sguardo e all'immagine della torre, aspetti centrali per la lettura della postilla che abbiamo proposto nella nostra provvisoria ricostruzione.¹⁵

2. La tradizione classica

Nel corso dei secoli il mito di Ero e Leandro ha ispirato molte opere letterarie e artistiche, diventando topos dell'amore e del destino. Entra a far parte del canone della tradizione letteraria augustea ed imperiale del primo secolo d.C. e viene spesso narrato attraverso allusioni vaghe e poco dettagliate in cui il nome dei due protagonisti non viene reso esplicito.¹⁶ In un frammento di Properzio (II.26a-c) i temi generali del mito (il mare che divide gli amanti, la tempesta che li ostacola, il loro desiderio ed il suo compimento nell'abbraccio sulla sponda, la loro tragica morte) sono qui ripresi per esaltare le qualità morali della devozione amorosa del poeta.¹⁷ Interessante ai fini del nostro studio è l'enfasi che Properzio pone sul tema dello sguardo nel citare il mito, espresso come desiderio febbrile di avere sempre dinanzi agli occhi la sua amata («*illa meis tantum non umquam desit ocellis*» 41). Già in Virgilio, nel Libro III delle *Georgiche* (vv. 258-263), il mito viene citato ponendo l'enfasi proprio sulla morte dei due amanti, a testimonianza di un importante mutamento della sensibilità letteraria. Virgilio condensa la storia dei due amanti in pochi versi, concentrandosi su dettagli che paiono simili

¹⁵ Per una ricostruzione ampia della trasmissione del mito di Ero e Leandro rinviamo ai pregevoli studi di Silvia Montiglio, *The Myth of Hero and Leander: The History and Reception of an Enduring Greek Legend*, London, I. B. Tauris, 2018 e Brian Murdoch, *The Reception of the Legend of Hero and Leander*, Leiden, Brill, 2019.

¹⁶ Cfr. Murdoch, *The Reception of the Legend...* cit., pp. 24-25.

¹⁷ «*Seu mare per longum mea cogitet ire puella, / hanc sequar et fidus una aget aura duos*» II.26c.29-30; «*et qui movistis duo litora*» II.26c.39; «*quod mihi si ponenda tuo sit corpore vita, / exitus hic nobis non inhonestus erit*» II.26c.57-58. Testo citato da Properzio, *Elegies*, a cura di G. P. Goold, Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp. 178-183. Cfr. Montiglio, *The Myth of Hero...* cit., pp. 22-23.

a quelli rinvenibili in Properzio. Nonostante le similitudini descritte, Virgilio rielabora in modo personale il mito connotando in modo tragico l'amore infuocato di Leandro («*iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem / durus amor*» 258-59), la sua attraversata notturna con cui sfida il mare tempestoso («*turbata procellis / nocte natat caeca serus freta*» 259-60) e la sua funesta morte, citata insieme a quella (anticipatoria) dell'amata Ero («*nec miseri possunt revocare parentes, / nec moritura super crudeli funere uirgo*» 262-63).¹⁸ In questo lacerto è interessante notare l'assenza dei nomi dei due giovani amanti e l'allusione alla loro tragica morte. Sebbene la citazione virgiliana del mito sia realizzata in modo puramente allusivo, risulta essere testimonianza fondamentale di una sua lettura che sposta il centro dell'attenzione dall'impresa eroica di Leandro alla loro morte.¹⁹

Un'altra fonte autorevole, citata perlopiù nei commenti trecenteschi a *Purgatorio* XXVIII, è Ovidio.²⁰ In particolare, i libri XVIII e XIX delle *Eroidi* contengono le lettere che i due innamorati si scambiano quando a causa del mare in tempesta Leandro non è in grado di raggiungere Ero. La forma attraverso cui Ovidio elabora le due epistole è singolare, tanto da circoscrivere la narrazione al solo momento in cui i due giovani trepidanti si trovano separati nell'attesa che il mare torni navigabile. Il tema della morte non è quindi centrale, sebbene Leandro menzioni brevemente con fare eroico l'accettazione di questo fatale destino pur di porre fine a questa insostenibile attesa.²¹ Il tema dello sguardo è trattato con marcata enfasi soprattutto nell'epistola di Leandro, prima tramite il riferimento alla distanza fisica che separa i due amanti (elemento ripreso, come vedremo, dal testo dantesco) che Leandro prova ad annullare cogli occhi e la mente prima di intraprendere la sua ultima traversata e poi

¹⁸ Testo citato da *Virgil*, a cura di Henry Rushton Fairclough e G. P. Goold, Cambridge, Harvard University Press, 1999, pp. 194-195. Cfr. Murdoch, *The Reception of the Legend...* cit., pp. 13-14.

¹⁹ Cfr. Silvia Montiglio, cit., pp. 41, 220.

²⁰ Ovidio può essere considerato una fonte ben nota ai lettori di Dante. Basti ricordare la citazione del I libro delle *Metamorfosi* (vv. 497-499) nel commento di Pietro Alighieri quale testimonianza di una solida conoscenza della versione ovidiana del mito.

²¹ *Eroides* XVIII.196-200; XIX.199-204. Testo citato da Ovidio, *Heroides; And, Amores*, a cura di Grant Showerman e G. P. Goold, Cambridge, Harvard University Press, 1977, pp. 244-273. Cfr. Montiglio, *The Myth of Hero...* cit., pp. 23-41.

come descrizione dello sguardo che immagina di volgere a Ero per dar forza alle sue braccia ormai stanche di nuotare («*Spectatrix animos, ut valeamque facis / [...] / Atque oculis iacto bracchia nostra tuis*» 94; 96). Il tema è ripreso nell'epistola di Ero in cui lei sogna di guardare il suo amante impegnato nell'attraversare il tratto di mare che li separa («*Nam modo te videor prope iam spectare natantem*» 59-60).²² Per quanto riguarda il campo semantico della vista presente anche nella nostra postilla, è interessante notare ai vv. 30-33 come Ovidio usi il verbo "specto" e il sostantivo "turre" quando narra la maniera in cui Leandro guarda intensamente la sponda della città di Sesto in cui crede di scorgere il lume acceso per lui da Ero.

rupe sedens aliqua *specto* tua litora tristis
et, quo non possum corpore, mente feror.
lumina quin etiam summa vigilantia *turre*
aut videt aut acies nostra videre putat. (Vv. 30-33)

Sarebbe forse legittimo ipotizzare una eco ovidiana nella costruzione della postilla a *Purgatorio* xxviii, sebbene sia importante notare che i contenuti veicolati da questi lemmi assumono nell'autore della glossa un significato che molto si discosta dal testo ovidiano. Crediamo infatti che la glossa al *Purgatorio* elabori l'immagine di Ero e della torre in modo da identificare la protagonista e la sua architettura simbolo come prefigurazione stessa della morte dei due amanti. In Ovidio, invece, Leandro crede di vedere il lume acceso sulla torre alla stregua di un segno di speranza. La descrizione di questa passione erotica è connotata da una partecipazione in qualche modo cosciente di alcuni elementi che caratterizzano la scena in cui si consuma il loro amore. Ad esempio, nelle *Eroidi* xviii.97-106 la notte e la torre sono complici dell'amore segreto dei due amanti «*Cetera nox et nos et turris conscia novit, / Quodque mihi lumen per vada monstrat iter*».

Ovidio offre diverse rielaborazioni del mito cogliendo a seconda del contesto aspetti significativi: negli *Amores* e nell'*Ars Amatoria* Leandro

²² Sul rapporto tra le due epistole, si veda Victoria Rimell, *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 180-204.

sfugge alla morte, e la tenacia con cui sfida il mare in tempesta viene eletta a simbolo della sua lealtà amorosa,²³ mentre nei *Tristia* il poeta richiama le imprese di Leandro per descrivere il mare ghiacciato nel luogo del suo esilio, e nell'*Ibis* la città di Abido è parte di un elenco di maledizioni.²⁴

Nel periodo imperiale del primo secolo d.C. il mito continua ad essere citato spesso intensificando il sentimento espresso nell'*Elegia* di Propertio e nelle allusioni ovidiane, dove Leandro è simbolo della fedeltà amorosa. Assunto dalla emergente tradizione epitalamica il mito viene interpretato come esempio encomiastico dell'amore dello sposo. Nelle *Silvae* di Stazio Leandro è citato in un'orazione che Cupido pronuncia in elogio del dedicatario del poema, senza fare riferimento alla morte di Leandro, naturalmente, ma mettendo in risalto semmai la forza con cui il giovane sfida il mare in tempesta.²⁵

Più frequenti nel periodo post-classico sono però i riferimenti al mito che enfatizzano i suoi aspetti tragici. Questo mutamento di sensibilità conduce verso un maggiore interesse per la figura di Ero. Ad esempio, il «lacrimoso litore» che Lucano descrive nella sua *Pharsalia* è un chiaro riferimento alle sponde su cui si staglia la torre di Ero. I luoghi in cui si consuma il tragico epilogo del mito sono infatti ampiamente codificati dalla letteratura tragica.²⁶ Anche Stazio nella sua *Tebaide* propone un'immagine drammatica del mito descrivendo l'ansiosa attesa di Ero che

²³ «*Saepe petens Hero iuvenis transnaverat undas; / tum quoque transnasset, sed via caeca fuit*» *Amores* II.16.31–32; testo citato da Ovidio, *Heroides*... cit. pp. 428–433. «*Laeta erit, et causam tibi se sciet esse pericli; / Hoc dominae certi pignus amoris erit. / Saepe tua poteris, Leandre, carere puella: / Transnabas, animum nosset ut illa tuum*» *Ars Amatoria*, II.247–50; testo citato da Ovidio, *The Art of Love, and Other Poems*, a cura di J. H. Mozley, e G. P. Goold, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

²⁴ «*Si tibi tale fretum quondam, Leandre, fuisset, / non foret angustae mors tua crimen aquae*» *Tristia* 3.10.41–42; «*Siqua per alternos pulsabitur unda lacertos, / Omnis Abydena sit tibi peior aqua*» *Ibis*, 589–90. Testo citato da Ovidio, *Ibis. Text Only Ed.*, a cura di G. P. Goold, Los Altos, Packard Humanities Institute, 1991.

²⁵ «*Vidi et Abydeni iuvenis certantia remis / Brachia laudavique manus et saepe natanti / Praeluxi*» *Silvae*, I.ii. 87–89. Testo citato da Stazio, *Silvae*, a cura di D. R. Shackleton Bailey e Christopher A. Parrott, Cambridge, Harvard University Press, 2015, pp. 24–25.

²⁶ «*Threiciasque legit fauces et amore notatum / aequor et Heroas lacrimoso litore tures*» *Pharsalia*, IX.955–56. Testo citato da Lucano, *The Civil War (Pharsalia)*, a cura di James D. Duff, Cambridge, Harvard University Press, 1928, pp. 576–577.

dalla sommità della torre cerca di guidare il giovane Leandro. A questo proposito è interessante notare l'enfasi che il poeta pone nell'immagine della lampada spenta dal forte vento che diviene prolessi della morte dei due giovani amanti: «*Contra autem frustra sedet anxia turre suprema / Sestias in speculis, moritur prope conscius ignis*».²⁷ Tale tono tragico incentrato sulla figura di Ero risale a una complessa poesia del IV secolo DC, il *Cupido Cruciatu*s di Ausonio dove il poeta riporta Ero in un elenco di amanti e menziona appunto il dettaglio della sua torre come attributo distintivo della sua identità: «[...] *fert fumida testae / lumina Sestiaca praeceps de turre puella*» (22–23).²⁸

Tale lettura tragica è anche enfatizzata nella fortunata glossa con la quale Servio chiosa i versi 262-263 del III libro delle *Georgiche*. Alla 'misericordia' dei genitori di Leandro e al suo «crudele decesso» («*nec miseri possunt revocare parentes, / nec moritura super crudeli funere uirgo*» *Georg.* III.261–63) Servio aggiunge il dettaglio del suicidio di Ero, espresso in forma eufemistica dall'aggettivo *moritura* nel testo originale, facendo ricorso all'immagine della torre: «*cum igitur iuvenis oppressi tempestate cadaver ad puellam delatum fuisset, illa se praecipitavit e turri*».²⁹ Un'analogia identificazione è presente nel carmen epitalamico di Sidonio Apollinare, un poeta cristiano che componeva testi su temi mitologici nel V secolo d.C. In quest'opera, sebbene la torre non venga menzionata esplicitamente, la morte di Ero è descritta all'interno di un elenco di figure tragiche che include anche Didone («*Huic Dido in ferrum, [...] et Sestias isset in undas*» XI.70–71), anticipando una tradizione che diventerà molto frequente nella letteratura delle lingue volgari emergenti nei secoli successivi.³⁰

²⁷ Testo citato da Stazio, *Thebaid*, a cura di D. R. Shackleton Bailey e Kathleen M. Coleman, Cambridge, Harvard University Press, 2004, vol. 1, pp. 366-367.

²⁸ Testo citato da Ausonio, *Ausonius*, a cura di Hugh G. Evelyn-White, Cambridge, Harvard University Press, 1919, pp. 206-209.

²⁹ Virgilio, *In Vergilii carmina commentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, a cura di Georgius Thilo e Hermannus Hagen, Leipzig, Teubner, 1881: «*cum igitur iuvenis oppressi tempestate cadaver ad puellam delatum fuisset, illa se praecipitavit e turri*».

³⁰ Montiglio sostiene che il riferimento tragico qui è «made to fit into the joyous celebrations as evidence of Rusticus' irresistible attractiveness» Montiglio, *The Myth of Hero...* cit., p. 39.

Importante notare poi l'interpretazione cristiana del mito risalente alle fortunate *Mythologiae* di Fulgenzio, scritte tra la fine del V ed inizio del VI secolo.³¹ Nell'interpretazione mitografica di Fulgenzio, entrambi gli amanti vengono investiti di significati spirituali tramite un'interpretazione etimologica dei loro nomi, un metodo ermeneutico molto diffuso nella tradizione mitografica.³² Cancellando l'iniziale aspirazione dal nome di Ero, Fulgenzio identifica l'amante con l'amore stesso («*Eros enim Grece amor dicitur*») e riconduce il nome di Leandro ad una concezione dai connotati morali («*Leandrum uero dici uoluerunt quasi lisinandron, id est solutionem uirorum; solutio enim uiri amorem parturit*», 3.4). Avendo universalizzato il valore allegorico del mito, Fulgenzio trasforma la sua conclusione tragica in una lezione morale sull'invecchiamento e le diverse

³¹ Testo tratto da Étienne Wolff e Philippe Dain, *Mythologies. Édition Bilingue Latin-français* Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

³² L'amore di Ero e Leandro è impiegato per esprimere un *eros* tragico nella poesia tardo latina appartenente a contesti cristiani più o meno concentrati nell'area geografica della Francia moderna. Nella discussa poesia scritta nella prima parte del XII secolo ed estesa nel corso del XIII secolo con l'aggiunta di nuove stanze (di cui una incentrata sulla storia di Ero e Leandro) intitolata *Parce Continuis*, i vv. 68-70 «*Operitur Sestias; / Sestias in speculis / Ponto perit iuuenis*» si concentrano sul tema della morte dei due giovani amanti come monito che condanna gli esiti funesti di chi si lascia dominare dalle passioni carnali. La locuzione al verso 68 («*Operitur Sestias*») può essere tradotta come «seppellita», ma l'interpretazione che a noi sembra essere più fedele alle intenzioni dell'autore è quella proposta da Brian Stock, che traduce il verbo in «nascosta (da lui)» (p. 167). Stock spiega che la sua traduzione è motivata dall'interpretare il nascondimento di Ero come metafora della distanza fisica che separa i due amanti. Sebbene concordiamo sulla scelta del significato da attribuire a «*operitur*», riteniamo però più appropriato pensare che il nascondimento a cui allude il testo sia da riferirsi al lume di Ero spento dal forte vento che nasconde appunto la ragazza allo sguardo di Leandro. Non a caso il lume di Ero spento dal vento e la perdita della guida attraverso il mare in tempesta costituiscono la causa scatenante della morte dei due giovani e potrebbero rappresentare una prolessi che anticipa il tema della morte sviluppato nei versi che seguono. Il coinvolgimento del campo semantico della vista è ulteriormente enfatizzato dalla posizione in forma chiastica dei lemmi «*operitur*» e «*speculis*». Anche in «*Sestias in speculis*» l'anonimo ripropone lo stesso campo semantico, identificando Ero con il faro (*speculis*), chiara allusione alla torre sulla cui sommità la giovane vergine guidava Leandro durante le sue traversate notturne. A noi pare suggestivo pensare che l'anonimo operi nell'identificazione di Ero con l'osservatorio (torre) una prefigurazione della morte di lei e che in questo modo alluda al suo triste suicidio. Brian Stock, *Parce Continuis: Some Textual and Interpretive Notes*, «*Mediaeval Studies*» XXXI, 1969, pp. 164-73, da cui si cita il testo. Cfr. Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*, Oxford, Clarendon Press, 1968, pp. 275-277.

fasi della vita umana, mantenendo sempre forte la tensione sul tema della passione dei sensi già caro ad Ovidio, dove i primi fortunati appuntamenti degli amanti vengono descritti con appassionato dettaglio («*Omne enim caloratae iuventutis igniculum torpidae veterositatis algescit in senio*», 3.4).³³ La torre di Ero non è menzionata, ma la sua lanterna assume un valore allegorico identico a quello dato al suo nome: «*Lucernam fert; et quid aliud amor nisi et flammam ferat et desideranti periculosam viam ostendat*» (*Mitologiae* 3.4), tradizione allegorica che influenza a sua volta la ricezione del mito nelle letterature volgari emergenti tra XI e XIV secolo.

Come ha mostrato dettagliatamente Montiglio, a fianco di questa tradizione latina il mito veniva elaborato in altre contesti linguistici, soprattutto quello greco.³⁴ Il colto geografo e filosofo Strabone cita il mito nel libro XIII.1.22 della sua monumentale opera *Geografia* quando descrive la città di Sesto con l'appellativo «*Ἡρώδης πύργον*» (torre di Ero).³⁵ Oltre ad un accenno alla sua tragica morte, il testo di Strabone ci permette di comprendere come il mito di Ero e Leandro fosse già stato accolto e codificato al punto da integrarsi con la descrizione geografica dei luoghi fisici.³⁶

³³ Ci sembra rilevante notare che vari elementi di questa lettura cristiana concordano con l'interpretazione mitografica dell'amore. In particolare, l'immagine di Leandro che nuota privo di vestimenti può essere interpretata come allegoria della perdita della natura razionale che induce il giovane amante a esporsi a pericoli che gli saranno purtroppo fatali. («*Denique nudus natat illa uidelicet causa, quod suos affectatores amor et nudare nouerit et periculis sicut in mari iactare*» 3.4). L'interpretazione di Fulgenzio è ripresa dal terzo mitografo Vaticano (11.19). Si veda Ronald E Pepin, *The Vatican Mythographers*, New York, Fordham University Press, 2008, p. 314.

³⁴ Montiglio, *The Myth of Hero...* cit., pp. 133-160.

³⁵ Strabone, *Geography*, a cura di Horace Leonard e J. R. Sitlington Sterrett, Cambridge, Harvard University Press, 1917, vol. 6, p. 43. Cfr. Murdoch, *The Reception of the Legend...* cit., p. 13.

³⁶ Si veda l'introduzione di Strabo, *The Geography of Strabo*, tradotto da Duane W. Roller, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 22. Al momento non si hanno sufficienti per poter tracciare modi e tempi della circolazione di Strabone tra medioevo e Umanesimo. La prima edizione a stampa della *Geografia* di Strabone viene licenziata nel 1491 a Roma per i tipi Sweynheym e Pannartz, nella traduzione latina di Guarino Veronese e Gregorio Tifernate. La traduzione venne commissionata ad entrambi gli umanisti intorno al 1453 da Papa Niccolò V. Sempre nel 1491 viene stampata anche la princeps della *Naturalis Historia* di Plinio il vecchio, mentre la princeps della *Geografia* è l'aldina del 1516. Sebbene la prima edizione

3. La ricezione del mito nella letteratura medievale

Il mito di Ero e Leandro viene per lo più assunto dalla letteratura volgare emergente del nord-centro Europa dal XII al XIV secolo come modello di amore esemplare, sia per i suoi aspetti tragici sia per la sua possibilità di rappresentare un'encomiabile fedeltà amorosa. Come ha mostrato dettagliatamente Brain Murdoch, la diffusione dei riferimenti al mito copre un esteso campo geografico, temporale e letterario in cui i nomi dei protagonisti (Ero e Leandro) vengono citati ed elencati insieme ad altri amanti della mitologia classica e dei romanzi medievali.³⁷ Tranne alcune interpretazioni più dettagliate, questi riferimenti si riducono spesso a vaghe allusioni che presuppongono una certa familiarità con la trama del mito da parte del lettore. Come ha sottolineato Silvia Montiglio, questo contesto mostra di solito due facce: una, più frequente, derivata da esempi classici in cui la storia degli amanti presenta un esempio di *eros* negativo e rappresenta l'irrazionalità della passione; l'altra, più positiva, sottolinea la fedeltà degli amanti e la devozione del loro amore che li accompagnerà sino alla loro triste morte. Rilevante è il fatto che queste chiavi di lettura non sono sempre in contrapposizione tra loro poiché, come abbiamo già visto nelle *Elegie* di Propertio e nella *Ars Amatoria* di Ovidio, la dimensione tragica risulta spesso avere un ruolo determinante nell'enfatizzare il valore della dedizione amorosa dei protagonisti. Dai dati ora esposti emerge una ricca tessitura di spunti etici e ideologici che, a vicenda, hanno influenzato la ricezione del mito.

Nei *romans ançiens* (volgarizzamenti di testi classici scritti in francese antico) troviamo riferimenti al mito adottati per sottolineare l'irrazionalità della loro passione d'amore. Nel fortunato *Roman de Troie*, poema epico scritto in francese antico da Benoît de Saint-Maure alla metà del XII secolo, la scelta di Leandro di affrontare il mare in tempesta consapevole dei rischi viene paragonata alla decisione di Achille di

a stampa in latino di Strabone venga licenziata nel 1491, è verosimile pensare che l'opera non fosse del tutto sconosciuta. Del resto, anche il mondo romano più istruito era ansioso di entrare in contatto con la letteratura greca.

³⁷ Murdoch, *The Reception of the Legend...* cit., pp. 52-55. Sulla ricezione del mito nella tradizione letteraria in Spagna, si veda Irene Sebastián Perdices, *Leandro y Hero: de la Edad Media al Renacimiento europeo*, «Medievalia» XVIII.1, 2015, pp. 209-216.

prendere parte alla guerra pur di porre fine al suo dolore. Qui la figura di Ero diviene funzionale alla sola descrizione del motivo della passione maschile («*Qui tant ama Ero s'amie*» v. 22123).³⁸ Tale attenzione per i dettagli non è però sempre rinvenibile in altre opere coeve. Ad esempio, nel *Roman d'Yder* (c. 1199-1216) il mito è interpretato in chiave tragica sebbene non venga dato molto spazio ai due amanti. Essi sono definiti nel testo vittime del crudele Amor mentre Ero viene menzionata solo all'interno di un elenco di personaggi femminili trattati nei testi ovidiani.³⁹ Un simile modo di citare il mito è rinvenibile nel romanzo occitano *Flamenca* scritto nel XIII secolo.⁴⁰ Questo romanzo presenta una serie di storie raccontate allo scopo di intrattenere il lettore durante una pausa nell'azione diegetica della leggenda arturiana. Caratterizzato da un taglio di natura tragica, il mito di «Ero e Leandro» viene qui ripreso insieme a «*diverses comtes / de reis, de marques e de comtes*» (diverse storie di re, marchesi, e conti, vv. 617-618) attraverso un mosaico di citazioni composto da un'ampia selezione di testi in cui è possibile rinvenire la eco di Virgilio, Ovidio e Stazio.⁴¹

Nella poesia trobadorica il mito di Ero e Leandro diviene simbolo della fedeltà e devozione amorosa attraverso cui il poeta celebra l'unicità dei propri sentimenti. Ad esempio, nella chanson di Raimond Jordan (c.1178-1195) Ero e Leandro, insieme con altri amanti della tradizione classica (Elena ed Ector), vengono declinati come esempio positivo del

³⁸ «*Ne dote mort, ne l'en sovient. / Ço fait Amors, qui rien ne crient. / Tot autresi com Leande's, / Cil qui neia en mer Elle's, / Qui tant ama Ero s'amie*» *Roman de Troie*, vv. 22119-22123. Testo citato da Benoît de Sainte-More e Löplold Eugène Constans, *Le roman de Troie*, Paris, Didot, 1904, vol. 3, pp. 388-389. Una simile enfasi sulla figura di Leandro è rinvenibile nel romanzo arturiano tedesco *Die Crône*, scritto da Heinrich von dem Türlin verso 1220, nel quale l'annegamento di Leandro è l'unico dettaglio incluso nella lista di amori tragici: «*Und dô Leander ertranç*» v. 11558. Per il testo e relativa traduzione inglese si veda Javier Puerto Benito, *The «Heroides» in Alfonso X's «General Estoria»: Translation, Adaptation, Use, and Interpretation of a Classical Work in a Thirteenth-century Iberian History of the World*, tesi di dottorato, 2008, pp. 194-195.

³⁹ «*D'amor me recomfortera / La lasse Dëianirra, / Ki s'en ocist e Canacé, / Eco, Cilla, Fillis, Pronné, / Ero, Biblis, Dido, Mira, / Tysbe, la bele Hypermnestra / E des autres mil e cinc cenz [...] Ero i est o Leander*» vv. 2579-25785. Testo citato da Benito, *The «Heroides» in Alfonso X's General Estoria*... cit., p. 180-181.

⁴⁰ Testo citato da Benito, *The «Heroides» in Alfonso X's «General Estoria»*... cit., p. 186.

⁴¹ Cfr. Benito, *The «Heroides» in Alfonso X's «General Estoria»*... cit., pp. 185-87.

«servir» amoroso.⁴² È importante notare che tale interpretazione del mito (quale simbolo della devozione amorosa) non è del tutto contrapposta a quella sino ad ora analizzata in cui i due amanti sono ricordati al fine di mettere in guardia nei confronti degli effetti funesti che può causare l'incontrollata passione d'amore. Anche nella 'chanson' del trovatore Arnaut de Mareuil (XII secolo), gli aspetti tragici del mito vengono utilizzati come simbolo della devozione amorosa e si arricchiscono di un lessico che possiamo ricondurre al campo semantico della sofferenza d'amore («manta dolor» 154; «sofri» 164), topos letterario molto caro alla poesia occitanica. Il mito di Ero e Leandro offre infatti al poeta un termine di paragone illustre attraverso cui celebrare le virtù di lealtà ed autenticità del suo amore («ses engans» 148) in un contesto poetico che si concentra sull'esaltazione di questa inarrestabile passione. Anche in questo caso il poeta si affranca da una lettura di tipo moralizzante tralasciando possibili riferimenti al tragico epilogo dei due amanti.⁴³ Rilevante è il fatto che in questo caso gli amanti della tradizione classica e romanza interagiscano all'interno dello stesso contesto, come ad esempio – «Floris [e] Blancaflor» e «Yseut [e] Tristan» (153; 163). Questi personaggi, sebbene nati nell'ambito della letteratura volgare, vengono elencati insieme agli amanti della tradizione classica offrendo così un modello narrativo che pone in linea di continuità mito classico, leggenda medievale e tradizione veterotestamentaria.⁴⁴

I risultati di questo processo di ricezione sono rinvenibili nei volgarizzamenti delle *Epistole* che emergono nella prima metà del Trecento. In un tardo ampliamento al *Roman de Troie* eseguito prima del 1330 e frutto dello scambio letterario tra Francia e Italia vengono aggiunte le prime traduzioni francesi delle *Epistole* ovidiane.⁴⁵ Queste nuove sezioni, note come *Les epistres des dames de Grece*, includono entrambe le missive

⁴² Testo citato da Olive Sayce, *Exemplary Comparison from Homer to Petrarch*, Cambridge, D. S. Brewer, 2008, pp. 146-47. Sull'influsso di Ovidio sulla tradizione trobadorica si veda Luciano Rossi, «I trovatori e l'esempio ovidiano», in *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, a cura di Michelangelo Picone e Bernhard Zimmermann, Stuttgart, M und P, 1994, pp. 105-148.

⁴³ Testo citato da Sayce, *Exemplary Comparison...* cit., pp. 149-150.

⁴⁴ *Ibid.* Si veda anche Julie Van Peteghem, *Italian readers of Ovid from the origins to Petrarch*, Leiden, Boston, Brill, 2020, pp. 73-76.

⁴⁵ Cfr. Luca Barbieri, *Le «Epistole delle dame di Grecia» nel Roman de Troie in prosa*, Tübingen, A. Francke, 2005; e Zaggia, *Heroides...* cit., pp. 219-223.

di Ero e Leandro in cui però vari dettagli del mito vengono modificati: il riferimento alla torre di Ero è trascurato forse con l'intento di amplificare il tema della distanza che separa i due amanti.⁴⁶ Questo tono tragico è ripreso nel volgarizzamento Italiano delle *Epistole* composto da Filippo Ceffi a Firenze intorno al 1325 dove, nel prologo che il volgarizzatore include prima delle epistole di Leandro e Ero, il mito è glossato come «disfrenato amore che fue tra due amanti, i quali, per non sapere savia-mente amare, vennero a misera fine del loro amore».⁴⁷ Interessante nel contesto di questo studio è notare che la traduzione proposta da Ceffi per descrivere la torre di Ero («*summa [...] turre*» nel testo Ovidiano, v.31) ricorda lo stesso campo semantico della locuzione presente nella nostra postilla: «torre alta».⁴⁸

La potenzialità allegorica di questa lettura viene sviluppata nel successivo intervento moralizzante offerto dall'enciclopedico *Ovide Moralisé*, una estesa collezione di interpretazioni in chiave cristiana dei miti raccontati da Ovidio scritta all'inizio del XIV secolo in francese antico. Il mito di Ero e Leandro è trattato in dettaglio con un'ampia narrazione, inclusi tre monologhi tragici pronunciati dai protagonisti in prima persona e un'estesa interpretazione morale che comincia col citare le posizioni etimologiche espresse da Fulgenzio («*Leander, dissolution / D'ome qui met s'en tencion / En fole amour, en fole arsurre*» 3590-92). Qui il nome di Ero oltre ad essere investito di significati legati alla sfera amorosa assume connotati di chiara matrice lussuriosa («*Amoït Hero, ce fu luxure*» 3593)⁴⁹.

⁴⁶ Secondo Barbieri «il volgarizzatore [...] omette la visione della torre (vv. 31–32) [...] [ed] elimina in modo sistematico ogni riferimento alle luci poste sulla torre da Ero come segnale per Leandro [...] [per] evitare di sottolineare la vicinanza dei luoghi dei due amanti», *Le «Epistole»...* cit., p. 265, n. 1.

⁴⁷ Testo citato da Zaggia, *Heroides*... cit., p. 599. Sui prologhi, l'unici elementi paratestuali aggiunti al volgarizzamento di Ceffi, Zaggia osserva che danno: «l'informazioni mitografiche di base, aggiungendo – ma non sempre – una semplice frase che con un aggettivo qualifichi la 'moralità' della vicenda», Zaggia, *Heroides*... cit., p. 181.

⁴⁸ Zaggia, *Heroides*... cit., p. 602. Sulle potenziali interconnessioni tra il volgarizzamento Ovidiano e gli scritti di Dante si veda Zaggia, *ibid.*, pp. 271-276.

⁴⁹ Testo citato da C. de Boer, *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, Amsterdam, J. Müller, 1915, pp. 78-90. Cfr. Murdoch, *The Reception of the Legend...* cit., pp. 60-61.

Questa versione del mito invece che proporre una lettura in chiave moralizzante e didascalica offre un'esegesi di carattere escatologico in cui la storia di Ero e Leandro diviene metafora della caduta stessa dell'uomo. L'autore, infatti, si rivolge al lettore parlando della storia di un «*fole amours*» (3616), di «*mortel vie*» (3674) e de «*la joie / De la celestial monjoie*» (3676-77) che attende chi intraprende «*la droite voie*» (3681). È possibile giungere a questa *lectio moralis* attraverso le due diverse esegesi del mito, quella tragica (che enfatizza i pericoli che si celano in una condotta lussuriosa) e quella più positiva connessa all'espressione del desiderio sublimato, quasi potremmo dire 'salvato' dal codice soteriologico del cristianesimo tramite l'inquadramento del finale morale *sub specie aeternitatis*.

Una simile interpretazione cristianizzante si trova anche nell'*Ovidius Moralizatus*, un'altra rilettura dei miti ovidiani scritta qualche decennio dopo la *Ovide Moralisé* dal priore Pierre Bersuire nel 1340. In questa versione in prosa latina la trama del mito viene narrata soltanto attraverso la lettura allegorica dei suoi dettagli più significativi, ovvero la traversata di Leandro e l'attesa di Ero («*Iste ad eam nudus et de nocte natare [...] ita quod in ripa ubi erat*»)⁵⁰ Più marcata in questa versione, però, è la lettura in chiave cristiana che è messa subito in luce come allegoria *in bono* dopo l'elaborazione della passione degli amanti come simbolo di 'amore carnale': «*allegorice in bono significato quod Leander signat humanum genus, villa signat mundum, mare mortalem vitam, facula paradisum, Hero divinam sapientiam*».⁵¹ All'iniziale interpretazione di Ero come simbolo della vita «*luxuriosa*» (interpretazione non lontana dalla lettura etimologica stabilita da Fulgenzio, secondo la quale il suo nome dovrebbe essere inteso come *eros*), viene contrapposta un'esegesi che ne ricava un simbolo diametralmente opposto, cioè quello di «*divina sapientia*». Estremizzando questa interpretazione, Bersuire conclude la sua analisi con una lettura in chiave cristologica, identificando Leandro col figlio di Dio, Ero con l'anima umana e la sua torre con il paradiso: «*videns Hero sapientia divina ad istum sic mortuum venit ad turre paradisi ad mare*

⁵⁰ Testo citato da Fausto Ghisalberti, *L'“Ovidius Moralizatus” di Pierre Bersuire*, Roma, Cuggiani, 1933, pp. 117-118.

⁵¹ *Ibid.*

mortalitatis descendit [...] quod Leander est Christus qui dum veniret ad amicam suam humanam s. animam visitandum».⁵²

L'analisi dei testi qui condotta testimonia una ricezione e diffusione del mito di Ero e Leandro in cui diversi generi letterari ed approcci ermeneutici vengono tra loro contaminati ed ibridizzati ed attraverso cui è possibile ricostruire il contesto culturale (e morale) di un ambiente letterario già incline ad un' esegesi capace di recuperare il senso profondo della scrittura della *Commedia*.

4. «Più odio da Leandro non sofferse». Il mito nella *Commedia*

La scelta di menzionare il mito di Ero e Leandro nel canto ventottesimo del *Purgatorio* non è del tutto chiara date le connotazioni della vicenda classica. Questo canto rappresenta un momento di profonda transizione. Oltre a configurarsi come canto liminale che racconta l'entrata di Dante-personaggio nella prima zona del paradiso, il *Purgatorio* XXVIII dà inizio a un re-orientamento morale e spirituale del poeta-personaggio, che si svilupperà nei canti successivi sia al livello narrativo che a quello poetico.⁵³ Questo processo dà luogo a una serie di temi importanti, incluso il complesso discorso sul 'piacere' che attraversa l'intero poema e riceve una nuova enfasi nel *Purgatorio* XXVII quando Virgilio, celebrando il progresso di Dante-personaggio attraverso i fuochi purificanti gli consiglia di prendere il suo «piacere omai [...] per duce» (*Purg.* XXVII.131),⁵⁴ un incitamento sviluppato nel canto successivo, quando Dante si autode-

⁵² *Ibid.*

⁵³ Sul rito della purgazione in questi canti, si veda Renato Poggioli, *Dante «Poco tempo silvano» or a «Pastoral Oasis» in the «Commedia»*, «Annual Report of the Dante Society» LXXX, 1989, pp. 1-20. Sulla costituzione poetica di questi canti, si veda Olga Sedakova, *Il Paradiso terrestre e il dono della poesia*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di Gian Carlo Alessio e Benedetta Quadrio, Genova, Marietti, 2010, pp. 274-294. Per una lettura di *Purgatorio* XXVIII incentrata sulla sua rappresentazione dell'Eden, si veda Sebastiana Nobili, *Purgatorio XXVIII un paradiso in terra*, «Lectura Dantis Bononiensis» IX, 2020, pp. 49-68.

⁵⁴ Sulla complessità del termine «piacere» si veda Elena Lombardi, *The Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2012. Sulla 'lyric mode' nella *Commedia*, si veda Francesca Southerden, *Lyric Mode*, in *The Oxford Handbook of Dante*, a cura di Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, e Francesca Southerden, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 546-562.

finisce «vago già di cercar dentro e dintorno» (*Purg.* XXVIII.1), termine di derivazione fortemente lirica e, secondo l'analisi lessicale di Alessandro Niccoli, legato al tema dello sguardo amoroso (dove l'aggettivo «vago» «tragga origine dal vocabolario del corteggiamento amoroso, spesso affidato, nel costume medievale, al muto linguaggio degli occhi e degli sguardi»).⁵⁵ Questa tendenza all'ibridismo poetico e spirituale si concretizza nella figura di Matelda, personaggio descritto con una combinazione di riferimenti classici (prima associata a «Venere / trafitta dal figlio fuor di tutto suo costume», *Purg.* XXVIII.65-66, e poi a Ero in relazione a Dante-Leandro) e un lessico tratto dalla lirica italiana degli ultimi decenni del Duecento – con un tocco decisamente cavalcantiano – quando Dante le rivolge l'interiezione: «Deh, bella donna» (43-44).⁵⁶ Il tema dello sguardo amoroso è altrettanto presente, sia negli occhi infiammati di Matelda sia nella direzionalità dello sguardo di Dante pellegrino, teso verso Matelda. Un intertesto ovidiano è evidentemente presente sin da quando Dante, trovandosi separato da Matelda da un tratto d'acqua, prosegue oltre la riva con lo sguardo, auto-identificandosi con Leandro prima ancora che il nome dell'amante mitologico venga menzionato; allo stesso modo, nella *Epistola* ovidiana l'amante greco prova ad oltrepassare lo specchio d'acqua che lo divide da Ero con i suoi pensieri («coi piè ristetti e con li occhi passai», *Purg.* XXVIII.34; «*quo non possum corpore, mente feror*», XVIII.30).⁵⁷

⁵⁵ Alessandro Niccoli, *Vago*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/vago_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ [consultato 07 settembre 2022]. Sulla presenza di uno strato poetico che si potrebbe definire 'lirico' nel *Paradiso*, si veda Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 116-256; Lino Pertile, *La puttana e il gigante. Dal cantico dei cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998; e Lombardi, *The Wings of the Doves...* cit., pp. 132-174.

⁵⁶ Sulle varie interpretazioni della figura di Matelda, si veda Stefano Carrai, *Matelda, Proserpina e Flora (per Purgatorio XXVIII)*, «L'Alighieri» XXX, 2007, pp. 1-16. Per una lettura delle possibilità meta-testuali della figura di Matelda, si veda Elena Lombardi, *Imagining The Woman Reader in the Age of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 101-108; e Patrizia Grimaldi Pizzorno, *Matelda's Dance and the Smile of the Poets*, «Dante Studies» CXII, 1994, pp. 115-132.

⁵⁷ Sulla presenza intertestuale di Ovidio nella *Commedia*, si vedano i saggi in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, a cura di Rachel Jacoff e Robert Ball, Stanford, Stanford University Press, 1991; e Michelangelo Picone, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante*

Vista la conclusione infausta del mito e la sua percezione generale nella letteratura medievale come esempio dell'irrazionalità del desiderio sessuale, la scelta di questo paragone dimostra una sfida ermeneutica: in quanto figura della salvezza cristiana, Matelda dovrebbe provocare un amore positivo e Dante dovrebbe oltrepassare i limiti della penitenza.⁵⁸ Invero, nelle glosse trecentesche al poema dantesco si trovano diverse interpretazioni che rinviano alle molteplici tradizioni che circondavano il mito di Ero e Leandro all'epoca, dall'esemplarità amorosa alla passione tragica. La facilità con cui il mito veniva identificato con l'amore-passione è dimostrata nelle chiose di Jacopo della Lana (c. 1324-28), che narra in dettaglio la morte degli amanti con evidenti interpolazioni, riguardanti specialmente il suicidio di Ero, la cui tragicità è amplificata dall'aggiunta di un dettaglio: l'arma con cui Ero si suicida è il coltello, arma che rimanda all'altra grande eroina della letteratura classica, Didone.⁵⁹ Si può inoltre percepire una vera e propria sintesi di spunti classici e danteschi nel lessico usato dal glossatore poiché parte di questa chiosa richiama il linguaggio impiegato da una figura tragica di derivazione puramente dantesca: Francesca, nel quinto canto dell'*Inferno*, le cui parole riecheggiano nella formulazione di della La-

e le 'bella scola' della poesia, a cura di Amilcare A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-144. Sulla citazione ovidiana in questa scena si vedano Emilio Pasquini, *Il canto XXVIII del Purgatorio*, in *Gli ultimi canti del Purgatorio*, a cura di Fabio Dainotti, Bulzoni, Roma, 2010, pp. 123-133; e Claudia Crevenna, *Tra acque vorticosi e immorte: una similitudine dantesca*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di Claudio Milani e Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 37-48. La presenza dell'intertesto ovidiano viene notata dall'*Ottimo Commento*, 1333, citato da «The Dartmouth Dante Project» <<https://Dante.Dartmouth.EDU>> [consultato 6 settembre 2022].

⁵⁸ Su tale doppio messaggio ('double message') si veda Peter Hawkins, *Watching Matelda*, in *Dante's Testaments: Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 159-179. Per una lettura che defenestra la tradizione classica dentro un paradigma di allegoria cristiana, si veda Charles S. Singleton, *Matelda*, in *Journey to Beatrice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 204-221. Sulla permanenza di uno strato erotico nel poema sino al *Paradiso*, si veda Regina Psaki, *Love for Beatrice: Transcending Contradiction in the Paradiso*, in *Dante for the New Millennium*, a cura di Teodolinda Barolini e Wayne Storey, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 115-130.

⁵⁹ Sugli attributi delle eroine classiche si veda la discussione delle figure tragiche negli elenchi post-classici, sopra p. 61.

na – la costruzione nella glossa «costei veggendo tanto amante per tale modo morto» riprende la locuzione «cotanto amante» (*Inferno* V.134).⁶⁰

La diversità dei possibili approcci ermeneutici si dimostra anche nelle glosse che chiosano il mito in chiave cristiana. Francesco da Buti, nella sua glossa del 1385–1395, interpreta l'incontro in senso anagogico, valutando «l'ardente desiderio» di Dante come voglia «di passare a lo stato de la innocenza e venire a la dottrina de la vita attiva» (*Commento al Purg.* 28.61-75).⁶¹ Questa potenziale lettura *in bono* è altrettanto attestata nella glossa di Pietro Alighieri (terza versione) dove il figlio del poeta trasforma l'allusione alla brama erotica di Leandro in espressione dell'«alacritate exercere se virtuose circa terrena dona Dei» (*Purgatorio* XXVIII.70-75).⁶² Tale chiave di lettura, dimostrata dal coevo *Ovide Moralisé*, rivela la varietà dei sistemi ermeneutici che venivano applicati al testo dantesco dai suoi primi lettori.⁶³ L'adattamento di questi modelli testimonia i processi di sincretismo che interessavano il mito all'epoca. Interessante ai fini di questa indagine è il fatto che, fatta eccezione per il commento di Francesco da Buti, la torre di Ero viene trascurata in tutte le principali glosse trecentesche al testo dantesco. Tale fatto da un lato riflette forse la mancanza dell'elemento architettonico nel testo dantesco; dall'altro testimonia una vera e propria sceneggiatura del mito diversa da quella operata dal postillatore del manoscritto Urb. Lat. 366. La flessibilità dell'allusione nel testo dantesco è attestata da questo intrecciarsi di personaggi, riferimenti e approcci interpretativi, ognuno capace di suscitare molteplici letture, dalla tragedia all'esemplarità di

⁶⁰ «Costei veggendo tanto amante per tale modo morto, non contenta più di vivere, collo suo proprio coltello si piagò in tal modo, ch'ella morì», *Commento ad Purgatorio* 28.70-75 citato da «The Dartmouth Dante Project». Questa interpolazione si dimostra anche nella glossa latina dell'Anonimo Lombardo: «Cum autem venisset amata eius ad ripam, et eum mortuum invenisset, pro nimio dolore se gladio interemit», *Commento ad Purg.* XXVIII.73-75, *ibid.*

⁶¹ Tale lettura trova riscontro nel sottofondo tematico rappresentato dal discorso sul mare che svolge lungo l'intero viaggio e che, come ha notato Roberta Morosini, collega le metafore marine con la figura di Ulisse, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020, pp. 143-146; si veda anche Barolini, *The Undivine Comedy...* cit., p. 52.

⁶² Sul rovesciamento *in bono* di miti classici, si veda Kevin Brownlee, *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, in *The Poetry of Allusion...* cit., p. 202-213.

⁶³ Sulle letture della *Commedia* operate nelle sue glosse, si vedano i saggi in *Interpreting Dante: Essays on the Traditions of Dante Commentary*, a cura di Paola Nasti e Claudia Rossignoli, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013.

Dante-pellegrino, un'ampiezza ermeneutica illustrativa dell'ambito intellettuale in cui si colloca l'oggetto di quest'indagine: la postilla sulla carta 111r del Urb. Lat. 366.

5. «*Hero amatrix*»: la postilla nel suo contesto culturale

Non è facile determinare con certezza l'insieme di testi e letture che possano aver ispirato l'autore della glossa al centro di quest'indagine. Ciò nonostante, le scelte linguistiche della postilla testimoniano alcune determinanti connotazioni culturali relative alla ricezione e diffusione del mito nell'epoca. L'appellativo «*amatrix*» ci suggerisce una lettura di carattere erotico e riporta a un contesto letterario che si accorda con il sottofondo lirico attestato nel canto dantesco, dove la figura della 'bella donna' viene scelta come rappresentante dell'amore divino nel paradiso terrestre ed il personaggio di Ero è implicitamente occupato da Matelda. Sulla base della ricostruzione delle tradizioni letterarie da noi operata, ci pare che il riferimento alla torre di Ero possa assumere due funzioni: come riferimento colto alla località geografica del mito (come testimoniato in Strabone), o come allusione anticipatoria della tragica morte dei due amanti. In entrambi i casi è notevole che la torre sia trascurata da quasi tutte le altre glosse trecentesche al poema dantesco, mettendo in rilievo la particolare sensibilità del postillatore che come abbiamo visto in questo saggio attribuisce il riferimento a Venere vulnerata ai *Remedia amoris* invece che alle *Metamorphoses*.⁶⁴

La difficile ricostruzione del verbo «*[spe]ctat*» apre la postilla a più orizzonti interpretativi. Se accogliamo il significativo di 'aspettare' (*expectat*) il verbo ci riporta al contesto tragico-erotico della narrativa ovidiana, in cui il tema dell'infausta attesa dei due amanti domina la scena. Se invece leggiamo il verbo con il significato di 'guardare intensamente' (*spectat*), la glossa ci proietta verso il ricco campo semantico che abbraccia la teoria ottica. Ampiamente diffuse sin dall'XI secolo, le teorie scientifiche della visione venivano elaborate con particolare attenzione dalla tradizione poetica come punto d'incontro tra dibattiti teorici e temi

⁶⁴ Cfr. Francesco da Buti, *Commento ad Purg.* XXVIII.61-75.

letterari.⁶⁵ Per quanto riguarda la tradizione italiana, possiamo affermare che i prodromi di questo campo semantico siano già rinvenibili nei testi della scuola poetica siciliana, dove gli «occhi micidiali» delle donne sono in grado di raggiungere i poeti-amanti con i dardi d'amore, raggi semi-fisici che, secondo varie teorie ottiche di base aristoteliche e platoniche, penetrano gli occhi.⁶⁶ Così ad esempio, nel famoso sonetto di Giacomo da Lentini *Lo vostro bel saluto*, lo sguardo svolge un ruolo privilegiato nel processo di innamoramento capace di avere effetti devastanti nei confronti del poeta-amante: «per li occhi passa come fa / lo trono, che fer' per la finestra de la torre / e ciò che dentro trova spezza e fende» (9–11).⁶⁷ Letta in parallelo a questa tradizione, l'immagine comunicata dalla postilla di un Ero *amatrix* che volge lo sguardo dall'alta torre acquisisce un certo potenziale drammatico che risuona nel sottofondo del testo dantesco e nell'allusione a Venere, anche lei «trafitta» (65) da un amore che la condurrà alla morte.⁶⁸

Per capire meglio gli influssi culturali che potrebbero aver influenzato la formazione della postilla fuori dal contesto del testo dantesco, vale la pena analizzare brevemente lo sviluppo del mito nel contesto letterario del tardo Trecento italiano. Sia Petrarca che Boccaccio menzionano il mito, anche se in modo breve, collocandolo nell'ambito della tradizio-

⁶⁵ Sulla scienza ottica si veda Simon Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, Lewiston, E. Mellen, 2000.

⁶⁶ Sulla cultura dello sguardo nella *Commedia*, si veda Rebecca Bowen, 'Occhi Fissi': *Fixing the Gaze in Dante's Commedia*, «Italian Studies», 78:1, 1-18, DOI: 10.1080/00751634.2022.2158272. Sullo sguardo come topos nella poesia italiana del Duecento e Trecento si vedano Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla Vita nuova attraverso i due Guidi*, in *Les deux Guidi Guinizzelli et Cavalcanti*, a cura di Marina Gagliano, Raffaella Zanni, Philippe Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 75–92; Simone Tarud Bettini, *Luce, amore, visione: l'ottica nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Aracne, 2013; Dana Stewart, *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, London, Bucknell University Press, 2013; e Roberto Rea, *Amor est passio virtutis ymaginative. Immaginazione, immagine e immaginare nella lirica amorosa duecentesca*, «Letteratura e Arte» XVI, 2018, pp. 119-137.

⁶⁷ Testo citato da Menotti Stanghellini, *Le rime di Guido Guinizzelli*, Monteriggioni, Accademia dei Rozzi, 2007, p. 23.

⁶⁸ Sulla presenza delle frecce di Cupido nel paradiso dantesco, si veda Sonia Gentili, *L'arco di Cupido e la freccia di Aristotele. Paradiso VIII e IX*, in *Esperimenti danteschi: Paradiso 2010*, a cura di Luca Azzetta e Tommaso Montorfano, Genova, Marietti, 2010, pp. 87-127.

ne di amore esemplare.⁶⁹ Nei suoi *Trionfi* Petrarca elenca i due amanti accanto a Priamo e Tisbe, figure privilegiate nella tradizione romanza, descrivendoli come affetti dalla cecità (e risultante irrazionalità) causatagli dall'Amore: «or puoi veder Amor s'egli è ben cieco. / [...] / vedi Piramo e Tisbe insieme a l'ombra, / Leandro in mare et Ero a la finestra» (*Triumphus Cupidinis* III.18–21).⁷⁰ Riferimenti simili sono attesi anche in Boccaccio, che cita il mito come modello di amore tragico e tormentato. In particolare, l'autore menziona il mito nella *Teseida*, poema simile per stile al *romans antiques* (1.40; 4.32; 5.62), e nel romanzo in prosa *il Filocolo* (IV.11; IV.29; IV.65-67; IV.83; e IV.108). Ciò che colpisce maggiormente è la natura allusiva delle citazioni, che ci dimostra come l'autore dia per scontata la conoscenza del mito, e soprattutto la sua conclusione infausta, da parte dei lettori.⁷¹ In una accezione più positiva Boccaccio racconta il mito nel suo poema allegorico *l'Amorosa Visione* escludendo la tragica conclusione e incentrandosi invece sulle gioie provate dagli amanti e gli attraversamenti fortunati di Leandro (XXIV.58-69). L'interpretazione tragica è ripresa, però, nella più tarda *Fiammetta*, dove la sofferenza patita dalla «dolente Ero» viene paragonata allo stato d'animo della protagonista del testo.⁷²

Una sede in cui il tema dello sguardo amoroso viene sviluppato con particolare rilievo in relazione al mito è la fortunata *Leandrerride*, poe-

⁶⁹ Per un breve riassunto della presenza del mito nella tradizione italiana, si veda Angelo Cardillo, *Museo, De L'amor Di Leandro Et Di Hero Volgarizzamento Dal Greco Di Pietro Angeli Bargeo*, «Forum Italicum» CII.3, 2018, pp. 859-892.

⁷⁰ La finestra diventa riferimento metonimico alla torre di Ero. Testo citato da Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 2016. Sulla tradizione classica dei *Trionfi*, si veda Richard C. Monti, *Petrarch's Trionfi, Ovid and Vergil*, in *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, a cura di Konrad Eisenbichler e Amilcare A. Iannucci, Ottawa, Dovehouse Editions, 1990, pp. 11-32.

⁷¹ *Filocolo* IV.65; IV.66. L'interpretazione tragica del mito nella *Teseida* è sottolineata nelle chiose scritte da Boccaccio che conclude una breve narrazione del mito con un'osservazione sull'annegamento di Leandro: «egli v'afogo', si' che se stato gli era soave, gli fu alla fine reo», *Chiose alla Teseida*, 1.40. Montiglio sostiene che Boccaccio riscriva l'epistola di Leandro nel *Filocolo*, *The Myth of Hero...* cit., pp. 115-121.

⁷² «Oltre a questi pensieri miserabili mi si para davanti la tristizia della dolente Ero di Sesto [...] Ahi! con quanta compassione mi strigne costei nel pensiero!» *Fiammetta*, VIII.6. Su questo discorso mitologico si veda Gur Zak, *Boccaccio's "Fiammetta" and the Consolation of Literature*, «Modern Language Notes» CXXXI.1, 2016, pp. 1-19, p. 7.

ma scritto in ambito veneto tra il 1375 e il 1380.⁷³ Definito da Giorgio Padoan come «frutto più importante del dantismo veneto», la *Leandre-ride* contiene varie risonanze testuali della *Commedia* – la sezione finale racconta persino un incontro con Dante, che sostituisce il ruolo guida di Virgilio – e dà voce ad un poeta trobadorico, Arnaut de Mareuil, che, come già analizzato, fa riferimento al mito di Ero e Leandro nei suoi scritti.⁷⁴ A questa versione del mito sono aggiunti elementi narrativi di marca fortemente ovidiana (inclusa una sezione sulle missive degli amanti) ed elementi interpolati da altre tradizioni letterarie (la poesia epitalamica e la tradizione epica-romanza in cui vengono elencati amanti nel mondo dell'oltretomba). Ciò che assume un ruolo determinante in questo studio è il continuo ricorso al campo semantico dello sguardo come dinamica fondamentale dell'innamoramento dei protagonisti. Lo troviamo attestato nel primo innamoramento di Leandro nella marcata ripetizione del verbo 'mirare' («Mirava el vago aspeto e benigno acto [...] Mirava gli occhi suoi» I.IV.70; 73; «Mirando il viso e la candida gola» I.V.10) e nel suo lamento contro gli «Ochi legiadri» di cui «Amor [gli] feci amarve» (I.VII.25).⁷⁵ Come Dante-Leandro in *Purgatorio* XXVIII, il protagonista della *Leandre-ride*, trovandosi bloccato dal mare, si proietta verso la sua amata tramite lo sguardo e l'immaginazione («Istender non i è licito, co 'l core / mira e cum il occhi l'amorosa faccia» I.IX.11-12). In questa versione del mito, la morte di Ero non avviene gettandosi nel vuoto dalla sua torre, ma quando sulla sponda sopra le spoglie funeste dell'amante: «Il viso gli basciava e mani e braccia [...] / Cotale quivi la trista Hero

⁷³ Valentina Prosperi ha condotto uno studio accurato sulle conessioni tra il poema di Nadal, i testi di Dante, e gli scritti Ovidiani nel saggio *Ovidio fratello di Dante: L'aggiornamento del canone antico e moderno nella Leandre-ride di Giovanni Girolamo Nadal*, in *Miti figure metamorfosi. L'Ovidio di Dante* a cura di Carlota Cattermole e Marcello Ciccutto, Firenze, Le Lettere, 2019, pp. 249-277. Sul poema di Nadal si veda Giorgio Padoan, *Nadal, Giovanni Girolamo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-nadal_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>, [consultato il 6/9/2022]. Per un approfondimento circa la tradizione trobadorica nella *Leandre-ride*, si veda Angelica Rieger, *La Réception Des Troubadours Au Seuil Du XVe Siècle: Le Chant Occitan De La Léandréide*, «*Fifteenth Century Studies*» XXI, 1994, pp. 209-277.

⁷⁴ Si veda sopra, p. 66.

⁷⁵ Testo citato da Giovanni Girolamo Nadal, *Leandre-ride*, edizione critica con commento a cura di Emilio Lippi, Padova, Editrice Antenore, 1996.

fece / che, piangendo et latrando, morta cadde / su il corpo de Leandro in quella vece» (IV.XVI.49; 58-60). Il lato tragico dell'evento è volutamente innalzato tramite due deliberati richiami delle parole pronunciate da Francesca nell'*Inferno* V, prima nella voce di Ero («[...] Nulla maggior tortura / che rimembranza del perduto bene» IV.XV.34-35; che replica i versi «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria» *Inf.* V.121-23) e poi dal narratore dopo la morte di entrambi gli amanti che, come la coppia dantesca, «morti stano insieme cum' fer vivi» («Amor, che avea fatto una alma pura / di Leandro e de Hero, che son propinqui ivi, / condusse insieme loro a morte dura» IV.XVII.67-70; che riporta il verso Dantesco «Amor condusse noi ad una morte» *Inf.* V.106).

Il mescolarsi di temi cari alla tradizione letteraria con gli elementi fondamentali del mito di Ero e Leandro attestato nella postilla al ms. Urb. Lat. 366 trova quindi riscontro nella rielaborazione del mito operata in altre sedi nel Nord Italia del tardo Trecento, soprattutto dove il poema dantesco occupa una posizione di primaria importanza. Sebbene rimangano non del tutto chiare le intenzioni del postillatore, noi riteniamo possibile rinvenire nella sua rielaborazione del mito una complessa sintesi di sostrati culturali e letterari, specchio anche se solo di breve portata di un contesto colto e popolato da lettori e chiosatori sensibili ai temi della poesia classica e alle sue potenziali elaborazioni liriche.

Abstract

The manuscript Urb. Lat. 366, known as one of the most authoritative philological sources of the *Commedia*, is furnished with a network of glosses that have, until now, been left undiscussed by scholarship. These glosses offer notable insight into the cultural formation of readers of Dante in the late Fourteenth Century and add detail to our understanding of the exegetical reception of the myths cited in his poem. Through a careful philological reconstruction of one of these glosses, a comment to *Purgatorio* 28 which relates to the myth of Hero and Leander, this article offers new points of departure for considering the possible interpretations of the myth in the postclassical period. From a philological-palaeographical study of the difficulties posed to reading the gloss, the article opens out to offer a critical interpretation of the reception of the myth of Hero and Leander from the Classical era to fourteenth-century Italy, aiming to reconstruct

the cultural environment in which a glossator or reader may have encountered Dante's poem and its mythological references. What emerges is a hybridisation of medieval and classical themes pointing to a veritable re-elaboration of the myth in relation to poetic tropes common in lyric poetry, particularly the trope of the loving gaze, which dominated vernacular lyric expression from as early as the Eleventh Century.

Rebecca Bowen - Alessandro Zammataro
rebecca.bowen@khi.fi.it
alessandro.zammataro@wolfson.ox.ac.uk

Emanuela De Luca

L'uso di *quis* per *quibus* nelle elegie di Tibullo

R. Bürger, in uno studio pubblicato nel 1911¹, fu il primo a considerare Tibullo un analogista sulla base della preferenza che il poeta mostra per una forma di parola o un sinonimo rispetto agli altri disponibili e sulla base del fatto che nelle sue elegie Tibullo evita sia eccessivi colloquialismi che caratteristiche dello stile elevato. Bürger fu giustamente criticato da Axelson per avere attribuito queste caratteristiche dello stile tibulliano all'influsso che sul poeta avrebbero esercitato Cesare e gli analogisti². Axelson, inoltre, muove una serie di convincenti obiezioni contro la teoria analogista di Bürger: prima di tutto dimostra che la preferenza di Tibullo per una forma di parola o un sinonimo rispetto agli altri disponibili è in linea con quella di altri poeti, specialmente degli elegiaci e dei poeti augustei, poi dimostra che spesso sono considerazioni linguistiche o metriche o addirittura gusti personali a influenzare la preferenza di Tibullo per una forma di parola rispetto alle altre disponibili. Infine Axelson cita

¹ Cfr. R. Bürger, *Beiträge zur Elegancia Tibulls*, in *Χάρτιες Friedrich Leo, zum sechzigsten Geburtstag dargebracht*, Berlin, Weidmann, 1911, pp. 371-394.

² Cfr. B. Axelson, *Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*, Lund, H. Ohlssons boktryckeri, 1945, pp. 114-133. Più recentemente R. Maltby, *Tibullus and the language of Latin elegy*, in J.N. Adams-R. Mayer (eds.), *Aspects of the language of Latin poetry*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999 (Proceedings of the British Academy, 93), pp. 377-398, ha ipotizzato che le sopradette caratteristiche dello stile tibulliano si debbano attribuire all'influsso che sul poeta esercitò il patrono M. Valerio Messalla Corvino.

una serie di forme alternative e di doppioni presenti in Tibullo che smentiscono chiaramente la tesi analogista di Bürger. Anche Murgatroyd, che elenca alcuni sinonimi adoperati da Tibullo³, prende le distanze dalla tesi analogista di Bürger, ma è merito di Maltby aver messo in evidenza che i colloquialismi e gli arcaismi presenti in Tibullo, proprio perché usati raramente, producono sempre un effetto particolare⁴. In questo articolo analizzerò l'uso da parte di Tibullo del doppione *quis* per *quibus*, che è uno dei doppioni citati da Axelson per smentire la teoria analogista di Bürger, cercando di chiarire il motivo per cui *quis* viene usato da Tibullo e l'effetto particolare che esso produce nei distici in cui viene inserito.

La forma di dativo-ablativo plurale *quis* è attestata a partire da Plauto fino al latino tardo⁵. Già Leo⁶ notò l'uso di *quis* in luogo di *quibus* in vari autori e generi letterari (Plauto, Terenzio, Lucilio, Varrone, Sallustio, lettere di Cicerone, Lucrezio, Catullo, Satire di Orazio, epos di Virgilio e dei poeti a lui successivi). Secondo Leo questa forma, sempre presente nel linguaggio colloquiale, sia del popolo (nel periodo di Plauto e Terenzio) che successivamente in quello delle persone colte, fu poi recepita nella lingua della poesia ora come un colloquialismo (Catullo⁷ e Satire di Orazio) ora come un arcaismo (epos)⁸. Quanto all'elegia, Leo si limitò a constatare che in questo genere letterario si tende a evitare la forma di

³ Cfr. P. Murgatroyd, *Tibullus I. A Commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1980, p. 16. Altri sinonimi usati da Tibullo sono elencati da Maltby, *Tibullus and language...* cit., p. 378 n. 1.

⁴ Cfr. Maltby, *Tibullus and language...* cit., p. 378; Id., *Tibullus: Elegies. Text, Introduction and Commentary*, Cambridge, Cairns, 2002, pp. 66-68.

⁵ Per una raccolta di passi in cui è presente la forma di dativo-ablativo plurale *quis* cfr. C. Neue-C. Wagener, *Formenlehre der lateinischen Sprache*, II³, Berlin, Calvary, 1892, pp. 469-471.

⁶ Cfr. F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin, Weidmann, 1912², p. 316 n. 1.

⁷ Contrariamente a quanto sostenuto da Leo, H. Heusch, *Das Archaische in der Sprache Catulls*, Bonn, Peter. Hanstein Verlag, 1954, pp. 101-103, ritiene che in Catullo la forma *quis* per *quibus* non possa essere considerata un colloquialismo, in quanto presente solo nei componimenti più lunghi e in passi caratterizzati da uno stile elevato. Secondo Heusch tale forma non può essere considerata un colloquialismo neppure in Varrone e in Sallustio né esistono prove sicure che al tempo in cui vissero questi autori *quis* per *quibus* fosse usato nel linguaggio colloquiale.

⁸ La duplice appartenenza di *quis* in luogo di *quibus* alla lingua poetica e alla lingua d'uso è riconosciuta anche da M. Leumann, *La lingua poetica latina*, in A. Lunelli (a cura di), *La lingua poetica latina*, Bologna, Pàtron, 1980², p. 155.

dativo-ablativo plurale *quis*, senza specificare se nei casi in cui essa è presente debba essere considerata un colloquialismo o un arcaismo. In effetti, sono pochi i passi in cui la forma *quis* per *quibus* è attestata nei poeti elegiaci: in particolare, nell'elegia d'amore augustea si legge solo in Tib. 1, 2, 55; 1, 6, 13⁹; Prop. 1, 8, 42; 1, 15, 41; 2, 34, 88; Ovid. *epist.* 5, 96; *ars* 3, 342 e 774¹⁰. Quanto alla questione se negli elegiaci la forma *quis* per *quibus* si debba considerare un colloquialismo o un arcaismo, gli studiosi di solito propendono per la seconda possibilità¹¹.

Tib. 1, 2, 55-56

La forma di dativo-ablativo plurale *quis* è usata per la prima volta da Tibullo a v. 55 della seconda elegia del primo libro, all'interno, quindi, del cosiddetto 'episodio della maga', che occupa i vv. 43-66 della suddetta elegia. Trascrivo di seguito il testo¹²:

Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi verax

Pollicita est magico saga ministerio.

Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi,

45

⁹ Nel *Corpus Tibullianum* la forma di dativo-ablativo plurale *quis* è presente anche in *Paneg. in Mess.* 65 e 120.

¹⁰ Oltre che in queste opere, in Ovidio la forma *quis* in luogo di *quibus* è presente anche in *met.* 2, 346; 3, 300; 6, 141; 7, 671; 11, 383; *fast.* 1, 571; 4, 134; 4, 365; *trist.* 2, 346 (con P. Ovidi Nasonis, *Tristium Liber Secundus*, edited with an Introduction, Translation and Commentary by S.G. Owen, Oxford, Clarendon Press, 1924, p. 194 e s. Owen difende *quis*, lezione della prima mano del *Laurentianus*, un tempo *Marcianus* 223, contro *quas*, lezione della seconda mano del *Laurentianus* e degli altri manoscritti); 5, 5, 44.

¹¹ Per Tibullo cfr. *The Elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum edited with Introduction and Notes on Books I, II, and IV; 2-14*, by K.F. Smith, New York, American Book Company, 1913, p. 194; Tibulle. *Élégies, livre premier*. Édition, introduction et commentaire de J. André, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 67; M.C.J. Putnam, *Tibullus: A Commentary*, Norman, University of Oklahoma Press, 1973, p. 110; Tibullo. *Le Elegie*, a cura di F. Della Corte, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1980, p. 189; G. Lee, *Tibullus: Elegies, Introduction, Text, Translation and Notes*, Leeds, Cairns, 1990³, p. 130; Maltby, *Tibullus...* cit., p. 266. Per Propertio cfr. Sexto Propertio. *Il primo libro delle elegie*, introduzione, testo critico e commento a cura di P. Fedeli, Firenze, Olschki, 1980, pp. 228, 361; Propertio. *Elegie. Libro II*. Introduzione, testo e commento a cura di P. Fedeli, Cambridge, Cairns, 2005, p. 1007. Per Ovidio cfr., ad esempio, Ovid. *Heroides. Select epistles*, edited by P.E. Knox, Cambridge, University Press, 1995, p. 159.

¹² Per il testo di Tibullo seguo la seguente edizione: Albi Tibulli aliorumque, *Carminum libri tres*, ediderunt F.W. Lenz-G.C. Galinsky, Lugduni Batavorum, Brill, 1971³.

Fluminis haec rapidi carmine vertit iter,
 Haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
 Elicit et tepido devocat ossa rogo;
 Iam tenet infernas magico stridore catervas,
 Iam iubet adpersas lacte referre pedem. 50
 Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
 Cum libet, aestivo convocat orbe nives.
 Sola tenere malas Medeae dicitur herbas,
 Sola feros Hecates perdomuisse canes.
 Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses: 55
 Ter cane, ter dictis despue carminibus.
 Ille nihil poterit de nobis credere cuiquam,
 Non sibi, si in molli viderit ipse toro.
 Tu tamen abstineas aliis: nam cetera cernet
 Omnia, de me uno sentiet ipse nihil. 60
 Quid, credam? nempe haec eadem se dixit amores
 Cantibus aut herbis solvere posse meos,
 Et me lustravit taedis, et nocte serena
 Concidit ad magicos hostia pulla deos.
 Non ego, totus abesset amor, sed mutuus esset, 65
 Orabam, nec te posse carere velim.

Da un punto di vista strutturale la sezione della maga può essere divisa in due parti, ognuna delle quali formata da 12 versi: nella prima parte (vv. 43-54) Tibullo, dopo aver introdotto la figura della maga (vv. 43-44), indicata col termine *saga* (v. 44), ne esalta la potenza elencando gli incantesimi che ella è capace di compiere (vv. 45-54). La seconda parte (vv. 55-66) invece è dedicata a descrivere ciò che la maga ha fatto per Tibullo: nei vv. 55-60 il poeta descrive il *cantus* che la maga ha preparato per lui (vv. 55-56) e le sue conseguenze (vv. 57-60): grazie a questo incantesimo il *coniunx* di Delia non si accorgerà dei tradimenti dell'amata (vv. 57-58), ma il *cantus* funzionerà solo se la donna tradirà il *coniunx* con Tibullo, non avrà efficacia invece se Delia preferirà altri amanti (vv. 59-60). La maga ha affermato addirittura di poter liberare Tibullo dall'amore (vv. 61-62) e per ottenere ciò ha purificato il poeta e ha compiuto un sacrificio agli dei della magia (vv. 63-64). Questa parte

si chiude con la rivelazione da parte di Tibullo che egli non desiderava l'assenza dell'amore, ma che il suo sentimento per Delia fosse reciproco (vv. 65-66). Come ho detto prima, *quis* in luogo di *quibus* è presente per la prima volta a v. 55, ossia nel distico iniziale della seconda parte (vv. 55-56). In questi versi il poeta ricorda che la maga ha composto un *cantus*, con cui poter ingannare il *coniunx* (v. 55), e raccomanda a Delia di recitarlo tre volte e, dopo averlo recitato, di sputare altrettante volte (v. 56). Per indicare la composizione del *cantus* da parte della maga, Tibullo utilizza il verbo *conponere*. Come nota Smith¹³, l'uso di questo verbo implica l'idea che in tutti gli incantesimi la giusta formulazione delle parole è una condizione di efficacia. A proposito della formula magica composta dalla maga, prima di tutto va osservato che Tibullo fa riferimento ad essa sempre attraverso dei plurali (*cantus*, *quis* e *carminibus*): essi o si devono interpretare come plurali in luogo di singolari o il loro impiego implica l'idea che la formula magica è formata da più parti o versi¹⁴; in secondo luogo va detto che per indicare la formula magica il poeta utilizza due sinonimi: *cantus* a v. 55 e *carmen* a v. 56. Per quanto riguarda *carmen*, esso è il termine tecnico che indica la formula magica fin dall'età arcaica, come dimostra il suo uso nel suddetto significato già nelle leggi delle dodici tavole¹⁵; nella letteratura *carmen* nel senso di 'formula magica' è attestato a partire da Virgilio (*ecl.* 8, 67 ss., 72 ss., 103 ss., 109; *Aen.* 4, 487), molto frequentemente nella poesia di età augustea¹⁶. Per quanto riguarda *cantus*, nel senso di 'formula magica' questo termine è usato a partire da Lucil. 576 e Verg. *Aen.* 7, 754 e 757, esclusivamente in poesia fino a Sen. *nat.* 4,7,2, ma meno frequentemente di *carmen*¹⁷. Infine, in relazione a *fallere* si può affermare che questo verbo è presente nel senso di *custodiam fugere*,

¹³ Cfr. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus...* cit., p. 221.

¹⁴ Cfr. Murgatroyd, *Tibullus I...* cit., 87.

¹⁵ cfr. Plin. *nat.* 28, 18.

¹⁶ Cfr. *ThL* III, 464, 49-465, 44. In Tibullo, in particolare, questo uso ritorna in 1, 2, 46; 1, 5, 12, dove *carmen* è accompagnato dall'aggettivo *magicus*; 1, 8, 17 e 23. Sui significati del termine *carmen* nella sfera magico-religiosa cfr. Tibullo. *Elegie*, a cura di E.R. D'Amanti, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2023, p. 120.

¹⁷ Cfr. *ThL* III, 295, 18-48. In Tibullo *cantus* nel senso di 'formula magica' è attestato anche in 1, 2, 47 e 62; 1, 8, 19-21; nel *Corpus Tibullianum* è presente anche in *Paneg.* in *Mess.* 63.

come spesso avviene nella poesia elegiaca¹⁸. Continuando la nostra analisi, si deve notare che Tibullo, per raccomandare a Delia di recitare la formula magica, utilizza altri due sinonimi, ossia *dicere* e *canere* (v. 56): il verbo *dicere* deve essere considerato il termine tecnico che indica la recitazione delle formule magiche, come dimostra il suo uso in numerosi passi in cui questo verbo introduce le formule magiche vere e proprie¹⁹. Inoltre, il nesso *carmen/carmina dicere* nel senso di ‘pronunciare una formula magica’ è attestato spesso²⁰. Quanto a *canere*, il suo impiego come sinonimo di *dicere* nel senso appena indicato credo si basi sul fatto che le formule magiche erano spesso in versi²¹. A Delia Tibullo raccomanda anche di sputare. Questa raccomandazione non sorprende, visto che gli sputi avevano lo scopo di allontanare mali da chi recitava la formula magica²², ma anche di rendere la formula magica stessa più efficace²³. Anche il fatto che Tibullo raccomandi a Delia di recitare la formula magica tre volte e di sputare altrettante volte non è casuale, visto che la virtù magica del numero tre in particolare e dei numeri dispari in generale era di credenza universale nell’antichità²⁴ e visto che formule magiche e sputi erano spesso ripetuti tre volte

¹⁸ Cfr. R. Pichon, *Index verborum amatorium*, Hildesheim, Olms, 1966 (rist. di Id., *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris, Hachette, 1902), p. 141. Per il *topos* dell’elusione della sorveglianza da parte degli innamorati in Tibullo cfr. D’Amanti, *Tibullo...* cit., p. 117.

¹⁹ Cfr., ad esempio, Varro *ling.* 6, 21 K.; Plin. *nat.* 26, 93; 27, 100; Ps. *Apul. herb.* 19, 4 e 91, 2 Ackermann; *Plac. med.* 17, 12 e 17, 19 Ackermann; Ps. *Theod. Prisc. add.* p. 312^v e p. 314^w Rose; *Marcell. med.* 8, 172; 8, 191; 8, 199; 11, 25; 12, 46; 14, 26; 15, 102; 18, 30; 20, 66; 20, 78; 22, 41; 28, 16; 36, 70.

²⁰ Cfr., ad esempio, *Ov. met.* 8, 455; 9, 300; 13, 952; 14, 387; *fast.* 4, 551; Plin. *nat.* 30, 51; *Marcell. med.* 8, 172 e 193; 15, 101.

²¹ Per *canere carmina, versus et similia*, cfr. *ThlL* III, 266, 47 ss. In realtà, il verbo *canere* viene usato per introdurre una formula magica in *Marcell. med.* 21, ma il passo presenta numerosi problemi testuali: cfr. *Incantamenta Magica Graeca Latina*, collegit, disposuit, edidit R. Heim, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1892, p. 482.

²² Cfr. F.W. Nicolson, *The saliva superstition in classical literature*, «HSCP» 8, 1897, pp. 23-40; *Theocritus*, edited with a Translation and Commentary by A.S.F. Gow, II, Cambridge, University Press, 1952², p. 125.

²³ cfr. Plin. *nat.* 28, 36.

²⁴ Sul potere magico del numero tre in particolare cfr. H. Usener, *Dreiheit*, «RhM» 58, 1903, pp. 1-47, 161-208, 321-362; R. Mehrlein, s.v. *Drei* ‘*Lustrale Kulthandlungen*’, «*RAC*» IV, p. 286; A.-M. Tupet, *Rites magiques dans l’antiquité romaine*, «*ANRW*» II 16.3, 1986, p. 2600.

durante i rituali²⁵. In particolare, la triplice ripetizione sia di formule magiche che di sputi è attestata anche in due passi di Plinio (*nat.* 26, 93 e 27, 131). Nel primo passo Plinio sta descrivendo come guarire dai *pani*: una vergine nuda e digiuna deve applicare sul malato digiuno un impacco e pronunciare una formula. Dopo aver riportato la formula, Plinio conclude: *atque ita retrorsa manu ter dicat (virgo) totiensque despuant ambo*. Nel secondo passo Plinio parla dell'erba detta *reseda*. Dopo aver riportato le parole che devono essere pronunciate da coloro che curano usando questa erba, conclude: *haec (= verba) ter dicunt totiensque despuunt*. In tutti e due i passi alla formula magica Plinio fa seguire l'espressione *ter dicere totiensque despuere*. Anche Tibullo, nel v. 56 del passo che stiamo esaminando, utilizza un'espressione simile a quella usata da Plinio: *ter cane, ter dictis despue carminibus*. Inoltre, come Plinio, anche Tibullo pone questa espressione subito dopo aver fatto riferimento alla formula magica, le cui parole tuttavia Tibullo, a differenza di Plinio, non trascrive. Queste somiglianze tra Plinio e Tibullo mi portano a supporre che anche *ter dicere totiensque despuere*²⁶ e, quindi, espressioni come quella usata da Tibullo appartengano al linguaggio magico, come certamente appartengono a questo linguaggio i termini *cantus* e *carmen*. A ciò si deve aggiungere che in questo distico, come del resto in tutto l'episodio della maga, sono presenti anche anafore, ripetizioni di suoni e di parole, che, come nota giustamente Veremans²⁷, si devono attribuire alla volontà di Tibullo di riprodurre un'importante caratteristica, appunto le ripetizioni di suono, dell'antico carne magico. In questo distico in particolare segnalo a v. 55 l'allitterazione *conposuit cantus* e la ripetizione della lettera *s*, a v. 56 l'anafora di *ter* e l'allitterazione *dictis despue*; in tutti e due i versi, inoltre, è

²⁵ Per la triplice ripetizione di formule magiche cfr., ad esempio, Apoll. Rhod. 4, 1668 s.; Theoc. *Id.* 2, 43; Plin. *nat.* 28, 21; Plin. *med.* 3, 15 p. 89 Rose; Marcell. *med.* 18, 30; 20, 78. Per la triplice ripetizione di sputi durante riti magici o dopo aver pronunciato incantesimi cfr., ad esempio, Theoc. *Id.* 6, 39; *Ciris* 372-373; Petron. 131, 5; Plin. *nat.* 24, 172; 25, 167; 28, 36; Marcell. *med.* 14, 68.

²⁶ Un'espressione simile a *ter dicere totiensque despuere* è presente anche in Marcell. *med.* 11, 25 (Marcello Empirico sta spiegando come poter guarire dalle pustole sulla lingua) *extremae tunicae qua vestiris ora pusulam tanges et ter dices: 'tam extremus sit qui me male nominat' et totiens spues ad terram*.

²⁷ Cfr. J. Veremans, *L'anaphore dans l'oeuvre de Tibulle*, «AC» 50, 1981, pp. 779 e ss.

presente la ripetizione della lettera *c*. Anche l'uso dell'asindeto, che caratterizza il v. 56, sembra tipico del linguaggio magico²⁸; infine, anche la formulazione, particolarmente curata, del v. 56, dove l'imperativo *cane* è incorniciato dall'anafora di *ter* e il secondo imperativo *despue* dall'ablativo assoluto *dictis ... carminibus*, può forse essere ricondotta alla particolare attenzione che nel linguaggio magico si presta alla formulazione delle parole (cfr. *supra*, p. 83). Sulla base di tutti questi elementi mi pare verosimile supporre che anche l'uso della forma *quis* per *quibus* possa essere spiegata alla luce del linguaggio magico; in altre parole, credo che Tibullo, oltre che per evidenti motivi metrici, abbia scelto *quis* in luogo di *quibus* perché una forma desueta come *quis* si prestava certamente meglio al carattere arcano e misterioso che è tipico del linguaggio magico che caratterizza questo distico.

Tib. 1, 6, 13-14

La forma *quis* per *quibus* è usata per la seconda e ultima volta da Tibullo a v. 13 della sesta elegia del primo libro. L'elegia 1, 6 è l'ultima del cosiddetto 'ciclo di Delia'²⁹ e contiene numerosi echi delle elegie precedentemente dedicate a Delia, in particolare di 1, 2, dell'elegia, cioè, in cui Tibullo utilizza per la prima volta *quis* in luogo di *quibus*³⁰; essa,

²⁸ Cfr., ad esempio, Varro *ling.* 6, 21 K. (Varrone sta riportando la formula che recitano coloro che bevono insieme vino nuovo e vecchio come medicina) *novum vetus vinum bibo, novo veteri vino morbo medeor*; Plin. *nat.* 27, 100 (Plinio sta descrivendo il rito magico che deve essere compiuto per curare l'impetigine) *Lapis vulgaris iuxta flumina fert muscum siccum, canum. hic fricatur altero lapide addita hominis saliva, illo lapide tangitur impetigo, qui tangit, dicit*; Marcell. *med.* 8, 199 (Marcello Empirico sta riferendo la formula per fermare le lacrime) *ne lacrimus (sic!) exeat, ne extillet, ne noceat*; 20, 78 (Marcello Empirico sta riportando la formula per digerire) *Lupus ibat per viam, per semitam, cruda vorabat, liquida bibebat*; 28, 16 (Marcello Empirico sta riferendo la formula per curare le coliche) *stolpus a caelo cecidit, hunc morbum pastores invenerunt, sine manibus collegerunt, sine igni coxerunt, sine dentibus comederunt*; 36, 70 (Marcello Empirico sta riportando la formula che deve essere pronunciata per curare la podagra prima di sputare verso i piedi del malato) *venenum veneno vincitur, saliva ieiuna vinci non potest*.

²⁹Le elegie che costituiscono il ciclo di Delia sono la prima, la seconda, la terza, la quinta e la sesta del primo libro. Per i cicli presenti nelle elegie tibulliane cfr. D'Amanti, *Tibullo...* cit., p. XIX.

³⁰ Per gli echi di 1, 2 in 1, 6, 1-14 cfr. J.H. Gaisser, *Structure and Tone in Tibullus, I, 6*, «AJPh» 92 (2), 1971, p. 204 n. 7. Per quanto riguarda gli echi di 1, 2 in tutta l'elegia 1, 6, basti segnalare che in Tibullo il termine *coniunx* in riferimento al *vir* di Delia è presente solo

inoltre, è stata ripresa da Ovidio nella difesa della sua poesia presente in *trist.* 2, 447-464³¹. Per quanto riguarda la struttura, anche se numerose sono le proposte di suddivisione dell'elegia³², i vv. 1-14 sono di solito considerati la prima parte del componimento. Trascrivo di seguito il testo:

Semper, ut inducar, blandos offers mihi voltus,
 Post tamen es misero tristis et asper, Amor.
 Quid tibi saevitiae mecum est? an gloria magna est
 Insidias homini conposuisse deum?
 Nam mihi tenduntur casses: iam Delia furtim 5
 Nescio quem tacita callida nocte foveat.
 Illa quidem tam multa negat, sed credere durum est:
 Sic etiam de me pernegat usque viro.
 Ipse miser docui, quo posset ludere pacto 10
 Custodes: heu heu nunc premor arte mea,
 Fingere nunc didicit causas, ut sola cubaret,
 Cardine nunc tacito vertere posse fores.
 Tum sucos herbasque dedi, quis livor abiret,
 Quem facit inpresso mutua dente venus.

Da un punto di vista strutturale, i vv.1-14 si possono suddividere in due parti: vv. 1-4, in cui Tibullo si lamenta di come si comporta Amore nei suoi confronti, e vv. 5-14, in cui Tibullo adduce i motivi della sua rimostranza: oltre al *coniunx*, Delia ha un altro amante (vv. 5-8) e nella sua relazione con lui la donna usa i sotterfugi che il poeta stesso le ha insegnato (vv. 9-14). Nei vv. 9-14 in particolare Tibullo, attribuendosi

in 1, 2, 43, all'inizio, cioè, del cosiddetto 'episodio della maga' analizzato nella prima parte di questo lavoro, e in 1, 6, 15, o segnalare che nella parte finale di 1, 2 si trova il riferimento a dei giovani che si affollano intorno a un vecchio innamorato sputando sulle proprie vesti (1, 2, 97-98), come nella parte finale di 1, 6 è presente il riferimento a dei giovani che deridono una vecchia che non è mai stata fedele a nessuno (1, 2, 81-82).

³¹ Per le riprese di Tib. 1, 6 in Ov. *trist.* 2, 447-464 cfr. Murgatroyd, *Tibullus I...* cit., p. 187.

³² La struttura dell'elegia è stata studiata in modo approfondito da Gaisser, *Structure and Tone...* cit., pp. 202-216, che ne mette in evidenza l'unità. Altre proposte di suddivisione più recenti sono presenti, ad esempio, in Della Corte, *Tibullo...* cit., p. 137; Murgatroyd, *Tibullus I...* cit., p. 186; Maltby, *Tibullus...* cit., p. 262; D'Amanti, *Tibullo...* cit., p. 157.

il ruolo di *praeceptor amoris*³³, ricorda di aver insegnato a Delia come ingannare i custodi e si rammarica di essere vittima della sua stessa arte (vv. 9-10)³⁴, riconosce che la donna, a causa degli insegnamenti del poeta, ha imparato a inventare pretesti per dormire sola e ad aprire la porta senza che essa cigoli sul cardine (vv. 11-12) e conclude rivelando di aver dato a Delia anche i *suci* e le *herbae* per far guarire i lividi causati dai morsi ricevuti dalla donna durante i rapporti sessuali (vv. 13-14). Il riferimento ai morsi d'amore è frequente nella letteratura latina³⁵. L'espressione usata da Tibullo nel v. 14 per indicare i morsi d'amore si può confrontare con quella presente in Hor. *carm.* 1, 13, 12 *inpressit memorem dente labris notam* e con quella attestata in Ov. *am.* 1, 7, 41-42 *aptius inpressis fuerat vivere labellis, / et collo blandi dentis habere notam*. Secondo Perrelli³⁶ la formulazione tibulliana ricorda Lucr. 4, 1108-1109 *iunguntque salivas / oris et inspirant pressantes dentibus ora* e la ripresa ovidiana della formulazione tibulliana presente in *trist.* 2, 455-456 *et quibus e sucis abeat de corpore livor, / inpresso fieri qui solet ore, docet* sembra riconoscere attraverso *ore* l'origine lucreziana della rappresentazione. Il *color* lucreziano è evidente anche nel nesso *mutua ... venus*, che ha il senso che in Lucrezio hanno i nessi *mutua ... voluptas* (4, 1201) e *mutua gaudia* (4, 1205 e 5, 854). Al posto degli astratti *voluptas* e *gaudia* Tibullo utilizza il termine *venus*, che nel senso di 'piacere sessuale' si trova già

³³ Per una raccolta di passi in cui i poeti elegiaci latini fanno riferimento al *topos* del *praeceptor amoris* o ai precetti in *re amatoria* cfr. Murgatroyd, *Tibullus I...* cit., p. 130, e D'Amanti, *Tibullo...* cit., p. 141. In Tibullo il motivo del *praeceptor amoris* o il riferimento ai precetti d'amore è presente anche in 1, 2, 19-24; in tutta l'elegia 1, 4, dove nei vv. 75-84 Tibullo stesso, come avviene nel passo che stiamo esaminando, si presenta come *praeceptor amoris* (ma in 1, 4 i precetti riguardano l'amore omosessuale); in 1, 8, 5-6, 35-38, 55-60, e in 2, 1, 75-78. Il passo che stiamo studiando è il primo in cui Tibullo insegna all'amata ad ingannare e in cui l'idea proverbiale di essere vittima della propria arte (v. 10) e l'uso di erbe contro i lividi causati dai morsi d'amore (vv. 13-14) sono connessi con il motivo del *praeceptor amoris*.

³⁴ Questo distico è stato ripreso da Ov. *trist.* 2, 449-450 *fallere custodes idem (= Tibullus) docuisse fatetur, / seque sua miserum nunc ait arte premi*. Secondo R. Perrelli, *Commento a Tibullo: Elegie, libro 1*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 193 e s., il fatto che Ovidio sostituisce *ludere* con *fallere*, presente in Tib. 1, 2, 15 *Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle*, dimostra che anche Ovidio leggeva l'elegia 1, 6 come una ripresa di temi attestati già nell'elegia 1, 2.

³⁵ Per una raccolta di passi in cui si fa riferimento ai morsi d'amore cfr. Murgatroyd, *Tibullus I...* cit., p. 190. In Tibullo il riferimento ai morsi d'amore è presente anche in 1, 8, 38.

³⁶ Cfr. Perrelli, *Commento a Tibullo...* cit., p. 195.

in Catullo ed è spesso presente nella poesia elegiaca³⁷. Questa sostituzione, grazie anche alla collocazione di *venus* vicino a *dente*, permette a Tibullo di personificare l'immagine presente nel v. 14. Inoltre, l'ordine delle parole ad incastro *inpresso mutua dente venus* sembra riprodurre l'intreccio dei corpi durante il piacere sessuale e, quindi, la reciprocità di tale piacere. Per quanto riguarda il v. 13, in cui è presente *quis per quibus*, l'espressione *suci herbaeque*, che ritorna al singolare in Ov. *rem.* 528, è probabilmente un'endiadi. L'uso di erbe come rimedio contro i lividi è attestato spesso nella medicina antica³⁸. Proprio dal linguaggio della medicina Tibullo riprende i termini *sucus*³⁹ e *livor*⁴⁰ e il verbo *abire*⁴¹. Anche l'uso di *venus* con significato erotico non è estraneo al linguaggio medico⁴². Infine, a proposito di *quis* in luogo di *quibus*, è necessario notare che in questo verso *quis* è posto nella stessa posizione metrica in cui si trova in 1, 2, 55 ed è costruito con il congiuntivo imperfetto come appunto in 1, 2, 55, tuttavia mentre in 1, 2 per ingannare il *coniunx* di Delia Tibullo si rivolge alla magia, in 1, 6 rivela di aver usato i segreti della medicina, che nell'antichità non costituiva affatto un mondo distinto e separato dalla magia. Tutti questi elementi mi portano a supporre che

³⁷ Cfr. Pichon, *Index verborum...* cit., p. 290.

³⁸ Cfr., ad esempio, Plin. *nat.* 13, 125; 20, 24 e 240; 22, 155; 24, 93; 27, 18.

³⁹ Per *sucus* in accezione medicinale cfr. Plin. *nat.* 22, 155; 24, 125; 28, 67 e Publio Ovidio Nasone. *Remedia amoris*, introduzione, testo e commento a cura di P. Pinotti, Bologna, Pàtron, 1993², p. 162.

⁴⁰ Cfr., ad esempio, Cels. 5, 18, 24; 5, 26, 31D; Plin. *nat.* 20, 24; 20, 240; 22, 155; Marcell. *med.* 8, 163; 19, 53; 19, 56; 19, 62. Su *livor* come termine medico cfr. D.R. Langslow, *Medical Latin in the Roman Empire*, Oxford, University Press, 2000, pp. 296, 298. L'uso di *livor* nel senso di 'livido', che è raro anche nei testi medici, è attestato ancora più raramente sia in prosa che soprattutto in poesia: cfr. *ThLL* VII.1, 1547, 65 ss. In particolare, in poesia prima di Tibullo è attestato solo in Plaut. *Truc.* 793, in *re amatoria* è usato per la prima volta proprio nel passo che stiamo esaminando, ma successivamente è presente anche negli altri elegiaci: cfr. Prop. 3, 8, 22 (con Properzio. *Il libro terzo delle Elegie*. Introduzione, testo e commento di P. Fedeli, Bari, Adriatica, 1985, p. 292) e Ov. *met.* 10, 258, oltre alla già citata parafrasi che di Tibullo fa Ov. *trist.* 2, 455. Su *livor* in *re amatoria* cfr. anche Pichon, *Index verborum...* cit., p. 190.

⁴¹ Cfr., ad esempio, Plin. *nat.* 30, 26 *statim dolorem abire tradunt*; Ser. Samm. 413 *dolor ... abibit*; Mart. 12, 17, 1 s. *quare ... a te ... / non abeat febris quaeris*.

⁴² Cfr., ad esempio, Cels. 1, 3, 35 *venus eo tempore anni tutissima est*; 3, 23, 1 *saepe eum (= comitalem morbum) ... in pueris veneris, in puellis menstruorum initium tollit*; Plin. *nat.* 20, 146 *somnia veneris inhibet* (mentastrum); 28, 121 *pellis eius (= hippopotamii) e sinistra parte frontis inguini adalligata venerem inhibet*.

in 1, 6, 13 Tibullo abbia usato *quis* in luogo di *quibus* per creare un altro collegamento tra le l'elegie 1, 6 e 1, 2. Inoltre, una forma desueta come l'arcaismo *quis* poteva aggiungere un tocco di pomposità al discorso del *praeceptor amoris* Tibullo⁴³, già caratterizzato, nel distico iniziale (vv. 9-10), da elementi enfatici: penso in particolare al sostantivo *pactum*, che appartiene al linguaggio giuridico⁴⁴, all'interiezione *heu* che, anche se spesso presente nella lingua dell'elegia⁴⁵, appartiene a contesti poetici elevati⁴⁶, e alla posizione di *ipse* e di *mea*, rispettivamente all'inizio e alla fine del distico, che conferisce enfasi ai vv. 9-10.

Abstract

Tibullus uses *quis* instead of *quibus* in 1, 2, 55 and 1, 6, 13. In 1, 2, 55 *quis* must be considered an archaism that fits well with the magical language that characterizes vv. 55-56; in 1, 6, 13, on the other hand, *quis* is probably used by Tibullus to create another link between elegies 1, 2 and 1, 6. Moreover, the archaism *quis* adds a touch of pomposity to the speech of Tibullus' *praeceptor amoris*, which is already characterized, in vv. 9-10, by emphatic elements.

Emanuela De Luca
emanuela.deluca@unical.it

⁴³ Cfr. Maltby, *Tibullus*... cit., p. 266.

⁴⁴ Cfr. *ThLL* X.1, 209, 30. Per *quo ... pacto* in particolare cfr. *ThLL* X.1, 214, 16 ss.

⁴⁵ Cfr. J.C. McKeown, *Ovid: Amores, Text, Prolegomena and Commentary*, II, *A Commentary on book one*, Leeds, Cairns, 1989, p. 134. Nel *Corpus Tibullianum*, in particolare, oltre che nel passo che stiamo studiando, questa interiezione è presente in 1, 4, 57; 1, 4, 81; 1, 5, 67; 1, 8, 23; 1, 8, 41; 2, 3, 2, dove *heu heu* si trova nella stessa posizione metrica che occupa in 1, 6, 10; 2, 3, 49; 2, 3, 78; 2, 4, 35; 2, 5, 108; 3, 19, 17.

⁴⁶ cfr. V. Grassmann, *Die erotischen Epoden des Horaz. Literarischer Hintergrund und sprachliche Tradition*, München, C.H. Beck, 1966, p. 99; R.O.A.M. Lyne, *Ciris: a poem attributed to Vergil*, Cambridge, University Press, 1978; P.E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan poetry*, Cambridge, Philological Society, 1986, p.32.

Enrico De Luca

I versi di Goffredo Mameli nel *Mameli* di Leoncavallo*

Le gesta del giovanissimo poeta ed eroe genovese Goffredo Mameli, conosciuto dai posteri quasi esclusivamente come l'autore dell'inno nazionale italiano¹, dovettero attirare l'attenzione di Ruggiero

* Il presente contributo ripropone, ampliato e ritoccato qua e là, il testo dell'introduzione alla prima edizione moderna del libretto di *Mameli*, curata da chi scrive: R. Leoncavallo-G. Belvederi, *Mameli*, Cosenza, Falco, 2010, pp. 5-25.

¹ Su Goffredo Mameli (Genova, 5 settembre 1827-Roma, 6 luglio 1849) è ancora fondamentale, sia per quel che riguarda la ricostruzione delle vicende biografiche che per poter leggere i suoi scritti in versi e in prosa (incluso l'epistolario), il testo di Arturo Codignola, pubblicato in occasione del primo centenario della nascita del poeta, che contiene, in appendice al volume secondo, una ricchissima seppur datata bibliografia (G. Mameli, *La vita e gli scritti*, a cura di A. Codignola, Venezia, La Nuova Italia, 1927). Prima della pubblicazione in facsimile dell'atto di nascita del poeta, in appendice all'edizione dei suoi scritti curata da Anton Giulio Barrili (*Scritti editi e inediti di Goffredo Mameli*, ordinati e pubblicati con proemio introduzione e note a cura di A. G. Barrili, Genova, Società ligure di storia patria, 1902), incerta risultava la sua data di nascita, come aveva notato Carducci in uno scritto pubblicato per la prima volta in «Nuova Antologia» (agosto 1872): «Né pur l'anno della sua nascita sappiamo di certo, ma dovè essere il 1828, da poi che l'editore e il biografo genovesi si accordarono a dir ch'ei morì di ventuno o quasi ventidue anni» (cfr. G. Carducci, *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1937, vol. xviii, p. 364). Il giovane Mameli frequentò in ritardo la scuola pubblica, iscrivendosi nel 1840, a dodici anni, al primo corso di retorica nelle Scuole Pie di Genova e dopo due anni compiuti brillantemente, come attestano le pagelle e i riconoscimenti ricevuti, chiese di essere ammesso nella Regia Università di Genova. Dal 17 novembre 1842 al marzo del 1844 frequentò il corso di filosofia, superando il 12 agosto 1846 l'esame di Magistero in legge (dopo un periodo della sua vita non documentato, oscuro ai biografi, in cui per motivi ignoti abbandonò gli studi). Dal 16 novembre dello stesso anno iniziò a frequentare il corso

Leoncavallo² già nel 1915, anno in cui confidò al direttore d'orchestra Vittorio Gui di voler mettere in scena tale soggetto patriottico (l'idea iniziò a prendere forma a seguito della delusione per il mancato completamento dell'episodio storico in un atto *Ça ira!* su libretto di Gualtiero Belvederi)³.

di legge, conseguendo il baccellariato nell'agosto dell'anno successivo. Nella sua breve ma intensa esistenza (perse la vita poco meno che ventiduenne), oltre alla partecipazione attiva nelle vicende politiche italiane, fu autore di un certo numero di scritti politici e di quarantacinque (se si escludono gli abbozzi) componimenti poetici di vario genere, molti dei quali pubblicati postumi, che rivelano ampie letture, soprattutto della lirica moderna europea da Byron a Hugo, da Lamartine a Sand, ma anche di poeti italiani come Monti, Foscolo, Leopardi, Tommaseo e Prati. Ci limiteremo, in questa sede, a ricordarne quantomeno i titoli: *L'alba, A Carlo Alberto, La battaglia di Marengo, Due sonetti, Dante e l'Italia, La buona novella, Roma, Salve o risorta!, Ai fratelli Bandiera, «Viva Italia!», Gli apostoli, Presso dei sacri cenere, Fratelli d'Italia, La libertà, Per l'illuminazione del X dicembre a Genova, «Suonò l'ora!», «Viva Italia! Era in sette partita...», Inno militare, All'Italia, Milano e Venezia, Al popolo per la fuga del Papa, Romanza, La vergine e l'amante, Era notte – e il cavaliere..., La notte, Il giovine crociato, A Torquato Tasso, Alla poesia, Invito..., Il primo affetto, L'ultimo canto, Ad un angelo, Dolori e speranze, Un'idea, Cadea la sera..., L'ultimo addio, Gian Luigi Fieschi, Epigramma, La mia giovinezza, Sonetto bernesco, Ad N.N. che partiva per Firenze, Ballata, In morte di una donzella, Il sogno della vergine. L'*Inno militare* fu musicato, per voci sole con accompagnamento di pianoforte e con qualche variante nel testo, da Giuseppe Verdi nel 1848. Per ulteriori informazioni biobibliografiche ci si potrà giovare anche della voce «Goffredo Mameli» (firmata da G. Monsagrati) nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. LXVIII, 2007).*

² Per notizie sulle vicende biografiche e artistiche di Ruggiero (come risulta dal suo certificato di nascita) o Ruggero (come amava firmarsi in alcune lettere a partire dal soggiorno universitario bolognese) Leoncavallo (Napoli, 23 aprile 1857-Montecatini Terme, 9 agosto 1919) rimangono ancora valide, in mancanza di studi più puntuali e aggiornati: la voce «Ruggiero Leoncavallo» nel *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1985 e sgg., vol. IV, *Le biografie*, pp. 370-371 e quella firmata da J. Streicher nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. LXIV, 2005); l'unica biografia italiana, non sempre però affidabile, curata da D. Rubboli, *Ridi Pagliaccio. Ruggiero Leoncavallo: un musicista raccontato per la prima volta*, Lucca, Pacini Fazzi, 1985; la biografia inglese di K. Dryden, *Leoncavallo: Life and Works*, Maryland, The Scarecrow inc., 2007. Il 150° anniversario della nascita del musicista napoletano, celebrato nel 2007, ha visto apparire due brevi testi, M. Lubrandi-G. Tavanti, *Ruggiero Leoncavallo. I successi, i sogni, le delusioni*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007 e S. Landi-Malavolti, *Ruggiero Leoncavallo. Vita, opere, aneddoti e curiosità*, Empoli, Ibiskos Editrice, 2008, che si sono limitati quasi esclusivamente a riprendere in larghissima parte testo e notizie della biografia di Rubboli, aggiungendo, purtroppo, ulteriori fraintendimenti e scorrettezze biografiche e musicali. Tuttavia il primo contiene in allegato un cd con alcuni brani pianistici di Leoncavallo eseguiti da Tavanti e il secondo la trascrizione di qualche articolo di critica musicale d'epoca che riguarda la *Bohème* leoncavalliana.

³ Tracce di questo libretto si possono consultare presso il Fondo Leoncavallo della Biblioteca Cantonale di Locarno (segnature Co 13/14/15) che, concepito come istituto di

La stesura dell'opera, che può essere ricostruita grazie alle notizie contenute nel carteggio Belvederi-Leoncavallo⁴ e che si protrasse per tutto l'anno (al principio del quale, il 6 febbraio 1915, andò in scena al Teatro Nazionale di Roma l'operetta *La candidata*, su libretto di Giovacchino Forzano)⁵, fu preceduta da un periodo di scrupolosa documentazione storica, sotto consiglio del baritono Emilio Bione, ex caporale dei Bersaglieri

documentazione e ricerca dedicato al musicista napoletano, costituisce un prezioso quanto imprescindibile archivio di vari materiali.

⁴ Carteggio consultabile presso il Fondo Leoncavallo. La fitta corrispondenza superstita sull'opera è qui sintetizzata: in una lettera del 28 giugno 1915 Leoncavallo si congratula per il lavoro di Belvederi sul primo episodio dell'opera e suggerisce alcuni accorgimenti per il secondo episodio (Co 63/120) [la sigla fra parentesi si riferisce alla segnatura della lettera]; nella lettera del 2 settembre dello stesso anno l'autore propone alcuni versi da correggere e accorcia il duetto fra Mameli e Delia nel primo episodio (Co 63/121); il 3 settembre 1915 Leoncavallo chiede a Belvederi di ultimare il lavoro entro il 15 dello stesso mese (Co 63/122); il 17 settembre 1915 gli chiede di operare alcuni tagli sul testo che risulta ancora eccessivamente lungo (Co 63/123); dalla lettera del 27 settembre 1915 si evince che il libretto è ormai pronto, ma che non si escludono ulteriori ritocchi ai versi che potrebbero rendersi necessari per esigenze musicali (Co 63F25); l'11 ottobre 1915 Leoncavallo esprime la sua soddisfazione dopo aver ricevuto copia dattiloscritta del libretto (Co 63/125); il 28 ottobre 1915 il primo atto è stato quasi completamente musicato (Co 63/126); una lettera datata 31 dicembre del 1915 ci informa che l'autore è in procinto di ultimare l'opera (Co 63/129) ed invia alcuni versi che devono essere modificati; ancora ripensamenti su alcuni versi dell'opera si leggono in una lettera del 31 gennaio 1916 (Co 63/132) nonché la richiesta rivolta a Belvederi di reperirgli la musica di un inno popolare; il 25 febbraio 1916 l'orchestrazione del primo episodio è terminata e l'autore chiede nuovamente una copia corretta del libretto che dovrà essere stampato (Co 63/133); il 29 marzo 1916 Leoncavallo, dopo il rifiuto di Sonzogno, decide di riservarsi la proprietà dell'opera che verrà depositata presso la Prefettura di Milano. Da lettere successive apprendiamo delle prove a Genova e della successiva *tournée* a Pisa, Livorno, Pistoia e Firenze. Nella corrispondenza fra i due il titolo dell'opera risulta essere *Alba*, solo qualche settimana prima della stampa del libretto e del debutto genovese il compositore decise di modificarlo in *Mameli*, per evitare la parziale identità del titolo con l'opera patriottica *Alba eroica* di Giovanni e Domenico Monleone, che s'incentrava sulle gesta dei fratelli Bandiera e che venne rappresentata proprio al Carlo Felice il 5 maggio del 1910.

⁵ Giovacchino Forzano (Borgo San Lorenzo, 19 novembre 1884-Roma, 28 ottobre 1970), laureatosi in giurisprudenza, fu baritono, drammaturgo, librettista e regista. Fra i suoi libretti ricordiamo almeno: *Lodoletta* e *Il Piccolo Marat* per Mascagni, *Gianni Schicchi* e *Suor Angelica* per Puccini. La prima collaborazione con Leoncavallo risale all'operetta *La reginetta delle rose*, la cui prima avvenne il 24 giugno del 1912 in contemporanea al teatro Costanzi di Roma e al Politeama di Napoli. Forzano firmerà per Leoncavallo oltre al già menzionato libretto de *La candidata* (1915) anche *l'Edipo Re* (1920).

e primo interprete della parte di Carlo Terzaghi, e con la collaborazione, nella stesura del libretto, di Gualtiero Belvederi⁶.

Mameli fu un progetto fortemente voluto dall'autore in un periodo non facile per l'Italia, proprio alla vigilia dello scoppio della prima guerra mondiale, eppure portato avanti, parallelamente ad altri impegni e malgrado spiacevoli ripetuti malintesi con l'editore Sonzogno, in maniera determinata e con un barlume di speranza che quest'opera celebrativa di un'antica gloria del Risorgimento italiano potesse risollevarlo da un periodo economicamente infelice. Di questa volontà è prova l'incauta decisione di assumersi le spese del primo allestimento, chiedendo agli stessi interpreti di cantare gratuitamente con la promessa di una lunga e profittevole *tournee* nazionale⁷. Malgrado però il buon successo che l'opera riscosse⁸, dopo oltre un secolo, vuoi per problemi legati alla difficile reperibilità delle parti, vuoi per quella poca propensione che ancora oggi si dimostra nel riesumare opere cadute nell'oblio, di essa pochissimo si è eseguito e quasi nulla si è studiato⁹.

⁶ Bolognese, conosciuto nel periodo in cui frequentava la facoltà di lettere a Bologna, di cinque anni più grande di Leoncavallo, è stato un giornalista, scrittore e traduttore. Fu egli stesso a presentare il musicista napoletano a Giovanni Pascoli. Cfr. Dryden, *Leoncavallo: Life and Works...* cit., p. 9 e Rubboli, *Ridi Pagliaccio...* cit., pp. 21 e 117. La corrispondenza fra Belvederi e Leoncavallo è conservata presso il Fondo Leoncavallo, cfr. nota 4.

⁷ Nel contratto con l'impresario genovese Leoncavallo stabilì che gli incassi dell'intera *tournee* fossero devoluti, al netto delle spese, alla Croce Rossa. Cfr. M. Sansone, *Patriottismo in musica: il Mameli di Leoncavallo*, *Patriottismo in musica: il Mameli di Leoncavallo*, in *Nazionalismo e Cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del 3° Convegno Internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», a cura di L. Guiot e J. Maehder, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1998, p. 99.

⁸ Si pensò, già prima ancora che fosse terminata, di adattare l'opera per un film, come attestano sia la descrizione in nove pagine dattiloscritte presso il Fondo Leoncavallo (segnatura B/Sc11/16/494) dei quadri de *L'alba, azione storica di Ruggero Leoncavallo e Gualtiero Belvederi. Tratta dall'azione storica in due episodi degli stessi autori*, sia i numerosi telegrammi inviati da Leoncavallo a Belvederi nei mesi di novembre e dicembre del 1915.

⁹ Fatta esclusione per l'interessante contributo di Matteo Sansone (*Patriottismo in musica: il Mameli di Leoncavallo...* cit.) e per il lodevole tentativo di Domenico Carboni di stampare in edizione moderna lo spartito per canto e piano e la partitura dell'opera, altrimenti manoscritti; operazione quest'ultima che se da un lato ha permesso una migliore fruibilità dell'opera, dall'altro non è riuscita a risolvere i numerosi problemi testuali che i manoscritti presentano.

Il giovane Eugenio Montale, uno dei recensori della prima di *Mameli*¹⁰ presso il Teatro Carlo Felice di Genova il 27 aprile 1916¹¹, ci informa del successo entusiastico che un foltissimo ed elegante pubblico tributò all'opera e ai cantanti. Montale menziona, per il primo episodio, l'invocazione all'Italia di Terzaghi «Italia, Italia che hai solcato il viso» e la scena in cui Delia legge alcuni versi della poesia *Ad un angelo*, per il secondo episodio, «che è il migliore e il più teatralmente riuscito», l'intermezzo (che Montale definisce preludio), la romanza di Mameli «Tu sempre a me rimani, o poesia», il racconto di Terzaghi «Primo caduto al Viale della Morte» e l'intervento finale di Delia «Goffredo, anima dell'anima mia»¹².

Dei due episodi di cui l'opera è costituita, le vicende del primo si svolgono a Milano, sul finire del 1848, in casa del patriota lombardo Carlo Terzaghi, dove si organizza l'intervento romano a fianco di Garibaldi e dove si danno segreto convegno la Principessa di Belgioioso¹³, i giovani fratelli Dandolo¹⁴ e Luciano Manara¹⁵. Delia, la giovane figlia di Terza-

¹⁰ Prima che ebbe ampia risonanza sulla stampa nazionale; cfr. ad esempio le benevole recensioni del «Corriere della Sera» (28 aprile 1916), de «La Nazione» (27 maggio 1916), de «Il Cittadino», del «Corriere mercantile» e dello «Staffile» (28 aprile 1916). Ma non mancarono le disapprovazioni di critici e giornalisti che espressero disappunto per la scelta del soggetto e riserve sulla realizzazione drammaturgica dell'opera, anche con sferzanti parole, come in un articolo apparso su «Il Popolo d'Italia» (29 aprile 1916) o su l'«Avanti!», sul quale apparve, nel numero del 9 maggio 1916, una vignetta in cui Mameli si ergeva da una tomba ed intimava a un Leoncavallo in livrea: «Lasciatemi stare, e scrivete, invece il Rigoletto buffone del re... di Prussia!».

¹¹ Sotto la direzione di Leoncavallo (coadiuvato nella preparazione da Gustavo Salvatorelli), cantarono, fra gli altri, il tenore Carmelo Alabiso (1886-1966) nella parte di Mameli, il baritono Emilio Bione (1882-1957) in quella di Carlo Terzaghi, il soprano Eugenia Burzio (1872-1922) in quella di Delia e il mezzosoprano Vida Ferluga (1895-1924) in quella della Principessa di Belgioioso.

¹² Cfr. *La prima del Mameli di R. Leoncavallo al Carlo Felice*, pubblicato sul «Piccolo», anno III, n. 117, Genova, 28 aprile 1916 e firmato Vittorio Guerriero; si può oggi leggere, col titolo leggermente variato, in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 893-897.

¹³ La scrittrice e giornalista Cristina Trivulzio Belgioioso (Milano, 28 giugno 1808-Milano, 5 luglio 1871) partecipò attivamente al Risorgimento italiano e si ritrovò in prima linea nell'insurrezione romana del 1849, durante la quale le assegnarono l'organizzazione degli ospedali.

¹⁴ Emilio Dandolo (Varese, 5 luglio 1830-Milano, 20 febbraio 1859) ed Enrico Dandolo (Varese, 26 giugno 1827-Roma, 3 giugno 1849) furono protagonisti delle Cinque Giornate di Milano e il secondo cadde nello scontro nei pressi di Villa Corsini, durante la difesa della seconda Repubblica Romana.

¹⁵ Il patriota Luciano Manara (Milano, 23 marzo 1825-Roma, 30 giugno 1849) cadde durante la difesa della seconda Repubblica Romana, nello scontro di Villa Spada. Nel secondo

ghi¹⁶, confida timorosa il suo amore a Goffredo, ospite presso di loro. Il secondo episodio è ambientato a Roma, nel luglio 1849, nei pressi di una casetta sul Gianicolo, mentre infuriava la battaglia che segnò la fine della breve esperienza della Repubblica Romana, e si conclude con la morte del poeta che, prima di spirare fra le braccia di Delia, profetizza la vittoria dell'Italia¹⁷.

L'idea di far morire Mameli in scena avrebbe un precedente in un'immagine contenuta nel poemetto *Avanti! Avanti!* di Carducci, in cui il poeta canta la morte dell'eroe sul campo di battaglia¹⁸:

[...] Tu cadevi, o Mameli,
 Con la pupilla cerula fisa a gli aperti cieli,
 Tra un inno e una battaglia cadevi; [...]¹⁹

episodio dell'opera viene fatta menzione di altre due valorose figure del Risorgimento che si immolarono per la patria: Angelo Masina ed Emilio Morosini.

¹⁶ Nei documenti biografici di Mameli che da me consultati non ho rinvenuto alcun accenno al personaggio di Delia, per la quale il Leoncavallo potrebbe aver preso ispirazione dalla figura di Geronima Ferretti, amata da Mameli e ispiratrice dei componimenti *La vergine e l'amante*, *Il giovine crociato*, *Alla poesia*, *Invito...*, *Il primo affetto*, *L'ultimo canto*, *Ad un angelo*, *Dolori e speranze*, *Un'idea*, *Cadea la sera...* e *L'ultimo addio*, alcuni dei quali ispirati allo sconforto del poeta per il matrimonio che la giovane Ferretti, pare contro suo volere, contrasse con il marchese Stefano Giustiniani nell'autunno del 1846. Matteo Sansone (in *Patriottismo in musica: il Mameli di Leoncavallo*, cit., p. 106) sostiene che la figlia di Terzaghi è un personaggio che nella realtà storica aveva il nome di Adele.

¹⁷ L'epilogo è, come il personaggio di Delia, un'invenzione drammaturgica. In realtà Mameli fu ferito alla gamba sinistra, che gli fu amputata, e morì il 6 luglio del 1849 nell'ospedale della Trinità dei Pellegrini. La ferita non fu, però, provocata sul campo di battaglia dal nemico, come alcuni ebbero a riferire e come fantasiosamente si tramanda, ma da un bersagliere commilitone, mentre i due erano intenti a caricare una baionetta, come racconta lo stesso Mameli nella lettera alla madre del 12 giugno 1849 (cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., vol. II, p. 395). Barrili nella prefazione all'edizione degli scritti del poeta riferisce che una «bella figliuola della Laguna» lo visitò e gli stette vicina fino alla morte, e ancora: «Poco tempo prima di morire il suo volto era illuminato da una serena visione, ed andava cantilenando de' versi che nessuno poté udire o capire», cfr. *Scritti editi e inediti di Goffredo Mameli...* cit., p. 482. Nell'ultima lettera scritta alla madre e inviata il 2 luglio del 1849 Mameli, pur versando in gravissime condizioni, scrive: «Car.ma madre. Sono in perfetta convalescenza comincio a mangiare e il medico mi ha detto che fra tre settimane sarò guarito. Un abbraccio a Papà. Goffredo» (cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., vol. II, p. 398).

¹⁸ Cfr. per questa osservazione Sansone, *Patriottismo in musica: il Mameli di Leoncavallo...* cit., p. 107.

¹⁹ Cfr. G. Carducci, *Giambi ed Epodi*, in *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935, vol. III, p. 62.

L'attenzione e la scrupolosità che Leoncavallo mostra nella stesura del libretto non sono nuove, dal momento che sono particolarmente evidenti anche in altre sue opere²⁰, ed è attestata, in questo caso, dalla scoperta, fra

²⁰ Un caso emblematico è quello del libretto de *I Medici*, su cui cfr. E. De Luca, *Recuperi metrici quattrocenteschi ne I Medici di Ruggero Leoncavallo*, in «Interpres» (xxiii), Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 265-293. In quest'opera ad ambientazione storica l'autore, che a Bologna aveva assistito alle lezioni sul Machiavelli di Carducci, inserisce un cospicuo numero di citazioni poetiche, molte delle quali segnalate in nota, e riassume intere forme poetiche dell'antica tradizione lirica italiana. Ma l'indagine storica, linguistica, letteraria e musicologica precede la stesura di gran parte delle altre opere: da *Chatterton* (1877-1896) a *Pagliacci* (1892), dalla *Bohème* (1897) al *Rolando di Berlino* (1904), da *Maià* (1910) a *Zingari* (1912). Nella partitura di *Mameli*, ad esempio, Leoncavallo inserisce, come da lui stesso segnalato nel primo episodio, uno di seguito all'altro due temi tratti da canzoni popolari del 1848: *l'Inno del popolo* e *La bandiera tricolore*; nel secondo episodio cita invece parole e musica di una canzone patriottica dello stesso anno, *Fuoco contro fuoco!* Vd. anche la lettera del 14 ottobre 1893, indirizzata all'amico di vecchia data Carlo Tonolla, in cui il compositore scrive in merito a *I Medici*: «[...] Io vollen, dunque, provarmi in un genere non ancora fruttato in teatro: voglio parlare del *poema epico*. E perché la musica non avrebbe la sua *epica* possedendo il linguaggio più adatto a questo genere e più *poetico*, dirò così, della stessa *poesia*? Deciso, dunque, a far della *musica epica*, cercai l'*Epoepa*. Bisognava non pertanto conciliare l'idea surtami, senza mancare alle mie convinzioni di verista in letteratura e in arte. Poiché, lo confesso, per me la musica non è che *la più poetica e perfetta espressione de l'animo*. Per ispirarmi dunque, ho d'uopo di *soggetti* che siano uomini di carne ed ossa come me, che sentano e pensino umanamente, che piangano le mie lacrime istesse, che palpino e soffrano per passioni esagerate talvolta, *ma umane sempre*, che son proprie del nostro cuore e dei nostri sensi. Era dunque alla storia che io dovea chiedere la mia epopea. E non alla storia per pretesto, come altra volta si usava nei melodrammi, ma la storia vergine, intatta, con le sue cronache, le date, i caratteri, le passioni intime e le debolezze dei miei eroi. Far rivivere tutta un'epoca! Moltiplicare il miracolo di Lazzaro e dire alle tombe: rendetemi per un istante i vostri morti! Cercare il processo filosofico e fisiologico fra mille avventure che paiono sconnesse, ma sono, in fatto, la conseguenza logica d'una politica d'un modo di vivere!... Tutto questo mi tentò e mi dissi: – Tanto peggio per te se il fardello è troppo pesante per tuo dosso o se le macerie del vasto edificio ti stritoleranno! Almeno avrai fatto una bella morte! Furono le *Istorie fiorentine* del Machiavelli che svegliarono nel mio spirito il primo concetto di questo lavoro. Poi mi diedi a tutt'uomo a studiare, e lessi – per quanto è possibile di leggere – tutto quello che si è stampato e scritto intorno a questo importante periodo storico. Ed oltre l'immenso materiale che mi fornirono le biblioteche di Firenze, Roma e Bologna, molto mi giovarono le opere moderne ed i lavori del Villari sul *Machiavelli* e sul *Savonarola*, quelli del Gregorovius su *Lucrezia Borgia* e dell'Alvisi su *Cesare Borgia*, le splendide prefazioni del Carducci alle poesie di Poliziano e di Lorenzo de' Medici, ecc. Ben s'apponeva Boileau dicendo: – *Rien n'est beau que le vrai!* Che vasto campo per l'artista, pel filosofo e per lo storico questo grandioso periodo della nostra storia: il Rinascimento! *Quanto sangue e quanto fango* – per dirla con Carducci – *a rimescolare!* Studiato il periodo storico, mi decisi per la forma della Trilogia, perché la sola atta a rendere teatralmente il mio concetto. E suddivisi i periodi sto-

le sue carte, di un quadernetto manoscritto di ventiquattro pagine²¹ in cui l'autore cita le fonti utilizzate per costruire la trama dell'opera: dalla biografia di Gino Docci²², alla commemorazione tenuta da Carducci in occasione dell'esumazione del corpo di Mameli avvenuto nel giugno del 1872²³, al saggio di Anton Giulio Barrili uscito nel 1902 nella «Nuova Antologia»²⁴; e per i versi e le citazioni l'edizione degli scritti editi ed inediti di Mameli sempre a cura di Barrili²⁵. Eppure, se si analizzano le citazioni esplicite che Leoncavallo e Belvederi inseriscono nel libretto, vale a dire la prima strofa di *Fratelli d'Italia* e i versi di *Ad un angelo*, pare che essi si discostino in più di un caso dai precedenti editori dei componimenti mameliani²⁶.

rici nel modo seguente: la prima parte *I Medici*, dall'avvento del pontificato di Sisto IV allo scoppio della congiura de' Pazzi; la seconda parte, *Gerolamo Savonarola*, dalla vestizione di Fra Benedetto alla morte del Savonarola; la terza parte, *Cesare Borgia*, dalla morte del duca di Candia alla morte di Alessandro VI. I caratteri storici rispettati scrupolosamente e mi tenni fedele ai costumi, ai particolari storici e persino, per quanto era in mia possa, alla lingua del tempo. A parte, dunque, qualche trasposizione o ritardo delle date, impostomi dalla forma teatrale, io presenterò gli uomini ed i fatti quali ce li trasmisero gli storici. Ed, accanto a questo seguito di cronache, un'idea filosofica: il processo dell'uomo di stato del Rinascimento, che, riconosciuta la frivolezza del popolo in cui viveva fidente, cerca un baluardo nel potere della Chiesa: questa a sua volta lo tradisce ed egli, pieno il core d'un'idea gigantesca ed ambiziosa, diffidando alla fine di tutto e di tutti, addiventa Cesare Borgia. Il titolo generale della trilogia mi viene dall'ultima parte della Tetralogia di Wagner, *Il crepuscolo degli dei*. [...] Mi decisi poi per *Crepusculum* perché più poetico e meno idealista. Solo dirò che, fedele alle massime del sommo di Bayreuth, cercai di fare il *poema nazionale* e quindi volli che un gran sentimento d'*italianità* aleggiasse costante nell'aura musicale del poema *Ed ora, alea jacta est*. [...]». La lettera è riportata nella sua interezza in De Luca, *Recupero metrici quattrocenteschi ne I Medici di Ruggero Leoncavallo...* cit., pp. 267-271.

²¹ Cfr. per questi dati D. Carboni, *Vita di Mameli scritta da Leoncavallo*, in «Music@», n. 18, anno V, maggio-giugno 2010, Fossa, Tipografia GTE, p. 14. Anche la fitta corrispondenza del periodo con Belvederi ben evidenzia quanto gli interventi correttivi di Leoncavallo sul libretto furono, oltre che continui, in alcuni casi radicali (cfr. nota 4).

²² Nel volume conflui il materiale della sua tesi di laurea, discussa nel 1909 presso l'Università di Bologna; cfr. G. Docci, *Goffredo Mameli. Studio storico letterario*, Imola, Coop. Galeati, 1910.

²³ Pubblicata per la prima volta nella «Nuova Antologia» (agosto 1872), venne poi inserita nel volume *Bozzetti critici e discorsi letterari di Giosue Carducci*, Livorno, Vigo, 1876 (cfr. nota 1).

²⁴ Cfr. A. G. Barrili, *Goffredo Mameli nella vita e nell'arte*, in «Nuova Antologia», giugno 1902, pp. 385-409.

²⁵ Cfr. Mameli, *Scritti editi e inediti di Goffredo Mameli...* cit.

²⁶ È opportuno precisare, seppure *in limine*, che i versi di Mameli ebbero editori poco attenti (se si esclude Codignola), che ne diedero versioni arbitrarie e non rispettose degli au-

La citazione di due strofe della poesia *Ad un angelo*, segnalata a piè di pagina nel libretto, solleva, di fatto, il problema di quale edizione Belvederi e Leoncavallo abbiano avuto sottomano, dal momento che i versi citati presentano, fra le numerose differenze d'interpunzione, due varianti non riscontrabili in altre edizioni delle poesie precedenti al 1915:

DELIA

[...]

(legge)

«Io ti trovai qual'òasi
nella solinga via
onde a una meta incognita
il mio destin m'invia:
ed un istante, placido
scese su me l'oblio
e spensierato e improvvido
vissi il presente anch'io
credetti al bello ancor...

Ma il mio destin mi mena
non vuol ch'io prenda lena
s'io trovo un fiore, ei muor.

toграфи. Il primo fu Michel Giuseppe Canale (*Scritti di Goffredo Mameli*, Genova, Tipografia Dagnino, 1850), che appose alla sua edizione un'introduzione scritta da Mazzini; circa dieci anni dopo vide la luce l'edizione curata da Franchini (*Poesie di Goffredo Mameli*, Tortona, Tipografia Franchini, 1859); seguì Leone Orsini (*Goffredo Mameli ed i suoi scritti*, Genova, Tipografia Armanino, 1876), che però apportò importanti modifiche ai testi, pur dichiarando di utilizzare gli autografi mameliani; due anni dopo Carlo Brigola (G. Mameli, *Poesie*, Milano, Gattinoni, 1878) riutilizzò per il suo testo l'edizione Franchini, modificandola qua e là in modo arbitrario; l'anonimo editore dell'edizione a cura della Commissione per le onoranze a Mameli, in occasione della traslazione della sua salma dalla chiesa delle Stigmate al cimitero di Campo Verano a Roma, riprese il testo curato da Brigola (G. Mameli, *Poesie*, Roma, Tipografia dell'Unione Coop. Editrice, 1891); è datata 1902 la significativa edizione curata da Barrili, che riunisce scritti editi ed inediti (cfr. nota 1), e che verrà scelta come base dell'edizione di Paolo Bardazzi (G. Mameli, *Poesie*, Milano, Sonzogno, 1902), di Isidoro Del Lungo (G. Mameli, *Le liriche di Goffredo Mameli*, Firenze, Le Monnier, 1915), di Duilio Cambellotti (G. Mameli, *Liriche*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1916 e segg.) e di Francesco Luigi Mannucci (G. Mameli, *Poesie*, Torino, Paravia, 1927). L'ultima condotta secondo validi criteri risale al 1927 ed è quella curata da Codignola (cfr. nota 1), alla quale attingono gli editori successivi di raccolte in cui vengono antologizzati testi poetici e scritti politici del Mameli.

La man di Dio ci sépara
 ciascun di noi ruina
 spinto da proprio turbine
 e per diversa china,
 dove si soffre e lacrima
 sarà la tua bandiera,
 la mia fra il sangue e il fremito
 dove si pugna e spera
 rivolti all'avvenir»²⁷.

Tralasciando, come già detto, l'interpunzione, la mancanza, per esempio, della dieresi su 'oasi' (reintegrata nell'edizione da me curata) del primo verso è comune alle edizioni di Canale, Franchini e Brigola (in quella di Barrili è presente l'accento grave)²⁸; di contro la mancanza dell'accento acuto su 'separa' (anche questo reintegrato) accomuna nuovamente l'edizione a cura di Franchini e di Brigola e, in questo caso, anche quella di Barrili.

Il verso «e smemorato, e improvvido» viene citato da Leoncavallo-Belvederi come «e spensierato e improvvido», variante (probabilmente di copia) non presente in nessuna edizione, mentre il verso «ognun di noi rovina» diventa «ciascun di noi ruina»²⁹, nel quale però mentre 'ruina', come 'spensierato', potrebbe essere variante prodottasi autonomamente e accidentalmente in fase di stesura del libretto e quindi non dovuta ad un'edizione di riferimento, il 'ciascun' riporta nuovamente a una vicinanza del testo citato con le edizioni di Franchini e di Brigola. Inoltre tali versi sono riproposti subito dopo, inseriti nel duetto tra Delia e Mameli, in cui il poeta declama a memoria i propri versi (completando la lettura che ne fa la giovane donna)³⁰, alcuni dei quali saranno ripetuti dal poeta stesso –

²⁷ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., pp. 42 e 43.

²⁸ L'accento grave spesso negli usi tipografici sette-ottocenteschi era introdotto per segnalare la dieresi, ad es. nella *princeps* dei *Sepolcri* di Foscolo (Bertoni 1807).

²⁹ Nel manoscritto dello spartito per canto e piano dell'opera si trova però «rovina». Cfr. R. Leoncavallo, *Mameli. Azione storica in due episodi di R. Leoncavallo & Gualtiero Belvederi* (esemplare in luogo di manoscritto, depositato presso la Prefettura di Milano nel 1916 dall'autore), pp. 6 e 27. Lo spartito può essere consultato presso il Fondo Leoncavallo con segnatura Co 63F36.

³⁰ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., p. 46.

come *leitmotiv* del tema amoroso – sia sul finire del primo episodio³¹ sia in conclusione del secondo, nell'addio di Delia all'amato ormai moribondo³².

Anche nel caso della citazione nel primo episodio³³ della prima strofa di *Fratelli d'Italia*³⁴, inno musicato da Michele Novaro (1818-1885)³⁵, ci imbattiamo in alcune varianti rispetto alle altre edizioni, sin dalla disposizione tipografica della strofa in due quartine:

«Fratelli d'Italia
l'Italia s'è desta
dell'elmo di Scipio
si è cinta la testa.
Dov'è la vittoria?
Le porga la chioma
che schiava di Roma
Iddio la creò»³⁶.

³¹ *Ivi*, p. 51.

³² *Ivi*, p. 76.

³³ Cfr. R. Leoncavallo-G. Belvederi, *Mameli*, Milano, Stabilimento Tipografico di Enrico Reggiani, 1916, p. 19.

³⁴ «Di esso possediamo due autografi: un primo abbozzo, che è conservato presso il Museo Risorgimentale di Genova, e una versione in bella probabilmente approntata per la stampa che riporta la data del 10 novembre 1847 (l'inno fu stampato per la prima volta in foglio volante a Genova dalla tipografia Faziola il 10 dicembre 1847 senza però l'ultima strofa, omessa per via della censura) presso il museo Risorgimentale di Torino»; cfr. Leoncavallo- Belvederi, *Mameli*... cit., p. 81.

³⁵ Tenore e maestro di coro genovese, noto per aver musicato appunto *Fratelli d'Italia*. Barrili riporta una testimonianza sulla composizione della musica dell'inno: «Io sentii – mi diceva il maestro nell'aprile del '75, avendogli io chiesto notizie dell'Inno, per una commemorazione che dovevo tenere del Mameli – io sentii dentro di me qualche cosa di straordinario, che non saprei definire adesso, con tutti i ventisette anni trascorsi. So che piansi, che ero agitato, e non potevo star fermo. Mi posi al cembalo, coi versi di Goffredo sul leggio, e strimpellavo, assassinavo colle dita convulse quel povero strumento, sempre cogli occhi all'inni, mettendo giù frasi melodiche, l'una sull'altra, ma lungi le mille miglia dall'idea che potessero adattarsi a quelle parole. [...] Mi tornò alla memoria il motivo strimpellato in casa Valerio: lo scrissi su d'un foglio di carta, il primo che mi venne alle mani: nella mia agitazione rovesciai la lucerna sul cembalo, e per conseguenza anche sul povero foglio: fu questo l'originale dell'inno "Fratelli d'Italia". [...] Fu proibito fino alla dichiarazione di guerra all'Austria; e da quel giorno, poi, tutte le bande militari lo suonarono». Cfr. Mameli, *Scritti editi ed inediti*... cit., pp. 26 e 27.

³⁶ *Ivi*, p. 49. L'inno inoltre si ode intonato da un coro in lontananza (dietro le quinte) alla fine dell'opera.

L'assenza di punteggiatura della prima quartina è comune all'edizione di Canale, ma il 'si' senza apostrofo del quarto senario è presente unicamente qui e nello spartito (canto e piano) manoscritto dell'opera depositato dall'autore presso la Prefettura di Milano³⁷.

A riprova delle puntuali e non poche citazioni testuali delle poesie del poeta genovese, sebbene sia stata esplicitamente annotata dai due librettisti soltanto quella che riguarda le due strofe di *Ad un angelo*, ho pensato di segnalarne alcune altre che mi sono parse abbastanza significative. Inizierei dai versi di Mameli e di Emilio Dandolo: «Il popol diviso da sette confini» e «In sette spezzato da sette destini», che riprendono due *incipit* mameliani, quello di «*Viva Italia!*», «*Ella infranse le sette ritorte*» e dell'inno «*Viva Italia! Era in sette partita...*»³⁸; i versi pronunciati dai due Dandolo «L'elmo di Scipio s'adatta alla fronte» e da Manara «Roma è risorta, dinnanzi ci sta!», che costituiscono una citazione dei vv. 46-47 (edizione Codignola) de *L'alba* «L'elmo antico s'addatta alla fronte, / Roma è sorta, dinanzi ci sta»³⁹.

Ulteriori citazioni sono individuabili nel secondo episodio, nell'ultimo intervento di Delia, prima dell'agonia del protagonista che le muore fra le braccia; mi riferisco ai vv. 23-25 del componimento *A Torquato Tasso* «Ed il suo canto fu simile al canto / Favoloso del cigno, allor che sente / Esaurirsi la vita, e le dolenti / Ore di morte, fra cotanti affanni»⁴⁰:

DELIA (*che gli è inginocchiata dinnanzi, si leva e con le mani giunte esclama*)
 Goffredo, anima dell'anima mia...
 il nostro amor fu il canto
 favoloso del cigno allor che sente
 esaurirsi la vita!... A me dicevi:
 «Dove si soffre e lacrima
 sarà la tua bandiera

³⁷ Cfr. Leoncavallo, *Mameli. Azione storica in due episodi di R. Leoncavallo & Gualtiero Belvederi...* cit., p. 41.

³⁸ Cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., p. 89.

³⁹ *Ivi*, p. 6; nello spartito per canto e piano, il verso è quasi identico «Già l'elmo antico s'adatta alla fronte». Cfr. Leoncavallo, *Mameli. Azione storica in due episodi di R. Leoncavallo & Gualtiero Belvederi...* cit., p. 42.

⁴⁰ Cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., p. 135.

la mia fra il sangue e il fremito
dove si pugna e spera».

(*S'interrompe con un singhiozzo*)⁴¹

Anche nelle parole estreme pronunciate dell'eroe («Addio, per sempre, addio / Delia, o amore, o gloria... / Italia, Italia...») riecheggiano i vv. 21-22 de *L'ultimo canto*: «Addio, per sempre addio / Sogni d'amor, di gloria»⁴².

Il libretto, drammaturgicamente funzionale al soggetto e all'azione, presenta altri passi che, oltre ad essere interessanti da un punto di vista metrico e stilistico, mostrano suggestioni e allusioni alla produzione poetica mameliana, come i versi affidati a Terzaghi nel primo episodio, che costituiscono un vero e proprio inno patriottico, strutturato in dieci endecasillabi piani e tronchi a rima alterna, in cui ritornano stilemi e immagini ricorrenti nelle poesie civili di Mameli:

TERZAGHI

[...]

Italia, Italia che hai solcato il viso
d'ogni contrada, di sangue e di pianto;
che nelle case e dei giardin nel riso
fremiti ascondi ed ansie ed ire intanto,
disserra ancor la tua voce alta e forte
da mille petti in un solo furor.

Italia, Italia, infrangi le ritorte,
saldo arma il braccio, ritempra il vigor,
grida il tuo grido di guerra e di morte⁴³
caccia oltre l'Alpe il barbaro invasor⁴⁴.

L'inno mostra, per esempio, una somiglianza concettuale con un gruppo di versi della seconda cantica de *La battaglia di Marengo*:

⁴¹ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., p. 76.

⁴² *Ivi*, p. 145.

⁴³ Nello spartito per canto e piano si legge: «Grida al tuo grido: libertade o morte!»; cfr. Leoncavallo, *Mameli. Azione storica in due episodi di R. Leoncavallo & Gualtiero Belvederi...* cit., p. 11.

⁴⁴ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., p. 41.

Già ognuno è in armi, e in ogni volto brilla
 L'agitato nel core ardor feroce.
 È in armi ogni cittade, ed ogni villa,
 E va dietro al Guerriero che s'affaccia
 All'Alpe⁴⁵.

Nello specifico, l'endecasillabo «Italia, Italia, infrangi le ritorte» è un'ulteriore citazione del già menzionato verso «Ella infranse le sette ritorte» dell'inno «*Viva l'Italia!*»⁴⁶.

Altre suggestioni scaturite dalla lettura dei testi poetici di Mameli possono essere individuate nel primo episodio, quando ai patrioti che si trovano riuniti in casa Terzaghi perviene una lettera che li informa dell'omicidio di Pellegrino Rossi e della fuga del Papa, si leggono i versi «Il Papa via da Roma / È fuggito a Gaeta»⁴⁷, che fanno riferimento all'episodio ricordato nell'ode *Al popolo per la fuga del Papa*, in cui l'autore ironizza «Se il Papa è andato via, / Buon viaggio e così sia»⁴⁸. Nel ritorno a Roma, quando Terzaghi scopre che Delia e Mameli si amano si rivolge a quest'ultimo con i versi «O pellegrin dell'ideal cui davi / e lira e spada, di', sei tu? Non odi / l'ansito grande di Roma pugnante»⁴⁹, che in un certo modo richiamano i vv. 38-42 de *La Libertà*:

Or la spada al fianco pendegli,
 Or sul labbro ha dolce il verso;
 Volto in alto ha sempre l'occhio
 Corre sempre alla sua meta
 Or guerriera, ed or poeta⁵⁰.

Sul finire dell'opera, nei primi versi della profezia di Mameli sono inseriti due terzetti formati da un settenario tronco e due endecasillabi di cui il secondo tronco con schema aBA cBC e un quartetto costituito da un

⁴⁵ Cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., p. 14.

⁴⁶ *Ivi*, p. 63.

⁴⁷ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., p. 49.

⁴⁸ Cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., p. 108.

⁴⁹ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., p. 67.

⁵⁰ Cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., p. 80.

settenario piano e uno sdrucciolo (da notare la licenza o meglio l'abuso prosodico di considerare *sangue* parola sdrucciola) irrelati alternati a due endecasillabi tronchi rimanti fra loro:

MAMELI (*con uno sforzo si leva e come agitato da spirito profetico, dice*)

Io vedo in di lontan
un fulgor d'armi, un folto di bandiere
gridar vittoria sui lombardi pian...

Dal mio ligure mar
la Sicilia chiamando rosse schiere
vedo fatali nel mister salpar...

Diè seme il nostro sangue
dall'Alpi all'Etna, dal Tevere al Po,
levossi un popol libero
e via stranieri e tiranni cacciò⁵¹.

Versi che risentono della lettura dei *Due sonetti*, si veda in particolare la prima quartina del secondo («Scintillar veggio di foschi presagi / Dell'annuo giro la luce primiera / E di mille terrori e mille ambagi / All'universo balenar foriera»)⁵², de *L'Alba* («Guai a voi! – Vi son anni fatali / Giorni sacri a tremende vendette; / Compie il secolo, e furon ferali / À vostr'avi le liguri vette»)⁵³, e del già citato *Al popolo per la fuga del Papa* («Poi sui Lombardi piani / Vendicheremo i forti / Inutilmente morti / Pel re che li vendè»)⁵⁴.

E ancora, nella prosecuzione della profezia, i versi:

Chi sovra l'alta cupola
Grandeggia in rossa veste contro il sol?
Ceruleo l'occhio, bionda egli ha la chioma

⁵¹ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., p. 75.

⁵² Cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., p. 19.

⁵³ *Ivi*, p. 7.

⁵⁴ *Ivi*, p. 109.

E sul suo capo l'aquila di Roma
Spicca superbo il vol⁵⁵.

Paiono rievocare elementi presenti nella quinta stanza di *Un'idea*:

E un'altra ell'era,
E avea le chiome bionde, e gli occhi
Grandi e cilestri, e li volgea per uso,
Come chi stanco delle cose umane
Cerca scordarsi della terra, al Cielo⁵⁶.

Come pure quel «dall'Alpi all'Etna» che richiama variandolo il senario «Dall'Alpi a Sicilia»⁵⁷ del *Canto nazionale*.

Vorrei aggiungere, concludendo, due casi di riutilizzo di materiali lessicali e musicali da un'opera giovanile di Leoncavallo che ho individuato in entrambi gli episodi⁵⁸. Nel primo si nota, e piuttosto chiaramente, una somiglianza con alcuni versi di *Chatterton*⁵⁹, rimarcata dal riuso della stessa pagina musicale, senza alcuna variante, affidata nella prima opera a Jenny, in questa a Delia:

CHATTERTON

Con qual diritto?

JENNY

Con quel di cristiana!...
Col dritto d'una donna che ha penato
Oltre ogni possa umana
Per te solo. Col dritto che m'ha dato
Una fatal, tremenda passione

⁵⁵ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli...* cit., p. 76.

⁵⁶ Cfr. Mameli, *La vita e gli scritti...* cit., p. 159.

⁵⁷ *Ivi*, p. 77.

⁵⁸ In una lettera a Belvederi datata 9 novembre 1915, Leoncavallo stesso ammise di essersi servito del *Chatterton*, anche se «ben poco».

⁵⁹ *Chatterton* è la prima opera di Leoncavallo – della quale compose libretto (approntato già nel 1876) e musica (sicuramente terminata nel 1878) – che venne però rappresentata solo dopo il successo di *Pagliacci* (1892), il 10 marzo del 1896 al Teatro Nazionale di Roma.

Che sconvolto m'ha il cuore e la ragione.
Io commetto un peccato
E per salvarti mi danno e m'infamo!...
T'amo... lo vedi! Non morire... t'amo⁶⁰!

* * *

MAMELI

Con qual dritto?

DELIA

Un dritto sacrosanto.

(Con un impeto di passione)

Il dritto che irrompe dal mio core
fremente di passione
per te solo. Il dritto di un amore
che tra la speme e l'ansia ho soffocato
ed or ti getta un grido disperato.
Tu non puoi derelitta
abbandonarmi! Io son con te! Fuggiamo!
T'amo, lo vedi, mio Goffredo, t'amo⁶¹.

Entrambi i cantabili sono composti strutturalmente da otto versi (due settenari e sei endecasillabi piani) con schema AbACCdEE.

Ancora più evidente, con una ripresa puntuale dello schema metrico (due quartine di endecasillabi piani e tronchi alternati con schema ABAB CDCD) di un passo del monologo di Chatterton, l'altro caso presente nel secondo episodio:

CHATTERTON

[...]

Tu sola a me rimani, o Poesia,

⁶⁰ Cfr. R. Leoncavallo, *Chatterton*, Bologna, Achille Tedeschi Editore, s.d., atto terzo, p. 48.

⁶¹ Cfr. Leoncavallo-Belvederi, *Mameli... cit.*, pp. 55 e 56.

Veste di Nesso ch'io non so strappar.
 Quel po' che resta de la vita mia,
 Sino il rantolo estremo ti vo' dar.

L'ultimo canto de la mente stanca
 O Dea severa a te sen volerà,
 E canterò cotesta neve bianca
 Come il sudario che mi avvolgerà⁶²!

* * *

MAMELI (*che si è fermato in mezzo alla scena ad ascoltare mormora*)

[...]

Tu sempre a me rimani, o poesia⁶³
 fior della vita che in quest'ora appar...
 Santo ideale dell'anima mia
 qual dolcezza mi vieni a ridestar...
 L'epico canto che dal cor risgorga,
 o patria mia più fiero a te sen va...
 O l'alba radiosa alfine scorga
 anche se il nembo mi travolgerà!⁶⁴.

Anche in questo raffronto, se la ripresa testuale potrebbe risultare abbastanza ben camuffata, quella musicale è fin troppo patente: l'autore ha inserito tal quale (con leggerissime varianti di durata delle note e di segni dinamico-espressivi) e nella sua interezza la romanza della giovanile opera *Chatterton*⁶⁵.

⁶² Cfr. R. Leoncavallo, *Chatterton*, cit., atto secondo, p. 27.

⁶³ La difesa romantica della poesia «contro un mondo che, non comprendendola, la rifiuta» è espressione mazziniana alla quale Leoncavallo dovette credere particolarmente (i medesimi versi si ritrovano anche nel progetto fallito di *Ça, ira!*). Cfr. D. Rubboli, *Ridi Pagliaccio*, cit., p. 154 e K. Dryden, *Leoncavallo: Life and Works*, cit., p. 146.

⁶⁴ Cfr. R. Leoncavallo-G. Belvederi, *Mameli*, cit., p. 70.

⁶⁵ Un altro riuso, non così pedissequo come gli altri due di cui si è fatta menzione, è segnalato da Sansone in *Patriottismo in musica: il Mameli di Leoncavallo*, cit., p. 111; lo studioso riporta un passo di una lettera di Leoncavallo a Belvederi (11 ottobre 1915) in cui si

Abstract

The purpose of this paper is to show, through the analysis of the libretto *Mameli* (1916), the peculiarities of Leoncavallo's working method, which is based on a scrupulous historical, linguistic and musicological investigation which precedes the drafting of the librettos and the musical scores of a large part of his production: from *Chatterton* (1877-1896) to *Pagliacci* (1892), from *Bohème* (1897) to *Rolando of Berlin* (1904), from *Maià* (1910) to *Zingari* (1912). In *Mameli*, as had happened with *I Medici* (in whose libretto he had exhumed entire poetic forms of the ancient Italian lyric tradition), the Neapolitan librettist and opera composer inserts a notable number of quotes taken from the compositions of the young Genoese poet and patriot main character of the opera.

Enrico De Luca
errideluca74@gmail.com

legge: «Per la battaglia del secondo episodio avea già deciso di fare un pezzo orchestrale del genere dell'attacco del IV atto del *Rolando*».

Marialuigia Di Marzio

Pindaro, Bacchilide, Estia: un'ipotesi sulla posizione tassonomica degli ἐνθρονισμοί

Due canti, la *Nemea* 11 di Pindaro e l'*Epinicio* 14b di Bacchilide, sembrano condividere un destino. Ambedue occupano, non casualmente, l'ultima posizione nelle rispettive raccolte. Il canto pindarico, collocato nelle *Nemee* dopo quelli per i vincitori in agoni sportivi non nemei¹, celebra Aristagora di Tenedo per l'incarico da pritano nella città natale, e si apre con un'invocazione a Estia (v. 1), simbolo nel *Pritaneion* del focolare della città²; l'*Epinicio* 14b di Bacchilide, posto in coda ai canti per le vittorie ippiche e ginniche, precisamente dopo quello per il tessalo Cleotolemo nei giochi minori petrei, sembra chiudere la raccolta conservata, iniziando anch'esso con un'invocazione a Estia (v. 1)³. Se per il primo canto sono le testimonianze antiche ad assicurarci l'occasione del

¹ La *Nemea* 9 celebra una vittoria curule di Cromio alle gare in onore di Apollo a Sicione, probabilmente poco dopo il 476 a.C.; la *Nemea* 10, invece, quella nella lotta di Teo argivo alle Eree o Ecatombe di Argo; sul nome di queste feste vd. P. Angeli Bernardini, *Hekatombaia o Heraia di Argo. Un problema di denominazione*, «Stadion» II, 1976, pp. 213-217.

² Per lo *schol.* Pind. *Nem.* 11 *inscr.*: a (III p. 184, 16-18 Drachm. = Did. fr. 62 Braswell), che identifica la pritania come la carica cittadina di maggiore importanza, vd. *infra* nota 4; sul valore politico del focolare cittadino comune L. Gernet, *Antropologia della Grecia antica*, (trad. it. a cura di R. Di Donato), Milano, Mondadori, 1983, p. 319 ss.; I. Malkin, *Religion and Colonization in Ancient Greece*, Leiden, Brill, 1987, pp. 114-134.

³ Sul fatto che l'ultimo componimento dell'edizione alessandrina degli *Epinici* di Bacchilide fosse effettivamente l'*Ep.* 14b, vd. H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides*, I *Die Siegeslieder*, (Mnemosyne Supplement 62), Leiden, Brill, 1982, p. 36.

carme⁴, per il secondo l'invocazione incipitaria ad Estia e la collocazione in fondo alla raccolta, dopo un carme per una vittoria negli agoni minori, hanno fatto ipotizzare una funzione celebrativa simile legata all'elezione del celebrato ad una qualche carica civica (vd. *infra* p. 114 s.).

Per la *Nemea* 11, già gli antichi commentatori palesavano incertezze rispetto alla catalogazione epinicia di Aristofane di Bisanzio⁵, rilevando come l'ode fosse piuttosto da collocare tra i παροίνια⁶. Malgrado non ci sia motivo per pensare all'esistenza di edizioni diverse da quella di Aristofane per l'opera di Pindaro⁷, tuttavia l'interesse eidografico da parte

⁴ Cf. *schol.* Pind. *Nem.* 11 *inscr.* a (III p. 184, 16-18 Drachm.): γέγραφαί <δέ> φησι τὴν ᾠδὴν εἰς πρυτανεύοντα καὶ τῆς πόλεως προεστῶτα τὸν Ἀρισταγόραν e *schol.* Pind. *Nem.* 11 *inscr.* b (III p. 185, 9-11 Drachm.): οὐ γὰρ οἶον Νεμεονίκης ἐστίν, ἀλλ' οὐδ' ὄλως ἀθλοῦντι γέγραπται ἔτι, ἀλλ' ἀνδρὶ τελείῳ πρυτανεύοντι τῆς πατρίδος.

⁵ Cf. *schol.* Pind. *Nem.* 11 *inscr.* b (vd. *supra* n. 4), secondo cui il carme non era un'ode nemea e non era stato scritto per un vincitore atletico, ma per un cittadino che diveniva pritano, e soprattutto *schol.* Pind. *Nem.* 11 *inscr.* c (III p. 185, 18-19 Drachm.), secondo cui il canto, seppure è in apparenza un epinicio, in realtà è una celebrazione della pritanìa (ἔουκε δὲ ὁ Ἀρισταγόρας μὴ νῦν νενικηκέναι· φασὶ γὰρ οἱ ἱστορικοὶ παιδὶ μὲν ὄντι πολλὰς ὑπεισελθεῖν νίκας, ἀνδρωθέντι δὲ νῦν καὶ πρυτανεύοντι τὸν Πίνδαρον πρόσχημα μὲν ἐπῖνικον γράψαι, τὸ δὲ ἀληθὲς προσφώνησιν εἰς τὴν πρυτανείαν).

⁶ Su Dionisio di Faselide e Didimo che non concordavano con la classificazione di Aristofane, cf. *schol.* Pind. *Nem.* 11 *inscr.* a (III 184-5 Drachm. = Did. fr. 62 Braswell): συντακτέον οὖν, φησὶν ὁ Δίδυμος, εἰς τὰ Παροίνια, καθὰ καὶ τοῖς περὶ τὸν Φασηλίτην ἀρέσκει; sull'identificazione di Dionisio e sulla sua cronologia A. Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 206-207 e G. D'Alessio, *Pindar's Prosodia and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments*, «Zeitschrift Papyrologie Epigraphik» 118, 1997, pp. 23-60, in partic. p. 54 n. 182. Sulle motivazioni per cui Dionisio considerava la *Nem.* 11 un παροίτιον e sulla loro ragionevolezza, nonché sul fatto che Aristofane avesse classificato il carme come epinicio, verisimilmente perché di vittoria trattavano i vv. 13-29, cf. D'Alessio, *Pindar's Prosodia* ... cit., pp. 54-55; secondo D. Fearn, *Oligarchic Estia: Bacchylides 14B and Pindar*, *Nemea XII*, «Journal of Hellenic Studies», 129, 2009, p. 23 n. 5, Aristofane si sarebbe basato anche sui vv. 22-29 secondo i quali Aristagora non aveva avuto la possibilità di ottenere vittorie a Olimpia e a Pito, senza escludere esplicitamente la possibilità che avesse vinto negli altri due agoni stefaniti (cf. *schol.* Pind. *Nem.* 11 *inscr.* a = III pp. 184-185 Drachm.). Sulla immotivata correzione di Bergk (accolta da Drachmann *ad loc.*) di Παροίτια in Παρθένια, per la convinzione che nelle edizioni alessandrine fosse assente un liber di σκόλια, vd. I. Gallo, *Una nuova biografia di Pindaro* (*P. Oxy.* 2438), Salerno, Di Giacomo, 1968, in partic. p. 76, n. 7; in proposito anche D'Alessio *Pindar's Prosodia* ... cit., p. 54 n. 183; secondo J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris, Klincksieck, 1952, p. 66 n. 1, nulla sosteneva l'ipotesi di un partenio, mentre i vv. 6-10 con il riferimento ai banchetti supportavano piuttosto l'ipotesi di Dionisio di Faselide e Didimo.

⁷ Le testimonianze per l'edizione di Aristofane di Bisanzio in W.J. Slater, *Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin, De Gruyter, 1986, fr. 381 (*Vit. Pind. P.Oxy.* 2438, 35; *schol.* Pind.

di altri grammatici e l'esistenza di interpretazioni 'rivali', alternative a quelle dell'edizione aristofanea, è ben attestata⁸. La decisione dello stesso Aristofane di porre il carme alla fine del libro, come scrive Fearn, «indicates that even he was not particularly happy with its epinician *status* within the Pindaric tradition», e in effetti le vittorie cui il carme fa riferimento non sembrano rappresentare l'occasione del canto, ma rinviare piuttosto tutte ad eventi del passato⁹.

Ol. 2, 27a = I p. 73, 5 Drachm.). Per l'esistenza di una sola edizione canonica di riferimento, quella di Aristofane, vd. Irigoin, *Histoire du texte...* cit., pp. 35-48; Gallo, *Una nuova biografia ...* cit., p. 35; D'Alessio, *Pindar's Prosodia ...* cit., pp. 51-55; M. Negri, *Pindaro ad Alessandria. Le edizioni e gli editori*, Brescia, Claudiana, 2004, pp. 213-225; M. Ercoles, *P. Oxy. 2438 and the Order of Books in Aristophanes Byzantium's Edition of Pindar*, «Classical Quarterly» 70 (2), 2020, pp. 822-826, in partic. p. 824. In proposito più sfumata la posizione di I. Rutherford, *Pindar's Paeans: A reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 147-148: «One's impression is that most copies of Pindar in circulation were more or less uniform ... If we are going to entertain the hypothesis that there were alternative editions, there are two possibilities. I assume that a Hellenistic edition associated with the name of Aristophanes of Byzantium was one of them. A second edition could be by an earlier scholar, such as Callimachus, though if he had edited Pindar we should expect to hear more about it. The second possibility - the likelier of the two - is that the second edition was by a later editor such as Didymus working on the basis of the Aristophanic edition and refining it». Del tutto scettici sull'esistenza di una disposizione editoriale fissa nell'antichità W.H. Race, *P.Oxy. 2438 and the order of Pindar's works*, «Rheinisches Museum» 130, 1987, pp. 407-410, e Cameron, *Callimachus...* cit., pp. 110-111.

⁸ Se è verisimile che l'edizione canonica fosse quella di Aristofane di Bisanzio e non esistessero vere edizioni rivali, erano senz'altro frequenti le discussioni e anche le contestazioni da parte dei diversi filologi rispetto ad alcune attribuzioni di carmi a certe categorie, ma paradossalmente proprio questa sembra la riprova dell'esistenza di una *vulgata* accettata come punto di riferimento rispetto a cui dissentire. Come nel caso della *Nem.* 11 in esame, che secondo Dionisio di Faselide e Didimo non era da porre tra gli *Epinici*, ma da considerare un *παροϊτιον* (vd. *supra* p. 1 n. 6), così nel caso della *Pyth.* 2, che, stando alla relativa *inscriptio* (II p. 31, 10-16 Drachm.), era per Timeo un'ode *θυσιαστική*, per altri ora una *Nemea*, ora un'*Olimpica*, ora una *Pitica*, ora una *Panatenica*, o ancora nel caso riferito dal *P.Oxy.* 2368, secondo il quale Aristarco riteneva un certo carme un ditirambo per la sua struttura narrativa e lo intitolava *Cassandra*, sostenendo che Callimaco aveva sbagliato a classificarlo tra i *Peani* per il *refrain* (in proposito D'Alessio, *Pindar's Prosodia ...* cit., p. 54; per i dubbi a proposito della attribuzione a Bacchilide del carme *Cassandra* vd. Rutherford, *Pindar's Paeans...* cit., pp. 237-238). Ulteriore incertezza eidografica degli antichi grammatici si evidenzia nello *schol.* Pind. *Isthm.* 2, 54a = III p. 219, 25-27 Drachm., secondo il quale l'*Istmica* 2 era stata considerata un *θρηνη*.

⁹ Fearn, *Oligarchic Estia ...* cit., pp. 23-38, in partic. p. 23. In proposito scrive bene D'Alessio (*Pindar's Prosodia ...* cit., p. 55) che «The responsible of the present arrangement

Per quel che riguarda invece l'*Ep.* 14b di Bacchilide, nell'*editio princeps* del *P.Oxy.* 2363 (L), per identificare l'occasione del canto l'attenzione si è concentrata sui vv. 7-9 (κεῖθεν καὶ Ἀριστοτέλης / Κίρραν πρὸς εὐθαλέα μολῶν / δις στεφανώσατο Λαρίσα[ς ἀ]ναξίππου χάριν)¹⁰, che citano Aristotele come vincitore pitico e definiscono Larissa ἀνάξιππος (v. 9): secondo Lobel, se da una parte tali versi potrebbero far pensare ad una vittoria pitica col carro come occasione del canto, dall'altra *in primis* il riferimento a eventi vittoriosi sembra riguardare piuttosto vittorie passate alle quali se ne aggiungeva ora una in un contesto e per un evento difficili da determinare e inoltre l'ipotesi di leggere Π(ύθι)α nell'abbreviazione]Π^α del titolo marginale risulta poco probabile¹¹. La svolta interpretativa è dovuta a Maehler, che ha collegato l'abbreviazione Π^α non al contesto agonale della vittoria, bensì ad una carica civica che avrebbe comportato la celebrazione, ἱπ]πᾶ(ρχη)¹², non solo in base alla posizione conclusiva del carme nella raccolta, successiva alle celebrazioni dei vincitori negli agoni minori, ma anche in base alla considerazione che «In der Epinikiendichtung gilt als feste Regel, dass der Anlass des Siegesliedes stets an erster Stelle genannt wird, auch dann, wenn in demselben Lied frühere Siege höheren Ranges zu erwähnen waren (vgl. Thummer I 26)»¹³. Concordo con Fearn sul fatto che il successivo tentativo di Carey di ricondurre nuovamente l'*Ep.* 14b ad una vittoria pitica, ancorché nella lotta¹⁴, sulla base della presunta incoerenza dell'organizzazione della raccolta bacchilidea, si scontri con la realtà di una raccolta che, dopo la posizione eccezionale, ma spiegabile, dei due carmi per Argeio, segue

(Aristophanes, or one of his predecessors) put together poems of uncertain category in a flexible, but very sensible way; reaching a definitive solution would have been impossible».

¹⁰ E. Lobel, *P. Oxy 2363. Bacchylides, Epinicians*, in *Oxyrhynchus Papyri XXIII*, London, The Egypt Exploration Society, 1956, pp. 29-30.

¹¹ Vd. in proposito K. McNamee, *Abbreviations in Greek Literary Papyri and Ostraka* (Bulletin of the American Society of Papirology), Chico, CA, Scholars Press, 1981, in partic. p. XII ss. e Fearn (*Oligarchic Estia...* cit., p. 24 n. 9) sul fatto che l'ipotesi, che risale a B. Snell (*Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1949⁶, *ad loc.*), si scontri con l'*usus* delle abbreviazioni con lettera sovrascritta, nelle quali l'abbreviazione per contrazione è eccezionale.

¹² Maehler, *Die Lieder des Bakchylides, Die Siegeslieder ...* cit., I 1, pp. 36-37; I 2, p. 303.

¹³ Maehler, *Die Lieder des Bakchylides, Die Siegeslieder ...* cit., I 2, p. 302.

¹⁴ C. Carey, *Review of Maehler (1982)*, «Journal of Hellenic Studies» 103, 1983, pp. 165-166.

coerentemente il criterio dell'importanza dei destinatari, prima quelli con vittorie plurime, poi quelli con vittorie singole, e all'interno di esso quello dell'importanza dei giochi, dai panellenici ai locali¹⁵. L'ipotesi di Maehler, dunque, sembra quella che ad oggi meglio riesce a rispondere sia dal punto di vista papirologico che dell'interpretazione più generale ai problemi posti dal carne bacchilideo.

Il *Pritaneion* associava al suo interno una funzione religiosa e una politica ed era il luogo in cui si conservava il fuoco sacro del focolare della città. Il *Pritaneion* di Tenedo sembra essere il luogo che ha accolto per primo il canto in onore di Aristagora, come permettono di ricostruire i vv. 1-3 (Παῖ Ῥέας, ἅ τε πρυτανεῖα λέλογχας, Ἔστια,/ Ζηνὸς ὀψίστου κασιγνήτα καὶ ὀμοθρόνου Ἴηρας/ εὖ μὲν Ἀρισταγόραν δέξαι τεὸν ἐς θάλαμον)¹⁶. Nei versi immediatamente successivi Estia è invocata perché accolga benigna accanto allo scettro splendente anche i compagni del celebrato, che, onorandola, tengono Tenedo al sicuro, e il *prytaneion* è identificato innanzitutto come un luogo di libagioni e sacrifici alla dea, poi come il luogo in cui «risuona per loro la lira e il canto e in mense perpetue si onora la legge di Zeus protettore degli ospiti» (vv. 7-9: λύρα

¹⁵ In proposito Maehler, *Die Lieder des Bakchylides, Die Siegeslieder ...* cit., I 1, pp. 36-37; J. Irigoin - J. Duchemin - L. Ballordet, *Bacchylide. Dithyrambes - Épinicies - Fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, pp. XXIV-XXV; Rutherford, *Pindar's Paeans...* cit., p. 159 e nn. 5 e 7; Negri, *Pindaro ad Alessandria ...* cit., pp. 161-169; M. Maas - J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven - London, Yale University Press, 1989; N.J. Lowe, *Epinician Eidography*, in *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*, a cura di S. Hornblower - C. Morgan, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 167-176, in partic. pp. 170-171; Fearn, *Oligarchic Estia...* cit., p. 2009, p. 24.

¹⁶ Sulla carica della prytania e la sua diffusione nel mondo eolico, vd. Gschnitzer 1973, *RE Suppl.* XIII, s.v. 'Prytanis', col. 733. Uno studio complessivo su questa istituzione e un'utile raccolta di tutte le testimonianze letterarie in S.G. Miller, *The Prytaneion. Its Function and Architectural Form*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1978. Sul culto di Estia nelle città greche vd. R. Merkelbach, *Der Kult der Hestia im Prytaneion der griechischen Städte*, «Zeitschrift Papyrologie Epigraphik» 37, 1980, pp. 77-92. Sul valore politico del culto di Estia «the patron deity of the oligarchic regimes of both Larisa and Tenedos, according to her representation in the two poems under discussion», vd. Fearn, *Oligarchic Estia...* cit., pp. 32-35. Oltre che gli *Inni Omerici* 24 e 29 e l'*Inno orfico* 84, ad Estia è dedicato un inno attribuito ad Aristonoo di Corinto (=165 Powell; in proposito vd. W. Furlley - J.M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, Tübingen, I, Mohr Siebeck, 2001, pp. 116-121) e una invocazione a questa dea è conservata in un verso di Simia di Rodi (fr. 9 Powell). In proposito M. Cannatà Fera, *Pindaro. Le Nemee*, Milano, Mondadori, 2020, pp. 570-571.

δέ σφι βρέμεται καὶ αἰοιδά-/ καὶ ξενίου Διὸς ἀσκεῖται θέμις αἰενάοις/ ἐν τραπέζαις). Molti testimoni collegano il *prytaneion* a forme diverse di ospitalità e banchetto¹⁷, e che ad esse si associasse la presenza della musica e del canto confermano non solo i versi del carne pindarico, ma forse anche quelli del fr. 21 Maehl. di Bacchilide citato da Ateneo (11, 500b: μνημονεύει δὲ τῶν Βοιωτικῶν σκύφων Βακχυλίδης ἐν τούτοις, ποιούμενος τὸν λόγον πρὸς τοὺς Διοσκοῦρους, καλῶν αὐτοὺς ἐπὶ ξένια); se avesse ragione Jebb¹⁸, infatti, l'invito a banchetto rivolto ai Dioscuri riguarderebbe non una casa privata, come suggerito da Wilamowitz¹⁹, ma proprio il *prytaneion* che era il cuore della città, dove i Dioscuri, in occasione degli Ἀνάκεια loro dedicati, venivano tradizionalmente invitati ad un pasto frugale, in ricordo dell'antico stile di vita ateniese²⁰.

I vv. 6-7 della *Nem.* 11²¹ esplicitano come ai rituali della cerimonia di insediamento del pritano, «tra il fumo dei sacrifici e il suono della lira, i canti e le parole di lode»²², partecipasse anche il canto professionale, e, malgrado l'istituzione della prytania si presentasse in forme abbastanza varie nelle diverse zone del mondo greco²³, ai rituali di Tenedo è forse possibile attribuire lo stesso nome di εἰσιτήρια ο εἰσιτητήρια attestato in ambiente attico per indicare i riti di ingresso nel *prytaneion*²⁴. Quali fossero i limiti e i poteri di una prytania a Tenedo è difficile dire per

¹⁷ Sul πρυτανεῖον come sede di numerose e ben definite forme di banchetto e di ospitalità (ξένια, δεῖπνον, σίτησις), vd. Miller, *The Prytaneion*.... cit., pp. 4-13.

¹⁸ R. C. Jebb, *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge 1905, p. 419.

¹⁹ U. von Wilamowitz, Annotazioni marginali scritte a mano negli esemplari personali delle edizioni di Bacchilide in occasione del Seminario di Filologia presso la Humboldt-Universität di Berlino; in proposito vd. H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides, II Die Dithyramben und Fragmente*, (Mnemosyne Supplement 167), Leiden-New York-Köln, Brill, 1997, pp. 340-341.

²⁰ È sempre Ateneo (*Deipn.* 4, 137e) a ricordare questa usanza, attribuendone il ricordo a Chionide (fr. 7 K.-A.), commediografo sostanzialmente coevo di Bacchilide.

²¹ Pind. *Nem.* 11, vv. 3-9: εὔ μὲν Ἀρισταγόραν δέξαι τεὸν ἐς θάλαμον,/ εὔ δ' εταίρους ἀγλαῶ σκάπτῳ πέλας/ οἷ σε γεραίροντες ὄρθαν φυλάσσοισιν Τένεδον,/ πολλὰ μὲν λοιβαῖσιν ἀγαζόμενοι πρώταν θεῶν./ πολλὰ δὲ κνίσα· λύρα δὲ σφι βρέμεται καὶ αἰοιδά-/ καὶ ξενίου Διὸς ἀσκεῖται θέμις αἰενάοις/ ἐν τραπέζαις.

²² La traduzione è di Cannatà Fera, *Pindaro*... cit., p. 248.

²³ In proposito Merkelbach, *Der Kult der Hestia* ... cit., p. 77 ss.

²⁴ Per gli εἰσιτήρια ο εἰσιτητήρια vd. Cannatà Fera, *Pindaro*... cit., p. 248, n. 3, che cita Dem. 19, 190; 21, 114; *IG II² 1011*: «[εἰσιτητήρια] nel prytaneo, presso il focolare»; per il testo completo della testimonianza vd. Miller, *The Prytaneion*.... cit., p. 169.

la scarsità della documentazione²⁵, ma la centralità dell'istituzione nel mondo greco durante il periodo classico è indubbia e le fonti associano chiaramente il culto di Estia a chi aveva in città il sommo potere²⁶. Se il luogo della *performance*, nel caso dell'*Epinicio* 14b di Bacchilide, non è evocato chiaramente come nell'*incipit* della *Nemea* 11, e, malgrado nella ricostruzione di Maehler (vd. *supra* p. 114) la carica celebrata non sarebbe la pritanìa, ma l'ipparchia, nondimeno l'allocuzione incipitaria ad Estia, la dea che aveva un culto cittadino nel *πρυτανεῖον*, sembra imporre come destinazione ineludibile del canto quel luogo di Larissa che accoglieva il focolare della città.

Al di là dei luoghi concreti, che sfuggono a precise identificazioni archeologiche come la gran parte delle strutture dei *prytaneia*²⁷, se la ricostruzione di Maehler cogliesse nel giusto (vd. *supra* p. 114 s.), saremmo di fronte a due esempi di canti che celebrano l'ingresso in una importante carica civica, non veri e propri canti celebrativi di vittorie agonali, ma celebrativi *in primis* di un successo civico, tuttavia, per di più, memori di vittorie passate, e per ambedue la collocazione in coda alle rispettive raccolte epinicie segnalerebbe una classificazione 'limite', non impropria, ma assoggettata ad uno sforzo logico e classificatorio da parte dello stesso catalogatore alessandrino²⁸. Una collocazione dunque che è segno della percezione consapevole di un loro peculiare statuto *ab origine editionis*.

Più elementi sottolineano la 'liminalità' della *Nemea* 11: se i suoi versi, citando le mense ospitali perenni che accolgono il canto, sembrano rinviare ad un contesto parasimposiale (vv. 7-9: *λύρα δέ σφι βρέμεται καὶ ἀοιδά/ καὶ ξενίου Διὸς ἀσκεῖται θέμις αἰενάοις/ ἐν τραπέζαις*), d'altra parte il contesto di verisimile ufficialità pubblica della cerimonia, nonché lo strumento alluso, la lira, rinviano ad un ambiente più ampio e meno privato rispetto a quello ricostruibile per i simposi pur

²⁵ Sappiamo solo quanto ci dicono il passo pindarico e i relativi scoli; le testimonianze su Tenedo sono raccolte in Miller, *The Prytaneion*.... cit., pp. 212-213. Aristotele dedicò alla costituzione di Tenedo un'opera che senz'altro avrebbe potuto darci utili informazioni, ma di essa quasi nulla si è conservato (fr. 593-594 Rose).

²⁶ Cf. ad esempio Dion. Hal. *Ant. Rom.* II 65, 4.

²⁷ Miller, *The Prytaneion*.... cit., p. I: «Within the realm of Greek civic architecture, the prytaneion is pre-eminent both for its ubiquity and for its obscurity».

²⁸ Vd. *supra* p. 113 per le parole di Fearn in proposito.

‘allargati’ dei carmi bacchilidei fr. 20B e 20C di Bacchilide, accompagnati dal suono del βάρβιτος²⁹, e forse rinviano ad una *performance* più complessa; inoltre l’insistenza maggiore (rispetto ad esempio al fr. 20C) sul tema delle vittorie agonistiche, per quanto passate, poteva agevolare l’opportuno completamento della raccolta epinicia nemea attraverso questa *Nemea* 11.

Se dunque non si fatica a condividere le ragioni di Dionisio di Faseliide e Didimo, secondo cui il canto sarebbe un *paroinion*³⁰, d’altra parte si comprende la logica che presiedeva all’attività degli editori alessandrini, di necessità flessibile e ‘adattativa’³¹, capace di creare categorie e poi di contravvenire parzialmente ad esse di fronte alla necessità di riempire nel modo più idoneo un rotolo e a quella di non lasciare isolati e inutilizzati, e dunque non ‘editi’ (e probabilmente per noi non salvati) carmi appartenenti a categorie ‘limite’, o per contesti e occasioni celebrative troppo precise, di cui poco rimaneva e quel che restava non era sufficiente a formare un libro³². E allora per quei canti che sembravano in

²⁹ Sulla possibilità che i carmi simposiali in onore di grandi personaggi, tiranni, principi o re, potessero aver luogo in contesti meno privati e prevedere una esecuzione non monodica, ma corale, vd. M. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. XXV-XXVI; E. Cingano, *L’opera di Ibcico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni*, «AION(filol)» 12, 1990, pp. 189-224, in partic. pp. 219 ss.; Id., *Entre Skolion et Enkomion: Réflexions sur le “genre” et la performance de la lyrique chorale grecque*, in *La poésie grecque antique. Actes du XIII^e Colloque de la villa Kérylos* (Beaulieu sur Mer, 18-19.10.2002), a cura di J. Jouanna-J. Leclant, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2003, pp. 17-45, in partic. p. 38 ss.; sul *barbitos* come strumento più adatto ad ambienti chiusi e di dimensioni limitate, in virtù della sua ridotta cassa di risonanza e delle lunghe corde dal suono grave, vd. M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 50 ss.; per una ampia documentazione iconografica, vd. D. Paquette, *L’Instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Editions De Boccard, Paris 1984, p. 173 ss.; Maas-McIntosh Snyder, *Stringed Instruments...cit.*, p. 113 ss. e 129 ss.; C. Terzes, *Musical Competitors and Competitions in Greece and Rome*, in *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, a cura di T.A.C. Lynch - E. Rocconi, Hoboken, John Wiley & Sons, 2020, pp. 213-228, in partic. p. 217.

³⁰ Vd. *supra* p. 112 n. 6.

³¹ Del tutto condivisibili le parole di Fearn in proposito (*Oligarchic Estia... cit.*, p. 26).

³² Vd. Irigoien (*Histoire du texte... cit.*, p. 38) sull’importanza della lunghezza dei rotoli ai fini della ripartizione in libri dell’opera di Pindaro («Le répartition en dix-sept livres répond à une donnée technique, celle de la longueur des rouleaux de papyrus utilisés à la Bibliothèque d’Alexandrie»). Di diversa opinione Rutherford, *Pindar’s Paeans ... cit.*, p. 143 n. 20; p. 152 n. 2; tra gli altri, sull’importanza che i diversi criteri, intrecciati tra loro e utilizzati

bilico tra una categoria e l'altra era forse la percentuale di elementi che faceva propendere per l'una o l'altra attribuzione, insieme all'esigenza pratica di riempire rotoli di eguale lunghezza. Lo statuto particolare di questi canti di fine di libro, a metà tra epinici e *paroinia*, trova riscontro in risultati della ricerca ormai acquisiti sui confini sfumati tra i suddetti generi, *in primis* quanto al fatto che carmi di contesto simposiale celebrativi di precisi personaggi ed eventi condividessero con gli epinici tratti e modalità della *performance*³³, poi per il fatto che il simposio fosse il contesto della *performance* e *reperformance* dei canti di vittoria³⁴; tuttavia, a partire da ciò, quel che mi sembra da sottolineare è che tanto la particolare collocazione 'terminale' da parte dei primi editori di Pindaro e di Bacchilide, che si sia trattato del solo Aristofane oppure di Aristofane e di Aristarco³⁵, poi, per quel che concerne Pindaro, la discussione dei successivi studiosi, Dionisio di Faselide e Didimo, siano significative di per se stesse, in quanto esse sembrano il risultato dell'identificazione consapevole di una 'categoria nella categoria' da parte degli esegeti antichi e un punto di partenza per la nostra ulteriore esegesi.

Da ciò vorrei partire per verificare se la categoria così identificata, che potremmo definire dei 'canti di insediamento', di cui verisimilmente

con flessibilità, ebbero nella costruzione delle edizioni alessandrine, vd. Gallo, *Una nuova biografia ... cit.*, p. 39; Negri, *Pindaro ad Alessandria ... cit.*, pp. 152-173; Lowe, *Epinician Eidography... cit.*, p. 169 ss.

³³ In proposito vd. Vetta, *Poesia e simposio... cit.*, pp. XXV-XXVI; E. Cingano, *Entre Skolion et Enkomion... cit.*, p. 40 ss.

³⁴ In proposito B. Currie, *Reperformance Scenarios for Pindar's Odes*, in *Oral Performance and Its Context. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Mnemosyne Supplement, vol. 5 248, a cura di C. Mackie, Leiden - Boston - Cologne, Brill, 2004, pp. 49-69; C. Carey, *Pindar, Place and Performance*, in *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*, a cura di S. Hornblower - C. Morgan, Oxford, University Press, 2007, pp. 199-210; A.D. Morrison, *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Ode*, (*BICS Supplement* 95), London, University of London Press, 2007.

³⁵ Dell'idea che Aristofane avesse curato anche l'edizione alessandrina di Bacchilide Maehler, *Die Lieder des Bakchylides, Die Siegeslieder ... cit.*, I 1, p. 32; Irigoien - Duchemin - Ballardet, *Bacchylide ... cit.*, p. XXV; Negri, *Pindaro ad Alessandria ... cit.*, p. 169; non è da escludere che a curarla sia stato invece Aristarco secondo D'Alessio, *Pindar's Prosodia ... cit.*, p. 53 ss.: «P.Oxy. 2368 gives evidence that Aristarchos dealt with problems of classification for the text of Bacchylides... It is not clear who was responsible for the standard edition of Bacchylides' works. We have no evidence that Aristophanes arranged his poems, and it is not unconceivable that this was the work of Aristarchos».

riconosciamo due esempi nella *Nem.* 11 e nell'*Ep.* 14b di Bacchilide, ma di cui non possiamo escludere siano esistiti ulteriori casi³⁶, sia stata talora identificata con una particolare e autonoma denominazione, ben dopo gli editori alessandrini e dopo Dionisio di Faselide e Didimo. A tal fine dalle notizie particolari rintracciabili negli scoli relativi a questi canti è necessario passare ai testimoni di ordine più generale sui titoli attribuiti ai diversi libri dell'opera di Pindaro. Le fonti principali di cui disponiamo per la classificazione della sua opera³⁷ sono la *Vita Ambrosiana*³⁸, il *Bios ossirinchita*³⁹ e il lessico *Suda*⁴⁰. Esse concordano sul numero comples-

³⁶ Magari, seguendo l'indicazione offerta da Didimo sulla collocazione alternativa della *Nemea* 11 come *παροίνιον*, si potrebbe ipotizzare che altri casi potessero trovarsi ad esempio nella raccolta degli *ἐγκώμια*, che nella comune cornice simposiale accoglievano carmi celebrativi di eventi eccezionali di vario tipo. In proposito vd. M. Di Marzio, *Bacchylidis encomiorum et eroticorum fragmenta*, (Lyricorum Graecorum quae Extant, XV), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2020, pp. 44-53 e Ead., *Alessandro I e Ierone a Delfi: statue e poesia*, in *Delfi e Apollo nella Letteratura Greca*, a cura di G. Zanetto, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2022, pp. 35-53, in partic. p. 49.

³⁷ Per l'attribuzione ad Aristofane dell'edizione di riferimento per l'opera di Pindaro, vd. *supra* p. 112 n. 7. Sulla composizione dell'opera pindarica testimoni ulteriori sono la *Vita Metrica* (I pp. 8-10 Drachm.; per la sua datazione al IV secolo vd. E. Magnelli, *Per la datazione della Vita Pindari Metrica*, «Prometheus» 32, 2006, pp. 267-283); la *Vita Thomana* (I pp. 4-8 Drachm.); il *Prologo* del *Commentario* perduto di Eustazio (*Prooem. Comm. Pind.* 34, I Kambylis = III p. 303, 4 ss. Drachm.: ποιήματα δὲ πολλὰ γράψαι Πίνδαρος λέγεται, ὧν καὶ φέρονται οὐκ ὀλίγα, οὐ μὴν τὰ πάντα ὑπεμνηματισμένα: εἰσὶ δὲ παιᾶνες, διθύραμβοι, προσόδια, παρθένια, τὰ καὶ αὐτὰ μνημονευθέντα πρὸ βραχέων, ὑπορχήματα, ἐγκώμια, θρήνοι καὶ ἐπνίκιοι) che sembrerebbe coincidere nel suo elenco con quello della *Vita Ambrosiana*, eccetto che per l'omissione degli *Inni*, verisimilmente attribuibile ad un errore della tradizione manoscritta (in proposito Gallo, *Una nuova biografia ... cit.*, p. 28).

³⁸ I p. 3, 6-9 Drachm.: γέγραφε δὲ βιβλία ἑπτακαίδεκα ὕμνους, παιᾶνας, διθύραμβων β', προσοδίων β'· παρθενίων β', φέρεται δὲ καὶ γ' ὃ ἐπιγράφεται κεχωρισμέν<α τ>ῶν (cogr. E.E. Prodi, *The List of Pindar's works in the Vita Ambrosiana*, «Rheinisches Museum» 161, 2018, pp. 236-237) παρθενίων ὑπορχημάτων β', ἐγκώμια, θρήνους, ἐπνίκων δ'.

³⁹ *P.Oxy.* 2438, col. II 35-9 de Kreij (M. de Kreij, *Anonymus, Pindar (1132)*, in *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Part IV, 2019, pp. 271-295; *LDAB* 3724, *TM* 62542; II-III d.C. = Ar. Byz. fr. 381 Slater): διήρηται δὲ αὐτ[ο]ῦ τ[ὰ] ποιήματα ὑπ' Ἀριστοφάν[ου]ς εἰς βιβλία ἰζ'· διθ[υ]ρ[ά]μβων β' προσοδίων β' παιάνων α' πα[ρ]θεν[ε]ίων γ' [ἐπνικίων] δ' ἐγκωμίων α' ἐν [θ] καὶ [σκ]όλ[ια] ±4 ὕμνων α' ὑ[π]ορχημάτων α' θρ[ή]νων.

⁴⁰ *Suid.* π 1617 IV p. 133 Adler: ἔγραψε δὲ ἐν βιβλίους ἰζ' Δωρίδι διαλέκτῳ ταῦτα. Ὀλυμπιονίκας, Πυθιονίκας, <Νεμεονίκας, Ἴσθμιονίκας>, προσόδια, παρθένια, ἐνθρονισμούς, Βακχικά, δαφνηφορικά, παιᾶνας, ὑπορχήματα, ὕμνους, διθύραμβους, σκόλια, ἐγκώμια, θρήνους, δράματα τραγικά ἰζ', ἐπιγράμματα ἐπικά καὶ καταλογάδην παραινέσεις τοῖς Ἑλλησι, καὶ ἄλλα πλείστα.

sivo di 17 per i libri dell'edizione pindarica, ma, se la *Vita Ambrosiana* e il *Bios ossirinchi* restituiscono un quadro complessivo abbastanza omogeneo, se non per l'ordine dei diversi libri attribuiti a Pindaro e il numero di quelli attribuiti agli iporchemi⁴¹, nel confronto l'elenco della *Suda* pone maggiori problemi, perché omette i libri delle *Nemee* e delle *Istmiche*⁴², ripete due volte la cifra che indica il numero complessivo dei libri (ιζ') e poi, soprattutto, introduce per l'opera di Pindaro titoli che o non sono mai stati testimoniati per indicare *libri*, ma solo sottocategorie di canti (δαφνηφορικά, σκόλια), oppure non sono mai presenti altrove

⁴¹ Due i libri attribuiti agli iporchemi dalla *Vita Ambrosiana*, uno dal *Bios ossirinchi*. Per un esame del *Bios* e del tipo di tradizione biografica che rappresenta, nonché per una sua interpretazione nel confronto con la *Vita Ambrosiana* vd. G. Arrighetti, *La biografia di Pindaro del papiro di Ossirinco XXVI 2438*, «Studi Classici e Orientali» 16, 1967, pp. 129-148; Gallo, *Una nuova biografia ... cit., passim*; N. Natalucci, *Il P.Oxy. 2438 e la tradizione biografica di Pindaro*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 37, 1995, pp. 57-88; un riesame recente delle differenze tra le due fonti in Ercoles, *P. Oxy. 2438 ... cit.*, pp. 822-826, che, partendo dalla 'non casualità' dell'elenco del *Bios* (in proposito vd. già L. Lehnus, *L'Inno a Pan di Pindaro*, Milano, Cisalpino, 1979, p. 82), ipotizza che esso proponga una successione nella quale, secondo un grossolano ordine alfabetico basato sulla sola prima lettera, ai carmi εις θεούς (διθ[υ]ρά[μ]βιον β' [προσοδίου]ν β' παιάνων α' πα[ρ]θεν[ε]ϊων γ') seguano quelli εις ανθρώπους (ἐπινικίων δ' ἐγκωμίων α' ἐν [ῶ] καὶ [σ]κόλια), con l'intersezione apparentemente eccezionale delle categorie degli ὕμνων α' ὑπ[ο]ρχημάτων α' prima dei θρηνητων, laddove «the misplacement, possibly owing to an oversight of the scribe, is, none the less, telling, for it involves two terms that begin with the same letter (υ-))» (p. 825). Diversamente Arrighetti, *La biografia di Pindaro ... cit.*, p. 139, suggeriva che il criterio principale osservato nella lista fosse quello della divisione tra canti 1) rappresentati da un coro in movimento e 2) da un coro statico, e che all'interno di ogni gruppo si osservasse la successione 1) canti per gli dei, 2) canti per gli uomini, secondo un ordine alfabetico. *Contra* Gallo, *Una nuova biografia ... cit.*, p. 40, n. 39. Sull'utilizzo del criterio alfabetico nella disposizione dei carmi all'interno di un libro vd. Irigoien - Duchemin - Ballordet, *Bacchylide ... cit.*, pp. XXV-XXVI, nota 6; Rutherford, *Pindar's Paeans ... cit.*, pp. 158-159; C. Neri, *Il Brothers Poem e l'edizione alessandrina (in margine a P. Sapph. Obbink)*, «Eikasmos» 26, 2015, pp. 53-76; Id., *Dolorosi, imprevisi tradimenti (Sapph. Fr. 16A)?*, «Eikasmos» 29, 2018, pp. 39-54, in partic. pp. 48-49.

⁴² Secondo Irigoien (*Histoire du texte ... cit.*, p. 36), rispetto alla *Vita Ambrosiana* l'elenco di *Suda* ometteva i libri delle *Nemee* e delle *Istmiche* per l'influenza di una edizione degli *Epinici* ridotta ai primi due libri (*ibid.* p. 36 n. 6 e p. 133); secondo Gallo, invece, più verisimilmente l'assenza dei due libri sarebbe legata ad un errore del copista, forse per omioiteuto (*Una nuova biografia ... cit.*, p. 28), secondo l'ipotesi già attribuibile a L. Küster, *Souda* (*Suda Lexicon, Graece et latine*, Cantabrigae, Typis Academicis, 1705, III, p. 116, nota 9, al quale si deve l'integrazione Νεμεονίκας, Ἴσθμιονίκας).

per far riferimento a libri o a carmi pindarici (ἐνθρονισμοί, βακχικά, δράματα τραγικά)⁴³.

Le ipotesi sulla genesi dell'elenco della *Suda*, riassunte da Smyth prima e da Gallo poi⁴⁴, spaziano tra l'idea che esso derivi da quello della *Vita Ambrosiana* di matrice aristofanea⁴⁵, direttamente o attraverso la mediazione di Didimo, subendo aggiunte e aggiustamenti nell'ottica di adeguarsi al numero 17⁴⁶, l'ipotesi che esso sia invece più antico dell'elenco della *Vita Ambrosiana*, risalendo ai Πίνακες callimachei o all'opera Περὶ Πινδάρου di Cameleonte⁴⁷, e poi ancora che l'elenco sia da attribuire

⁴³ Un'ipotesi di lettura originale per risolvere il problema della mancata coincidenza di alcuni titoli della *Suda* con quelli della *Vita Ambrosiana* e del *Bios ossirinchita*, è proposta da Natalucci (*Il P.Oxy. 2438 e la tradizione* ... cit., p. 81) interpretando che, dopo l'indicazione dei 17 libri dell'opera di Pindaro (ἔγραψε δὲ ἐν βιβλίῳ ἰς ἑπτὰ διὰ τὸ ἑξήκοντα ταῦτα), ταῦτα non si riferisse ai titoli dei libri, ma semplicemente a «nomi di composizioni» attribuibili a Pindaro. Seppure sintatticamente verosimile nel considerare il primo riferimento ai 17 libri indipendente dalla successiva enumerazione, tuttavia l'ipotesi non spiegherebbe il secondo riferimento al numero 17, che sembra riepilogativo alla fine di una lista che, accettando l'integrazione dei due libri delle *Istmiche* e delle *Nemee*, sarebbe proprio di 17 (per il testo della *Suda* vd. *supra* p. 120 n. 40) e dunque obbligherebbe a pensare che l'autore del lessico almeno nelle intenzioni cercasse effettivamente di identificare per i suoi lettori proprio i 17 libri.

⁴⁴ H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London, Macmillan and Co., 1900, p. 352; Gallo, *Una nuova biografia* ... cit., pp. 33-34.

⁴⁵ Per l'ipotesi che, pur nella sostanziale comune ascendenza da Aristofane che è evidente nella coincidenza dei titoli dei 17 libri, le differenze nell'ordine dei libri presentate dalle liste della *Vita Ambrosiana* e del *P.Oxy. 2438* possano essere legate al fatto che l'elenco del *Bios ossirinchita* (l'unico che nomi espressamente Aristofane) risalga direttamente al primo editore di Pindaro, mentre quello della *Vita Ambrosiana* possa aver subito una revisione e riorganizzazione ad opera di Didimo vd. Ercoles, *P. Oxy. 2438* ... cit., pp. 822-826, in partic. p. 826.

⁴⁶ Secondo E. Hiller, *Die antiken Verzeichnisse der pindarischen Dichtungen*, «Hermes» 21, 1886, pp. 357-371, in partic. a p. 366, l'autore della *Suda* ricalcava una lista della *Vita Ambrosiana* con l'indicazione dei 17 libri complessivi, ma priva delle indicazioni relative ai numeri dei libri di ogni categoria, dunque si trovava con 5 libri in meno e cercava di riempire i vuoti attingendo le categorie degli scoli e dafneforici da alcuni sottogeneri, degli *Enthronismoi* e dei *Bacchica* dalla voce su Orfeo (*Suid.* o 654, p. III 565 Adler: Ὀρφεύς ... ἔγραψε ... θρονισμοὺς Μετρώφους καὶ Βακχικά· ταῦτα Νικίου τοῦ Ἐλεάτου φασὶν εἶναι.), e introducendo quella dei δράματα τραγικά nella convinzione che Pindaro avesse composto carmi a metà tra tragedie e canti corali. E. von Leutsch (*Pindarische Studien. I, Die Quellen für die Biographie des Pindaros*, «Philologus» 11, 1856, pp. 1-35, in partic. p. 19) pensava invece che la lista della *Suda*, almeno per la parte compresa fino ai θῆνοι, risalisse ad Aristofane attraverso la mediazione di Didimo.

⁴⁷ Secondo Th. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae, Teubner, 1878⁴, p. 368, l'elenco della *Suda* sarebbe più antico della *Vita Ambrosiana*, risalendo ai Πίνακες callimachei o all'o-

ad un'epoca tarda in cui si era ormai persa del tutto la consapevolezza dell'antica catalogazione e si erano inventati nuovi nomi per i 17 libri del cui numero si conservava memoria⁴⁸. Né mancano d'altra parte ipotesi di attribuire la lista della *Suda* non ad Aristofane, bensì ad Aristarco⁴⁹.

Il problema dei titoli 'aggiuntivi' riportati dalla *Suda* rispetto alla lista della *Vita Ambrosiana* è risolto da Boeckh pensando che essi derivassero da una organizzazione dell'opera di Pindaro da parte di Aristarco che avrebbe ideato distinzioni più sottili di quelle realizzate da Aristofane⁵⁰, da Bergk ipotizzando che discendessero da una antica recensione attica le cui categorie fossero poi state variamente collocate e integrate nell'edizione aristofanea⁵¹, da Wilamowitz liquidandoli come «alberne neue namen» prodotti in un'epoca tarda in cui si era persa la consapevolezza delle antiche distinzioni⁵², da Irigoin riconducendoli nella sostanza in vario modo alla lista della *Vita Ambrosiana*⁵³, da Gallo, nella convinzione che il catalogo sia da attribuire ad un'epoca tarda in cui forse erano conservati i soli *Epinici* e degli altri libri verisimilmente solo testimonianze indirette, supponendo che «Ad integrare questo [il catalogo] con i presunti

pera περί Πινδάρου di Cameleonte, che Aristofane avrebbe usato come base del suo lavoro, riducendo i generi e conservando il numero complessivo dei libri. A Callimaco pensava anche F.G. Schneidewin, *Eustathii prooemium commentariorum Pindaricorum*, Göttingen, Typis et impensis Librariae Dieterichianae, 1837, p. 25.

⁴⁸ Così U. von Wilamowitz, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1907, p. 185 e n. 126, che sembra negare ogni attendibilità alla lista della *Suda*, quando scrive: «Die folgezeit, z. b. die scholien zu Homer (*BT*) und den tragikern, setz diese Ordnung voraus, und im fünften jahrhundert ist die alte so ganz vergessen, dass man alberne neue namen für die 17 bücher erfindet, deren Zahl man kannte (n. 126: So der metrische βίος Πινδάρου und die schriftentafel des Suidas, d.h. Hesychius ...»).

⁴⁹ A. Boeckh, Πινδάρου τὰ σωζόμενα. *Pindari opera quae supersunt*, Lipsiae, Weigel 1821, II 2, p. 555: «Igitur diversos ordines tenere videmur, quorum alter fortasse ex Aristophanis, alter ex Aristarchi recensione fluxit».

⁵⁰ Boeckh, Πινδάρου τὰ σωζόμενα... cit., II 2, p. 555.

⁵¹ Bergk, *Poetae Lyrici* ... cit., p. 370.

⁵² Vd. *supra* n. 48.

⁵³ Secondo Irigoin, *Histoire du texte*... cit., p. 36, a parte l'omissione dei titoli delle *Nemee* e delle *Istmiche*, «la suite de la liste correspond à celle de la Vie Ambrosienne si l'on admet que le Δαφνηφορικά se rattachent aux Parthénées, que les Βακχικά et les δράματα τραγικά sont des variétés de Dithyrambes et enfin que es Scolies et les Encómia sont classés dans le même livre. Seul le cas des Ἐνθρονισμοί reste incertain; probablement étaient-ce des poèmes écrits en l'honneur de Pan et de la Mère des Dieux, et classés dans les Prosodies. Le chiffre ιζ', placé après les δράματα τραγικά, paraît être une recapitulation du nombre total des livres».

titoli mancanti [l'autore] si basò forse sulle approssimative conoscenze dell'opera di Pindaro e della letteratura greca in genere, proprie di un'epoca di declino culturale»⁵⁴.

Quanto poi all'identificazione del possibile referente degli *enthronismoi* dell'elenco della *Suda*, assai diversificate le posizioni degli interpreti. Boeckh⁵⁵ ha pensato che essi potessero appartenere al secondo libro dei prosodi, «Prosodiorum liber secundus continuerit Ἐνθρονισμοὺς cantatos in pompis celebribus, quibus deorum statuæ ad sedes suas deferrentur», riferendoli al più preciso momento in cui le statue degli dei venivano trasportate alle loro sedi; Hiller⁵⁶ ha ipotizzato che l'autore della *Suda* abbia mutuato le categorie degli *Enthronismoi* e dei *Bacchica* dalla voce su Orfeo (*Suid.* o 654, III p. 565 Adler: Ὀρφεύς ... ἔγραψε ... θρονισμοὺς Μετρώους καὶ Βακχικά), nel tentativo di completare i titoli dei 17 libri a lui noti da una redazione della *Vita Ambrosiana* priva dell'indicazione dei numeri dei libri delle rispettive raccolte; per Irigoín, emblematicamente, «Seul le cas des Ἐνθρονισμοί reste incertain; probablement étaient-ce des poèmes écrits en l'honneur de Pan et de la Mère des Dieux, et classés dans les Prosodies»⁵⁷; secondo Gallo «per ἐνθρονισμοί e βακχικά è difficile azzardare spiegazioni che abbiano una certa attendibilità»⁵⁸.

Se è senz'altro ragionevole identificare nella *Vita Ambrosiana* e nel *Bios ossirinichita* i testimoni più affidabili per la classificazione dell'opera pindarica e malgrado sia difficile attribuire un eguale grado di attendibilità alla lista della *Suda* quanto alla compattezza interna dell'elenco trasmesso e considerarla *tout court* testimone di un'edizione pre o postaristofanea della raccolta pindarica, d'altra parte, proprio partendo da una diversa valutazione di queste fonti, non si deve commettere l'errore di appiat-

⁵⁴ Gallo, *Una nuova biografia ...* cit., pp. 42-43: «Intorno al catalogo di *Suida* non è il caso di spendere molte parole. I dubbi già esistenti sulla sua strana composizione si sono aggravati ora che la lista del papiro ha confermato sostanzialmente l'ordinamento, con i titoli e il numero dei libri, del catalogo ambrosiano. Abbiamo già visto che quello di *Suida*, al pari degli altri, non può ragionevolmente far capo ad una divisione prearistofanea».

⁵⁵ Boeckh, Πινδάρου τὰ σωζόμενα... cit., II 2, p. 556. In proposito Bergk, *Poetae Lyrici ...* cit., p. 371; Smyth, *Greek melic Poets...* cit., p. 352 («Perhaps the enthronismoi ('installation odes?') are to be regarded as prosodia»).

⁵⁶ Hiller, *Die antiken Verzeichnisse...* cit., p. 364 ss. Cf. *supra* p. 122 n. 46.

⁵⁷ Irigoín, *Histoire du texte ...* cit., pp. 36-37.

⁵⁸ Gallo, *Una nuova biografia ...* cit., p. 45.

tire la logica della *Suda* su quella delle altre due liste pindariche e non sfruttare la possibilità di trarre qualche risultato dall'approfondimento della sua 'bizzarra' logica.

Bisogna innanzitutto partire dall'ipotesi che, come nel caso di altri generi nominati dalla *Suda* (δαφνηφορικά e σκόλια), ma non dalla *Vita Ambrosiana* (dove essi erano verisimilmente parte dei Παρθένια e degli Ἐγκώμια), i carmi identificati come *Enthronismoi* dalla *Suda* nella catalogazione aristofanea potessero essere anch'essi sottocategorie all'interno di una categoria più generale. Inoltre, se si è accreditata la possibilità che il solo titolo δράματα τραγικά⁵⁹ o quelli δράματα τραγικά e βακχικά insieme potessero essere intesi⁶⁰, sulla base del valore delle occorrenze di epoca tarda, pressappoco come l'equivalente di *Ditirambi*, è da chiedersi se una simile attualizzazione terminologica non sia da ipotizzare anche per gli ἐνθρονισμοί, per i quali si oscilla invece, come si è visto, tra la sospensione di giudizio di Gallo⁶¹ e l'idea, che risale a Hiller e si definisce in Irigoien, di interpretarli sulla base della voce della *Suda* dedicata a Orfeo, che parla di *Thronismoi Metrooi* e *Bacchica* attribuiti a Orfeo⁶². Tuttavia, se nel caso di Orfeo i *Thronismoi* vengono precisati con l'aggettivo *Metrooi*, che concretizza chiaramente il referente contenutistico di questi canti, nel caso di Pindaro l'indicazione *Enthronismoi*, e non *Thronismoi*, non è ulteriormente precisata; nondimeno il fatto che nelle voci della *Suda* su Orfeo e Pindaro i titoli *Thronismoi Metrooi* ed *Enthronismoi* siano ambedue seguiti dal titolo *Bacchica* ha fatto sottolineare le somiglianze piuttosto che le differenze tra i due contesti e incoraggiato ad accostare le due voci⁶³.

Al di là della somiglianza morfologica tra *Thronismoi* ed *Enthronismoi* nei lemmi della *Suda* relativi ad Orfeo e a Pindaro, è tuttavia necessario soffermarsi piuttosto sulla loro differenza semantica. Uno studio di Edmonds, teso ad accertare a quali tipi di rituali si alludesse nella scena di iniziazione di Strepisade nelle *Nuvole* aristofanee, per la

⁵⁹ Gallo, *Una nuova biografia ... cit.*, p. 45.

⁶⁰ Irigoien, *Histoire du texte ... cit.*, p. 36.

⁶¹ Gallo, *Una nuova biografia ... cit.* pp. 43 e 45. Vd. *supra* p. 124.

⁶² Hiller, *Die antiken Verzeichnisse ... cit.*, pp. 357-371; Irigoien, *Histoire du texte ... cit.*, pp. 36-37.

⁶³ *Suid.* o 654, III p. 565 Adler; *Suid.* π 1617 IV p. 133 Adler.

quale gli esegeti moderni hanno pensato ad un rituale di *thronosis*⁶⁴, apre una strada lungo la quale diventa forse più comprensibile cosa potessero essere gli *Enthronismoï* pindarici citati dalla *Suda*. Tra le scarse testimonianze del termine *thronosis*, quella fondamentale per collegarlo ad un rituale di iniziazione coribantica è in un passo dell'*Eutidemo* platonico (277de), dove l'iniziazione è descritta come un rituale nel quale l'iniziando è seduto su un trono mentre gli iniziati danzano intorno a lui in modo confuso e scatenato⁶⁵. Quanto all'egualmente raro termine *thronismos*, è degno di nota che il termine sia usato da Proclo per riferirsi alla *thronosis* del passo citato dell'*Eutidemo* platonico⁶⁶ ed anche in Dione Crisostomo (12, 33-34) per far riferimento ad un rituale nel quale l'iniziando è fatto sedere al centro e circondato da iniziati che gli danzano intorno⁶⁷.

Passando invece ai termini ἐνθρονίζω / ἐνθρονισμός, che più mi interessano, sono anch'essi termini rari e tardi: un'occorrenza del verbo ἐνθρονίζω è in Proclo, nel commentario alla *Respublica* platonica, dove il verbo descrive le Moire che seggono ognuna sul proprio trono, simbolo del grande potere che esercitano, nel racconto del mito di Er⁶⁸. È evidente che nell'uso del termine in Proclo non ci sia alcuna

⁶⁴ All'iniziazione di Strepsiade come una parodia del rituale di *thronosis* dei misteri eleusini ha pensato W. Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 268 s.; S. Byl, *Parodie d'une initiation dans les Nuées d'Aristophane*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire» 58, 1980, pp. 5-21; Id., *Encore une dizaine d'allusions éleusiniennes dans les Nuées d'Aristophane*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire» 66, 1988, pp. 68-77; M. Marianetti, *Socratic Mystery-Parody and the Issue of ὁσέβεια in Aristophanes' Clouds*, «Symbolae Osloenses» 68, 1993, pp. 5-31, in partic. p. 18 s.; I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford, Clarendon Press, 1999, p. 249, nota 63; contra Edmonds, *To sit in Solemn Silence?...* cit., p. 347 ss., secondo il quale, «although the ritual action of sitting on some sort of seat has its place in a number of different rituals, the term *thronosis* properly belongs to Korybantic initiation ritual, not to the Eleusian Mysteries».

⁶⁵ Le altre occorrenze del termine (Hesych. *Lex.* 779, 1: θρόνωσις: καταρχή περὶ τοῦς μυσθόμενους; *Orac. Syb.* 8, 43-49), se non aggiungono particolari e non offrono identificazioni precise del rituale come il passo platonico, d'altra parte riportano dati non in contrasto con quello. Vd. in proposito le osservazioni di Edmonds, *To sit in Solemn Silence?...* cit., pp. 349-350.

⁶⁶ Procl. *Theol. Plat.* 6, 65, 23.

⁶⁷ Il termine ricorre anche in *PGM VII*, 740-750, dove si fa riferimento ad un mago che ha subito un rituale di *thronismos*, ma di questo non si forniscono particolari e contesto.

⁶⁸ Procl. in *Resp.* 2, 249, 8 usa l'espressione αἱ ἐνθρονισμῆναι τῶν θρόνων commentando il passo di Plat. *Resp.* 10, 617c, che descrive le Moire, Lachesi, Cloto e Atropo, sedute

allusione ad una ritualità pagana, ma l'essere sul trono indica piuttosto l'esercizio di un ruolo, lo svolgimento di una funzione. Le più tarde occorrenze del sostantivo ἐνθρονισμός, come ben scrive Edmonds, «seem to be referring to the seating of Christian bishops and have nothing to do with pagan ritual, Korybantic or otherwise»⁶⁹. Ἐνθρονίζω ed ἐνθρονισμός identificano dunque *in primis* l'esercizio di un potere, ma poi si specializzano a definire l'insediamento in carica dei vescovi cristiani. Le testimonianze, numerose, vanno fondamentalmente dal IV-V secolo in avanti. Se, come si è cercato di dimostrare, i carmi di fine di libro (delle *Nemee* come degli *Epinici* bacchilidei)⁷⁰ potevano essere identificati come una categoria 'liminale' specifica, non può negarsi la possibilità che in una qualche fase della trasmissione dei testi essi, percepiti come 'canti di insediamento', siano stati identificati e citati col nome Ἐνθρονισμοί, in un'epoca in cui il termine in un contesto cristiano descriveva abitualmente proprio un insediamento in carica, e che questa definizione sia arrivata fino all'autore della *Suda* attraverso le sue disparatissime fonti. Secondo la logica dell'autore del lessico di citare sottocategorie, attestate peraltro in fonti di epoche assai diverse, come se fossero titoli di libri dell'edizione alessandrina (ad esempio σκόλια e δαφνηφορικά come sottocategorie degli encomi e dei parteni), e di ricondurre denominazioni tarde a generi antichi (βακχικά e δράματα τραγικά ad indicare forse i ditirambi), il bizzarro titolo ἐνθρονισμοί, 'intronizzazioni', rappresenterebbe una piccola parte della categoria degli *Epinici*, identificata dalle discussioni degli antichi e isolata dalla

sul loro trono (ἄλλας δὲ καθήμενας περίξ δι' ἴσου τρεῖς, ἐν θρόνῳ ἐκάστην, θυγατέρας τῆς Ἀνάγκης, Μοίρας).

⁶⁹ Edmonds, *To sit in Solemn Silence?*... cit., p. 352 s. Per le occorrenze vd. p. 352 nota 14: Synes. *Epist.* 67, 103; Socrat. *Hist. Eccles.* 4, 22, 1 (Ὅτι πολλῶν κακῶν γενομένων εἰς τὸν Λουκίου ἐνθρονισμόν, Σαβῆνος ὁ Μακεδονιανὸς οὐδενὸς ἐμνημόνευσε); *Concilia Oecumenica* (ACO), *Concilium universale Chalcedonense anno 451*, 2.1.3, 30, 1 Schwartz: Ὁ θεοσεβέστατος ἐπίσκοπος Ἰβας εἶπεν· Ὁ ἀγιώτατος καὶ δσιώτατος ἡμῶν ἀρχιεπίσκοπος παρεγένετο εἰς Ἱεράπολιν εἰς τὸν ἐνθρονισμόν τοῦ κύρου Στεφάνου τοῦ θεοσεβεστάτου ἐπισκόπου; 49, 22 Schwartz: καὶ οὕτως μετὰ διακοσίων ἢ τριακοσίων ἀνθρώπων καὶ ἐμὲ καὶ αὐτὸν ἀνήγαγον εἰς τὸν θρόνον καὶ ἐγένετο ὁ ἐνθρονισμός; Niceph. Greg. *Hist. Rom.* 3, 246, 10: κάπειτα ἐξῆς ἑτοίμασαι καὶ ὅσα πρὸς ἀπαρτισμὸν ἐνθρονισμοῦ συντελεῖ ...; etc.

⁷⁰ Vd. *supra* p. 120 n. 36 per l'ipotesi che altri 'carmi di insediamento' possano essere stati collocati in altre posizioni all'interno di generi diversi dagli *Epinici*.

posizione terminale nei *libri* (vd. *supra* p. 118 ss.), ma forse anche carmi che nella collocazione editoriale aristofanea erano accorpatis ad altri generi.

Una testimonianza letteraria lascia forse intravedere all'interno di un *πρυτανεῖον* la presenza di un trono e associarla ad un *πρύτανις* che detiene il potere sul fuoco di Estia, fornendo una qualche concretezza arqueo-letteraria al valore lessicale di *enthronismos* ricostruito. È un passo delle *Supplici* eschilee (vv. 370-375)⁷¹, non distante cronologicamente dai versi pindarici e bacchilidei, nel quale l'evidente conflazione di elementi tra l'istituzione democratica della pritanìa e una regalità dai poteri assoluti potrebbe risolversi supponendo che Eschilo abbia collocato in un tempo mitico, lontano, elementi appartenenti alla ritualità dell'Atene del suo tempo: «σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δάμιον / πρύτανις ἄκριτος ὦν, / κρατύνεις βωμόν, ἐστίαν χθονός, / μονοψήφοισι νεύμασιν σέθεν, / μονοσκήπτροισι δ' ἐν θρόνοις χρέος / πᾶν ἐπικραίνεις ἄγος φυλάσσου»⁷². Pur nella convinzione che la definizione ἐνθρονισμός non risalga al tempo di Pindaro, né a quello degli editori, ma, per quel che ci raccontano le testimonianze linguistiche, sia riferibile ad un periodo ben più tardo e si associ in contesto cristiano al valore di 'insediamento in carica', tuttavia il parallelo eschileo non manca di suggestione, permettendo di immaginare un trono nel luogo dove Estia è venerata, un trono per gli ἐνθρονισμοί ('carmi di insediamento'). Quanto all'elenco delle opere pindariche nella testimonianza della *Suda*, esso sembra confermarsi l'esito sorprendente dello sforzo del compilatore di ricostruire titoli numericamente corrispondenti ai 17 libri dell'edizione aristofanea canonica, attingendo in parte da quest'ultima, in parte da quel che leggeva direttamente di Pindaro, in parte da una tradizione indiretta che aveva citato ora traendo i nomi dei libri dall'edizione ufficiale ora descrivendo i carmi in base a punti di vista particolari, influenzati da contesti e interessi di chi citava,

⁷¹ «Guarda che la città sei tu, tu il potere del popolo! / Signore non soggetto a giudizio, / governi l'altare, il focolare della regione, / con l'unico voto del tuo assenso / e sul trono del tuo unico potere determini / ogni cosa: guardati dal sacrilegio!» (trad. di V. Citti in V. Citti - L. Lomiento - C. Miralles (a cura di), *Eschilo. Supplici*, Suppl. 23 «Bollettino dei Classici» Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, Bardi Editore, 2019, p. 73).

⁷² In proposito A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Suppliants*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 197-198.

nonché attraverso denominazioni ‘modernizzate’, come forse nel caso degli ἐνθρονισμοί. Tuttavia, nell’apparente bizzarria dei titoli identificati per completare la lista, il compilatore della voce Πίνδαρος nella *Suda* potrebbe aver restituito dignità distintiva ad una sottocategoria di ‘canti di insediamento’ di cui le sue fonti avevano bene inteso le peculiarità e che avevano definito col termine più logico per i loro tempi: ἐνθρονισμοί.

Abstract

There is disagreement about the list of Pindar’s Works transmitted by the *Suda*, which is generally deemed to be the most puzzling catalogue of the poet’s *corpus*, on account of its unclear criterion of division into 17 books and the curious additions of titles compared to the *Vita Ambrosiana*’s ones. A debated question concerns the interpretation of the title *Enthronismoi* on which this article intends to dwell.

Marialuigia Di Marzio
marialuigia.dimarzio@unich.it

Luciano Formisano

Rileggendo Luciano Cecchinel

Sulla poesia di Luciano Cecchinel¹ esiste una critica di tutto rispetto, con interventi anche molto autorevoli², che ne ha messo in valore i risultati sin dall'opera prima, *Al tràgol jért*³: un esordio da neodialettale, con tutto quello che l'etichetta significa, complice il ricorso a una varietà arcaica di trevigiano maneggiata con una fedeltà tanto ricercata quanto non esente da intenzioni espressionistiche⁴. In questo senso, un esordio analogo a quello di Pasolini (per il quale, però, il friulano era solo la lingua della

¹ Nato nel 1947 a Revine-Lago (TV), di cui è stato anche sindaco per una legislatura e dove tuttora vive, nel 2020 ha vinto il Premio Viareggio-Rèpaci, ultimo di una serie che comprende il Premio Noventa (2006) e il Premio Nazionale Letterario Pisa (2012).

² Per uno sguardo d'insieme, vd. A. Scarcella (a cura di), *La parola scoscesa. Poesia e paesaggi di Luciano Cecchinel*, Venezia, Marsilio, 2012, dove si raccolgono gli interventi alla Giornata di Studi che si è tenuta, col patrocinio dell'Università Ca' Foscari di Venezia, al Teatro Candiani di Mestre il 24 settembre 2009; per un eccellente complemento, aggiornato sull'ultima produzione, vd. *Luciano Cecchinel*, «Finnegans» 26, dicembre 2020, numero monografico coordinato da Matteo Vercesi, dove anche il denso contributo di Clelia Martignoni *Per Luciano Cecchinel: lingua-poesia, contaminazione e altro* (pp. 13-18), con cui queste pagine si trovano in particolare sintonia.

³ L. Cecchinel, *Al tràgol jért (L'erta strada da strascino)*, Pederobba (TV), I.S.CO./Impresa Servizi Coordinati, 1988, con una *Nota linguistico-ortografica* e *Note al testo* dell'autore.

⁴ «Ricordo di aver pensato al tempo della mia prima pubblicazione che se la mia scrittura non avesse avuto validità poetica, avrei comunque prodotto un attendibile documento linguistico (la dichiarazione in L. Formisano-L. Cecchinel, «*Il passato perduto è anche un amore perduto*». *Conversazione di L. F. con L. C.*, «Strumenti critici» n.s. XXIX (2), nr. 135, 2014, pp. 257-290, a pp. 260-261).

madre)⁵, opposto, invece, a quello di Albino Pierro, che alla poesia in tursitano è approdato, di fatto per non più allontanarsene, dopo un'abbondante produzione in lingua; e questo indipendentemente dall'illustre patronato del quasi conterraneo Zanzotto⁶, maestro riconosciuto in molteplici occasioni, mentre per Pierro si è trattato di trasformare una lingua addirittura preistorica in 'lingua della poesia'. Resta il fatto che alla prima raccolta, uscita nel 1988, ma internamente datata agli anni 1972-1984, è seguito un silenzio interrotto solo undici anni più tardi quando ne viene pubblicata un'«edizione riveduta e ampliata», per l'occasione accompagnata da una postfazione-viatico dello stesso Zanzotto⁷; quanto bastava non solo per considerare acquisita un'etichetta sentita come troppo ingombrante⁸, ma per accreditare l'immagine di una produzione oltremodo rastremata, quasi attinta a un unico quaderno già scritto, questa volta in un arco temporale appena esteso al 1992 così da poter riassorbire le poesie di *Senç*, a stampa nel 1990. Non costituiva una smentita la pubblicazione, nel 1997, della *plaqueette* intitolata *Testamenti*, stampata in poco più di cento esemplari, mentre la pubblicazione nel 1998 di alcune poesie che nel 2011 saranno riunite nella seconda grande raccolta in dialetto, *Sanjut de stran*⁹, poteva al più apparire come l'anticipo di un'ulteriore

⁵ La cui importanza per la scelta dialettale è apertamente riconosciuta in un'intervista del 2020: «risulta per molti automatico pensare a Zanzotto, ma quando ho cominciato a scrivere, *Filò* non era ancora uscito. In realtà la mia prima vera influenza è venuta da Pasolini con *La meglio gioventù*, che è stato poi il primo libro di poesia in dialetto che ho letto e che mi ha confermato "ortodosso", anche in ragione di una sua funzionalità rispetto ai contenuti che allora mi premevano, tentare la via della poesia con quel codice» (*Il silenzioso affiorare di un uomo e di un poeta. Conversazione con Luciano Cecchinel a cura di Diego Lorenzi e Giuseppe Stefanel*, in *Luciano Cecchinel...* cit., pp. 77-107, a p. 87).

⁶ Siamo pur sempre nella valle del Soligo, anche se la varietà di Revine-Lago è prossima al bellunese.

⁷ L. Cecchinel, *Al tràgol jèrt. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1982*, edizione riveduta e ampliata. *Postfazione* di Andrea Zanzotto, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1999.

⁸ Così nell'intervista del 2020: «Mi vien di dire che, siccome il mio esordio di scrittura poetica è avvenuto con una raccolta in dialetto e questo esordio è stato ribadito da una riedizione dello stesso libro a distanza di una decina d'anni, me ne è venuta la sanzione di poeta dialettale. E non mi dispiace che ci sia anche chi dice che la mia prova migliore l'ho data in lingua» (*Il silenzioso affiorare...* cit., p. 101).

⁹ L. Cecchinel, *Sanjut de stran. prefazione* di Cesare Segre, Venezia, Marsilio, 2011 (Biblioteca Novecento), anche qui con una *Nota sulla trascrizione del dialetto e Note ai testi*.

centellinatura. Dal canto suo, lo scrittore non manca di informarci che i testi di *Sanjut* erano già stati composti prima dell'uscita della seconda edizione di *Al tràgol*, risalendo per la maggior parte agli anni 1989-1998, in qualche caso addirittura alla fine degli anni Settanta; unica eccezione la poesia *al zimitèrio (il cimitero)* posteriore al 1998, «data che ha segnato l'inizio di una tragedia familiare e con essa una cesura esistenziale», dopo la quale il libro «è rimasto accantonato fino al 2007»¹⁰. Quale che sia la sfasatura tra i tempi di elaborazione e quelli di pubblicazione, l'etichetta di neodialettale ha poi dovuto fare i conti con la produzione in lingua esplosa inaspettatamente (per il lettore) a partire dal 2005, anno in cui escono in contemporanea le raccolte *Lungo la traccia* e *Perché ancora*, quest'ultima con traduzione francese a fronte¹¹: in lingua la prima, con un solo testo in dialetto, ma con molteplici inserzioni di inglese, spesso rimodulazioni di testi della musica nordamericana tra *folk*, *country* e *blues* (da cui l'intera poesia intitolata *Ohio Blues*, variamente ricalcata su canzoni di Huddie Ledbetter e Woodie Guthrie¹²); la seconda in italiano e in dialetto, quest'ultimo (sette poesie su trentanove) riservato alle voci dei partigiani morti. Seguiranno, tre anni più tardi, *Le voci di Bardiaga*¹³, silloge interamente scritta in italiano, anch'essa innestata sul tema resistenziale di *Perché ancora*, ma con uno spostamento del punto di vista che non intacca il giudizio di valore, etico e politico, sul significato della

¹⁰ *Ibid.*, p. 159. Nel 1998 si manifesta la grave malattia della primogenita Silvia, prematuramente scomparsa nel 2001; sul silenzio seguito a questa tragedia/cesura e sulla funzione maieutica di Clelia Martignoni per la ripresa e la riorganizzazione del libro, che è subito piaciuto anche a Cesare Segre, vd. Formisano-Cecchinel, «*Il passato perduto è anche un amore perduto*»... cit., pp. 286-288.

¹¹ L. Cecchinel, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005 (Collezione di poesia, 336); Id., *Perché ancora – Pourquoi encore*, note di Claude Mouchard e Martin Rueff, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittorinese, 2005; a Rueff si devono la prefazione e tutte le traduzioni (testi e paratesti), spettano, invece, all'autore, come di consueto, la *Nota sulla trascrizione del dialetto* e le *Note ai testi*, cui, nel caso specifico, si aggiunge la prosa esplicativa *Tra storia e poesia* sulla genesi e sulla 'corretta' interpretazione del modo con cui il tema resistenziale è stato trattato.

¹² Vd. la nota dell'autore a p. 59; la poesia (dove anche il verso «along this long lost track...») che rinvia al titolo della raccolta) apre la sezione appunto intitolata *blues*.

¹³ L. Cecchinel, *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008, con il consueto apparato di note, anche qui, come in *Perché ancora*, seguito da una prosa esplicativa, tanto più necessaria in questa silloge, intitolata *Ad autogiustificazione*.

lotta partigiana (il dar voce ai fascisti e ai collaborazionisti trucidati dai partigiani a guerra ormai finita non implica nessun ‘revisionismo’ da parte dell’autore): tre libri talmente diversi tra loro e rispetto alla produzione in dialetto da postulare un profilo poetico insospettabilmente poliedrico, perfettamente a suo agio nella pluralità delle lingue e dei registri, tra i quali, per l’italiano-italiano delle *Voci*, non manca l’innalzamento verso il sublime, particolarmente nei recitativi di tipo quasi teatrale¹⁴. Anche per i primi libri in lingua non era dunque difficile postulare una lunga gestazione che li rende contemporanei alla produzione in dialetto, come per il caso specifico ci conferma l’autore:

Le voci di Bardiaga, pubblicato nel 2008, è stato abbozzato contemporaneamente alla mia prima raccolta in dialetto, per poi rimanere “accantonato” sia per mie insoddisfazioni rispetto agli esiti sia per la scabrosità sociale e politica del tema¹⁵.

Ricordo, ancora, che *Lungo la traccia*, avviato sostanzialmente nel luglio del 1984, data del primo viaggio negli Stati Uniti, paese di nascita della madre, era già pronto nel 1998¹⁶.

La gestione in simultanea di poesia in dialetto e poesia in italiano ha trovato una spiegazione d’autore proprio con riferimento alla diversità delle tematiche, per cui più che di bilinguismo si tratterebbe di una sorta di diglossia. Per il dialetto, conterebbe il «tentativo di salvare, più che di restituire, un mondo già in rarefazione»¹⁷; prima, dunque, la «scelta di un mondo», poi, coerentemente, quella di una lingua¹⁸, una scelta che nella

¹⁴ L’osservazione in M. Giancotti, *Ragioni della poesia di Cecchinel*, in Scarsella (a cura di), *La parola scoscasa...* cit., pp. 39-46, a p. 45, dove si segnalano probabili riscontri con l’Ungaretti del *Dolore*, del *Recitativo di Palinuro* e di *Dialogo*.

¹⁵ Formisano-Cecchinel, *«Il passato perduto è anche un amore perduto»...* cit., p. 258 (la sconvolgente scoperta dei resti delle vittime dei partigiani nella spelunca di Bardiaga, località delle montagne trevigiano-bellunesi - *Bus del Boral* per i locali - risale peraltro agli anni Sessanta). Stando a questa cronistoria, non sorprende che «alcune delle “voci” furono in origine stese o tentate in dialetto» (Martignoni, *Per Luciano Cecchinel...* cit., p. 16; maggiori dettagli in Ead., *Attraversare la poesia di Luciano Cecchinel*, in Scarsella [a cura di], *La parola scoscasa...* cit., pp. 25-34, a p. 32).

¹⁶ Per le date estreme vd. Cecchinel, *Sanjut...*, cit., p. 159, e l’anticipazione in «Yale Italian Poetry» V-VI, 2001-2002, pp. 17-35, con una Nota di Andrea Zanzotto.

¹⁷ Formisano-Cecchinel, *«Il passato perduto è anche un amore perduto»...* cit., p. 260.

¹⁸ *Ibid.*, p. 261.

devastazione ecologica e antropologica verificatasi a partire dagli anni Sessanta è soprattutto di tipo etico e civile. Il dialetto, appreso nell'infanzia ma vieppiù tradito negli anni della scuola e degli studi universitari (al riguardo Cecchinel parla di un vero e proprio «senso di colpa»¹⁹), si fa così strumento per il recupero di una memoria non solo individuale ma collettiva, per un «percorso a ritroso verso le antiche sedimentazioni (anche geologiche, sostenute dalle sensorialità della terra, dell'erba, della pietra e del legno), e contro le nuove»²⁰. Che è anche un percorso di autoannullamento, dove però l'«annegamento dell'«io egotico», comprensivo della recente esperienza politica, nella memoria comunitaria»²¹, non esclude l'accensione dello sdegno e della protesta contro quella che è stata una vera e propria catastrofe ambientale e culturale. Vi si aggiunge la manifestazione di un disagio esistenziale che nel caso di *Sanjut de stran* può assumere «accenti visionari e ossessivi», «in sintonia con un temperamento fantastico e con un'arrabbiata inclinazione espressionistica»²². Si tratta, in ogni caso, di un dialetto «virato verso l'eccesso»²³, un «linguaggio denso e materico, intenso ed allusivo, che si svolge frantumato e ricco, disarticolato eppure compatto, espressionistico»²⁴, anche qui con perfetta sovrapposizione tra il mondo e la sua lingua:

Quanto al parallelismo tra forma dell'espressione e forma del contenuto, è vero che un dialetto fratto ed aspro quale il mio è particolarmente vocato ad esprimere gli aspetti di una vita dura come quella del lavoro in un territorio di montagna. Ma potrei di converso azzardare che forse proprio la durezza di vita conferisce e mantiene lo stigma di un'espressione e altresì che contenuti non ruvidi e ulceranti

¹⁹ *Ibid.*, p. 260.

²⁰ *Ibid.*, p. 262.

²¹ *Ibidem.*

²² Martignoni, *Attraversare la poesia...* cit., p. 33. Come ha osservato Segre, in Cecchinel il «disagio (il suo disagio) ha due caratteristiche salienti: è un disagio culturale, perché con il paesaggio vengono meno anche riti e tradizioni e oggetti, tutto un mondo antropologico ormai deteriorato, degenerato, oppure trasferito dalla realtà alla nostalgia. La seconda caratteristica è che il sentimento di disagio costituisce già una condizione di partenza, perché coincide con la situazione esistenziale del soggetto poetante» (*Sanjut de stran...* cit., p. 10).

²³ Così Zanzotto nella postfazione alla seconda edizione di *Al trágol jért...* cit., p. 177.

²⁴ E. Serra, *Luciano Cecchinel: il viaggio, la cifra*, in Scarsella (a cura di), *La parola scoscesa...* cit., pp. 117-120, a p. 117.

passati attraverso il filtro di tale dialetto ne assumono in certa misura le peculiarità di aspro e sofferto²⁵.

Sempre stando all'autoesegesi dello scrittore, un'analogia coerenza tra forma del contenuto e forma dell'espressione, frutto, a ben vedere, di un'accusata, ancorché «riservata», volontà di sperimentazione²⁶, sarebbe alla base delle raccolte in italiano. Ad esempio, in *Lungo la traccia*, viaggio/pellegrinaggio poetico sulle tracce del ramo nordamericano della famiglia, la «soluzione linguistica» sarebbe stata dettata da ragioni di verosimiglianza, considerato che «l'italiano misto ad aspetti di slang era l'unica forma di comunicazione possibile per italoamericani di estrazioni regionali diverse»²⁷. Ciò non toglie che il viaggio compiuto sulle orme degli avi non è stato possibile se non «rivivendo fenomeni di dissociazione identitaria e affettiva», e perciò anche linguistica, la cui sofferita contropartita è stata la riappropriazione di una storia anche personale, nel caso specifico il recupero di una possibile terza lingua, quella della madre, con tutto il valore simbolico che a questo recupero può essere attribuito²⁸; salvo che anche questa 'terza lingua' non esclude, a ben vedere, il dialetto²⁹.

²⁵ Formisano-Cecchinell, «*Il passato perduto è anche un amore perduto*»... cit., p. 261.

²⁶ Martignoni, *Attraversare la poesia*... cit., p. 33.

²⁷ Formisano-Cecchinell, «*Il passato perduto è anche un amore perduto*»... cit., p. 258; o anche, spostando i termini: «Come non avrei sentito vero parlare del mondo rurale senza usarne il dialetto, così non ho sentito vero usare il dialetto per *Lungo la traccia*» (*ibid.*, p. 280).

²⁸ Nata negli Stati Uniti, dove le avevano promesso che sarebbe stata riportata, e dove per una serie di circostanze non è mai potuta tornare, la madre ha vissuto come un tradimento e una violenza il rientro in Italia all'età di 14 anni senza conoscere nemmeno una parola di italiano, al punto di rifiutarsi a lungo di parlare sia in italiano sia in dialetto. Illuminanti osservazioni sulla lingua della madre come 'terza lingua' si leggono in Martignoni, *Per Luciano Cecchinell*... cit., pp. 17-18.

²⁹ La poesia *co la to pore lengua (con la tua povera lingua)*, dedicata alla prozia Antonietta Gerardini che «prossima alla fine, delirava in questa parlata senza che alcuno potesse capirla», ciò che per l'autore giustificerebbe la sua presenza nella silloge italoamericana. Resta il fatto che il componimento appartiene alla stessa sezione della già citata *Ohio blues* (così già in Martignoni, *Attraversare la poesia*... cit., p. 31); di più, nel testo che lo precede si crea un parallelismo «tra i termini *nevermore*, onomatopeicamente assimilato al verso del cane selvatico, e "mai pi", p. 20, assimilato al verso lugubre della civetta, proiettati a simboli notturni, il primo della terra nordamericana, e il secondo di quella veneto-montana» (Formisano-Cecchinell, «*Il*

Nel caso specifico, il recupero non poteva essere che di meri lacerti, per rapide immersioni in una dimensione spazio-temporale che appartiene non solo alla storia della famiglia, ma a un personalissimo mito, fomentato anche da sopraggiunte letture (domina su tutte l'eco nobile di Walt Whitman) e dalla passione per la musica popolare statunitense, particolarmente intonata, con le sue riprese e i suoi ritornelli, con l'andamento circolare che caratterizza tanta parte della produzione, dialettale e non, dello scrittore. Anche questo un modo per far leva sul pedale lirico dominante in una silloge per sua natura tendenzialmente narrativa, se non anche percorsa da una volontà di epos³⁰, come si conviene all'arte di un rabdomante in cerca di tracce («qual rabdomante in tremebonda traccia / di mal stillata portentosa linfa / a pena cerco il dolce senso morto»)³¹.

Di fatto, indipendentemente dalla tematica e dallo strumento espressivo impiegato, la poesia di Cecchinel è segnata da una volontà irrinunciabile di rendere testimonianza; in questo senso, è profondamente etica, anche quando non si tratta di poesia civile, e questo presuppone un'empatia che si traduce in una visione dall'interno in cui «Il filo narrativo e la spinta a raccontare per tutti collidono con l'emotività lirica e si integrano»³². Ne risulta una produzione sostanzialmente unitaria, almeno *a parte subiecti*, anche quando le date di pubblicazione potrebbero far pensare alla successione di fasi creative distinte. È quanto si evince anche dalle ultime raccolte ad oggi pubblicate, una delle quali

passato perduto è anche un amore perduto... cit., p. 281), assimilazione che, in definitiva, sfuma la tematizzazione degli strumenti linguistici.

³⁰ L'«epos dei poveri e degli umili», nella definizione dello scrittore (vd. Formisano-Cecchinel, *Il passato perduto è anche un amore perduto*... cit., p. 268). Sulla strutturazione di veri e propri «racconti» poetici, «pur nell'inclinazione di fondo verso una liricità scoscesa e interrotta», vd. Martignoni, *Attraversare la poesia*... cit., p. 30, dove si osserva che l'intersezione tra i due piani, il narrativo e il lirico, è una caratteristica comune a tutte le raccolte dell'autore.

³¹ È la prima terzina del sonetto *Qual rabdomante in tremebonda traccia* incluso nella raccolta in italiano *Da un tempo di profumi e gelo* a stampa nel 2016, ma di lunghissima gestazione (vd. avanti). Su questa poetica delle 'tracce', che evoca l'arte di un rabdomante o di un poeta-stregone, vd. da ultimo M. Rueff, *Luciano Cecchinel: il poeta e le tracce. Alcune osservazioni*, in Scarsella (a cura di), *La parola scoscesa*... cit., pp. 155-175.

³² Martignoni, *Attraversare la poesia*... cit., p. 30.

(la terza in ordine di apparizione) – *Da sponda a sponda*³³ – si riallaccia alla vicenda, biografica e poetica, di *Lungo la traccia*, di cui è allo stesso tempo complemento e liquidazione. Grazie alla minuziosa datazione dei testi, sappiamo che la prima sezione (*da quella sponda*) si compone di poesie che risalgono, quale che ne fosse la forma primitiva, al 1984, l'anno del primo, 'mitico', viaggio americano, non a caso la data apposta alle seriazioni di apertura e di chiusura. A questi componimenti se ne sarebbero aggiunti altri, molti dei quali datati al 1995, anno di un viaggio compiuto con la figlia Silvia, che nella famiglia si era assunta l'incarico di mantenere i rapporti, sempre più allentati, con i parenti americani, qui presente nella poesia *supermarket mormone*, datata *Utah 1995 / Revine-Lago 2007*³⁴, con la quale siamo oltre la data di pubblicazione della raccolta di Einaudi. Ma non manca nemmeno una data sorprendentemente alta, come quella di *incrocio (Revine-Lago 1970 / Cambridge, Ohio 1984)*, dove si farebbe memoria di qualcosa che appartiene alla preistoria poetica dello scrittore, mentre la ripresa del secondo verso di *accenno di melting pot* («come per un vento astrale») nel sesto della poesia successiva («ma quasi per un vento astrale»), datate, rispettivamente, agli anni 1995 e 1984, potrebbe attenere alla sopraggiunta macrostruttura. Con la sezione restiamo, comunque, sulla *sponda* americana, verso la quale si incammina il protagonista del secondo componimento di *Lungo la traccia* («da una sponda scabra / per rapido sole / seguo una mia ombra, / mappa senza parole / strappata dal vento / verso il vuoto / di colline, di pianure», *dietro una mia ombra*), la chiusura essendo fornita da un testo in inglese, appunto intitolato *farewell*. Di composizione quasi interamente italiana, come vuole il titolo (*da questa sponda*), è invece la seconda sezione, dove, come nella pascoliana *Little Italy*, si riflettono i momenti di riunificazione provvisoria tra i due rami della famiglia con i parenti americani in «pellegrinaggio nella madrepatria dei genitori o nonni»³⁵. Si tratta di poesie datate Revine-Lago (eventualmente, Monte Cimone-Revine

³³ L. Cecchinel, *Da sponda a sponda*, Osimo (AN), Arcipelago itaca Edizioni, 2019.

³⁴ Nella nota dell'autore un doloroso riferimento alla fatale malattia che l'avrebbe colpita due anni dopo.

³⁵ Così nell'intervista *Il silenzioso affiorare...* cit., p. 96 (qui e alla pagina successiva alcune precisazioni sui tempi di composizione della raccolta).

Lago) 1997, ad eccezione della prima (*suddito nemico*), che è del 1996 e che già figura (con la dedica al nonno Ildebrando Maldotti) in *Perché ancora*, raccolta di cui si conferma la sostanziale contemporaneità con il nucleo poetico di *Lungo la traccia*. Ciò non toglie che la seconda poesia della serie (*homesick lullaby*, «ninna nanna di nostalgia» riferita alla madre bambina, come chiarisce la nota dell'autore) sia datata Revine-Lago 1985, e che al primo viaggio e non al secondo risalga anche l'ultima, *grand land of liberty* (Cambridge, Ohio 1984 / Revine-Lago 2001³⁶), per la quale soccorre anche lo stretto rapporto con *madre perduta* di *Lungo la traccia*: «[...] madre / che ora torni da oceani di bruma, con la bandierina / e la tenera assidua cantilena: my country 'tis of thee, / grand land of liberty»³⁷.

Decisamente più tarda è la terza sezione (*dalle due sponde*), un unico lungo *talking blues*³⁸ dal titolo *sundown medley* (*miscuglio del tramonto*), dove si fa tesoro di un ulteriore viaggio negli States compiuto nel maggio/ giugno del 2016, un breve ritorno intrapreso «più che senza entusiasmo con sofferenza»³⁹. In questo senso, nella sezione «viene progressivamente a configurarsi un caustico – e comunque sofferto – ripudio di un mondo sentito sempre più lontano dalla primigenia rappresentazione, verosimilmente anche a seguito di una sua trasformazione avvertita come degenerativa», un ripudio che però non esclude «l'ipotesi di una sponda ulteriore, ipotetica e auspicata»⁴⁰. Di qui una prosa-poesia allucinata in

³⁶ La datazione più bassa (Revine-Lago 2001) vale anche per la precedente, *e poi piangete*.

³⁷ Su cui la nota relativa (p. 59) precisa: «è mia madre che mi cantava ninnenanne d'America o italiane con insopprimibile accento americano e che molto più tardi, gravemente ammalata, scompigliava motivi e cose d'oltremare; ma è anche la proiezione più o meno ingenua dell'America che da parte mia ne conseguiva».

³⁸ Come viene definito nel primo risvolto di copertina; più precisamente, si tratta di «lasse destrutturate e nervose» che non stonerebbero in certa «prosa-poesia di specie primonovecentesca» (Martignoni, *Per Luciano Cecchinell... cit.*, p. 16).

³⁹ *Il silenzioso affiorare... cit.*, p. 97.

⁴⁰ Giusta l'autoesegesi stampata nel primo risvolto; ma vd. anche *Il silenzioso affiorare... cit.*, pp. 94-95: «Il tentativo» di «risalire al mondo d'emigrazione americano di parte della mia famiglia», quasi un modo di «forzare un passato in buona parte perduto», «ha bruciato la rappresentazione che di quel mondo mi ero fatto e con esso una vita che potevo figurarmi là ancora sopravvivesse; ma ha comunque a suo modo ricomposto fili di vite traumaticamente spezzati sulle due sponde dell'oceano, culminando in un'immedesimazione – “sanatoria” di dolori e di colpe – con l'antenato che aveva spostato sul nuovo continente la sua vita e quella

cui la tendenziale narratività delle due raccolte italoamericane si rivela per quello che è: un coagulo di frammenti di memoria disarticolati anche sotto il rispetto dello strumento linguistico. Un esempio per tutti, estratto dalle pagine conclusive:

ah l'ultima volta qui in questo paese svisato dove quasi nessuno sa di te Walt⁴¹
 profeta senza più generazioni // bruciate nella mente le vite americane dei miei avi
 bruciata la vita bambina di mamma Annie bruciata anche qui l'ultima vita della
 mia creatura // finito il confronto con questa lingua torcicervello torcibocca che fu
 di mia madre a torcere poi dialetto e lingua⁴² ma mai veramente mia // finita questa
 mia ultima non voluta temuta prova americana tra foglie e erbe avvizzite il patriarca
 dagli zigomi di pietra sotto il vecchio acero "probably we don't see no more" // all
 past all past all past maybe something wasted // [...] // finished finished too much
 wasted // [...] // in the sweet by and by we shall meet on that beautiful shore si lassù
 lontano oltre i recinti delle stelle // dove gli emigrati a ritornare come con l'osses-
 sione di un'ultima carezza alle pietre delle loro case delle loro casere e di un ultimo
 alito sulle loro vecchie parole perdute // dove l'uomo incappucciato a inginocchiarsi
 sotto lo strano frutto dove i poliziotti a piangere sui neri sparati [...] dove i magnati
 dell'acciaio del rame del petrolio dei dollari insudiciati provare a ripulire etere e
 monete // and we'll walk this lonesome valley we'll walk it by ourselves // we shall
 sing on that beautiful shore / the melodious songs of the blessed / and our spirits shall
 sorrow no more / not a sigh for the blessing of rest // [...] // no more miles / no more
 detours lungo le nenie americane "My country 'tis of thee / grand land of liberty"⁴³
 [...] // per parole lacrime sudore sangue redenti di erranti italiani/nordamericani //
 per una Little Italy in cui montanari contadini operai hoboos dagoes farmers coal
 miners steel mill workers come per un celeste luminescente stima alfine si daranno
 e daranno convegno.

dei futuri discendenti. Il procedimento/sortilegio ha un po' redento tutto questo male e quella terra lontana, per certi aspetti divenuta amica, per altri nemica quanto cespite anche di grandi sofferenze».

⁴¹ Si tratta, ovviamente, di Walt Whitman.

⁴² Cfr. qui nn. 28 e 37; ma per *torcibocca* vd. anche la già citata *suddito nemico*, ristampata proprio in questa raccolta: «per fiati stanchi / fu dago balbettante / prima che torcibocca yankee / nel fosco nordamericano».

⁴³ Questa volta una ripresa interna dalla poesia che chiude la seconda sezione.

Non meno significativa è la raccolta *Da un tempo di profumi e di gelo*, penultima tra quelle ad oggi pubblicate⁴⁴, la cui gestazione si sarebbe protratta per oltre un trentennio⁴⁵:

A quanto posso ricordare questa sedimentazione risale in linea generale agli anni Ottanta e si colloca dopo la stesura di *Al tràgol jért*, che ha avuto tempo focale tra il 1975 e il 1980. Sono state *Le voci di Bardiaga* a incrociare nella loro prima stesura quella mia raccolta in dialetto mentre la presente è andata ad affiancare *Lungo la traccia*, libro iniziato dopo il 1984, anno del mio viaggio/pellegrinaggio americano⁴⁶.

Fa eccezione *Elegia di Natale*, scritta sulla suggestione, e a controcanto, dell'*Elegia Pasquale* di Zanzotto, che è fatta risalire alla seconda metà degli anni Settanta, mentre il testo in francese, ora intitolato *Juvenile*, daterebbe addirittura agli anni del ginnasio, dunque a un periodo compreso tra il 1961-62 e il 1963-64. Stando alle dichiarazioni dell'autore, la da lui più volte affermata correlazione fra tema ed espressione trova qui una clamorosa smentita: nella raccolta, non l'aspro dialetto di Revine-Lago, ma un italiano alto, talora di matrice scolastica, dà voce a una «dimensione idillico-contemplativa – impregnata anche di residui di misticismo», sia pure colta nel suo «doloroso declinare»⁴⁷. Significativa, al riguardo, l'ultima strofa di *Universo mio breve*, su cui si apre la raccolta: «E pellegrino cupo sono ora / fra termini interrati e stanco / cerco segreti intesi / al limite dei boschi / nella straniera balbettante luce / dei tuoi silenti raggelati lumi, / universo mio breve, / universo perduto». Per il lettore di *Al tràgol jért*, dove peraltro non mancano le aperture alla contemplazione e all'idillio, soprattutto nella

⁴⁴ L. Cecchinel, *Da un tempo di profumi e gelo*, Faloppio (CO), pordenonelegge.it & LietoColle, 2016; chiudono la raccolta, su pagine non numerate, una *Nota dell'autore*, una postfazione di Rolando Damiani («*A pena cerco il dolce senso morto*»), una breve *Notizia bio-bibliografica*.

⁴⁵ Da cui la trasformazione del titolo primitivo *Profumi e gelo* nell'attuale, coerentemente con lo sguardo retrospettivo imposto dallo sfasamento tra tempo di composizione e tempo di pubblicazione (vd. la *Nota dell'autore*, p. [66]).

⁴⁶ *Ibid.*, p. [65]. Ma nell'intervista del 2020 lo scrittore fornirà una cronologia sensibilmente diversa: «I testi risalgono ai tempi della mia produzione in dialetto e comunque, per quanto mi è dato ricordare, non avendoli datati, negli anni '80/'90» (*Il silenzioso affiorare...* cit., p. 103).

⁴⁷ *Ibid.*, p. [66].

prima sezione, *Garnèi e fastuc (Granelli e festuche)*⁴⁸, non è difficile immaginare di quale «universo» si tratti: identico il paesaggio, con i monti, i sentieri, l'intrico dei boschi, le varietà dei fiori e delle erbe accuratamente 'nominate'⁴⁹ (e altri riscontri tematico-lessicali si potrebbero aggiungere), salvo una maggiore stilizzazione, complice anche la sottrazione della fatica dell'uomo e della devastazione ambientale e culturale, con quello che ne seguiva in termini di identificazione tra l'io individuale e l'io collettivo. Il male è quello del vivere, sia pure acuito da un'«indole ossessivo-maniacale», con connessi episodi di «grave esaurimento nervoso»: così lo scrittore, di cui non sarà sfuggita la tendenza a forme ingenuie, e perciò di tanto più sincere, di autobiografismo⁵⁰, che parla apertamente di un «confronto/scontro con le ingiurie esistenziali, alcune riferibili a mie scelte [...], altre [...] al di fuori della mia responsabilità e quindi nebulosamente sentite, nella loro ineludibile inclemenza, come evenienze della malasorte»⁵¹. Di qui le ribellioni frustrate, tra conati di rabbia e sensi di colpa nei confronti di un dio che si interroga, si implora, si sfida (*Domande e implorazione; Niente... nessuno?; In blasfemo delirare*), ma anche l'aspirazione a una 'fratellanza' che però esula dalla condivisione di una memoria collettiva (*Forse come un peccato*), mentre non si esclude il desiderio di un ritorno nel grembo di una natura che vive per se stessa e non ha bisogno di parole («[...] Perché intingere la penna / entro squarci di dolore? // Io non vorrei essere un poeta, / vorrei essere / solo un petalo che cade lento, / un pappo che vagola col vento», *Io non vorrei, vorrei*). Tornano, naturalmente, le 'tracce', ricercate con un'arte che nel già citato sonetto *Qual rabdomante*

⁴⁸ «La prima sezione di *Al tràgol jért* era anche contemplativa in quanto legata a una rappresentazione del mondo tipica dell'adolescenza e della prima giovinezza, pur se sotto i gravami del lavoro e della fatica, sempre più sentiti come condizione della bellezza. Pur avvertendo la pressione di altre culture e i primi effetti dei cambiamenti socioeconomici, poteva ancora sembrare che la vecchia cultura visse o convivesse con le nuove, anche se con incrinature» (Formisano-Cecchinell, *Il passato perduto è anche un amore perduto*... cit., p. 266).

⁴⁹ Esemplari le poesie *Funzione dei profumi* e *Lo spirito del gelo* (qui anche le «festuche» a ricordo dei *Garnèi e fastuc* di *Al tràgol jért*).

⁵⁰ Stando all'intervista del 2020, la maggior parte della raccolta, «pariteticamente a molti testi di *Sanjut de stran*», risale a una «grave depressione iniziata nell'estate del 1985, chissà, forse solo per coincidenza, poco dopo la visita delle due mie maggiori parenti italoamericane» (*Il silenzioso affiorare*... cit., p. 103).

⁵¹ Vd. la *Nota dell'autore*, p. [66].

in tremebonda traccia, volutamente sperimentale con le sue rime aspre e il suo stile prezioso come di petrarchista di pieno Cinquecento, abbiamo visto assimilata a quella di un raddomante⁵²; tornano anche le ‘voci’ dei sepolti nella spelunca di Bardiaga (*Là ancora bruiscono*⁵³), a conferma di una contemporaneità forse non solo ‘soggettiva’.

Sappiamo che *Da un tempo di profumi e gelo* è «una raccolta pubblicata estemporaneamente e su sollecitazione»⁵⁴; non credo però casuale che segua di un solo anno la pubblicazione di *In silenzioso affiorare*, la prima delle ultime tre sillogi, stampata in una veste tipografica di grande eleganza che gli acquerelli di Danila Casagrande contribuiscono a rilevare⁵⁵. Danila è la moglie a cui la raccolta è dedicata in una con le figlie Silvia e Claudia: prima, probabilmente per lungo tempo anche unica, protagonista di un libro che è nato come canzoniere d’amore, ma che da un certo punto in poi si è venuto precisando come «canzoniere dell’amor coniugale-familiare»⁵⁶. Quel punto coincide con l’immane tragedia della scomparsa della primogenita Silvia; da quel punto in avanti (la poesia *In essere come acqua e luce*), ma non senza irraggiare la sua luce su quanto precede, Silvia irrompe all’interno di un amore che allo stesso tempo è coniugale e paterno⁵⁷ e che alla fine si apre alla speranza di una «ricomposizione familiare in altri ipotetici e agognati lidi»⁵⁸.

⁵² Vd. qui n. 31; e vd. anche i sonetti *Assenza* e *Qual di terribil fato colpo inferto* (qui ancora una ‘traccia’: «ove impervia unica traccia è l’erto / e nuvolosa meta un monte alto»), che si susseguono intervallati da un solo componimento.

⁵³ «Là ancora bruiscono voci / che bufere di boscaglia / fervide travolsero / e hanno nelle trafitture d’addiaccio / delle notti tinnii / come di anelli trasalenti sui sordi / legni delle greppie» (il riscontro nella postfazione di Rolando Damiani).

⁵⁴ *Il silenzioso affiorare...* cit., p. 103; nella *Nota* al libro (p. [66]), Cecchinel precisa che la pubblicazione è dovuta «ad un’“autoritaria incursione” di Gian Mario Villalta», anche lui vincitore (nel 2011), del Premio Viareggio-Rèpaci.

⁵⁵ L. Cecchinel, *In silenzioso affiorare. Prefazione di Silvio Ramat. Acquerelli di Danila Casagrande*, Cornuda (TV), Stamperia Tipoteca Italiana, 2015.

⁵⁶ Giusta la definizione di Silvio Ramat, *ibid.*, p. [7].

⁵⁷ Direttamente coinvolta nelle tre poesie che seguono l’irruzione della tragedia, Silvia sembra ispirare anche il componimento che precede la serie (*Prima che il tempo lo oscuri*), a tal punto il suo profilo si confonde con quello della donna amata, con la quale, chiusa la microsezione della figlia, si riannoda il colloquio (*Prima che a lei risiamo*). Con la figlia perduta anche la sorella minore Chiara: «tu segno totale, / definitivo di noi e di lei. / Lei e noi, insieme, / sempre ti saremo accanto» (*Tu di fronte a una fulminea lunga strada*).

⁵⁸ *Il silenzioso affiorare...* cit., p. 104, con indicazioni sulla storia della silloge.

La raccolta, probabilmente la più ‘lirica’ tra tutte quelle sin qui pubblicate, è scritta in un italiano complessivamente alto, in un linguaggio che, tra gli altri, richiama Leopardi (per Silvia non poteva essere diversamente) e Ungaretti; alta e nobile è la tematica, che per l’epicedio in memoria dei figli perduti si inserisce in una lunga tradizione ben radicata anche nella poesia italiana dell’Otto- Novecento⁵⁹. Non mancano quattro testi in dialetto, riuniti in una microsezione appena interrotta dall’interpolazione di un componimento in lingua, tre dei quali (*I me insuni sdefadi*, *Al di de festa*, *Moros spauridi*) sono estratti dalla seconda edizione di *Al tràgol jért*⁶⁰, più precisamente dalla sezione di apertura *Garnèi e fastuc*, che abbiamo visto ancora legata a una dimensione idillico-contemplativa, e perciò lirica, del paesaggio (il titolo leopardiano di *Al di de festa* basterebbe da solo a confermarlo). Il dialetto, già portavoce della poesia che più immediatamente si richiama al breve universo di Revine-Lago, intreccio di immagini e di memorie individuali e collettive, si trasferisce così a pieno titolo in un libro d’amore, reclamando un’equipollenza con l’italiano (quanto meno una capacità di dialogo) che non è sfuggita agli studiosi di Cecchinel traduttore di se stesso⁶¹; equipollenza persino ostentata, se nella poesia *Sfiniti la luce e il tepore* la rima di *calicanto* con *santo* («avvento di tempo santo») rimodula quella, di necessità in forma latina, tra *calicàntus* e *santus* («’l te canta ’l so sàntus», ‘ti cantano il loro santus’) di *I me insuni sdefadi*. Ma non si tratta solo di equivalenza di registri. Anche in questo libro, come altrove, la poesia di Cecchinel conserva il suo valore testimoniale, una tenace volontà di ricordo, pur nella consapevolezza che quella testimonianza impone di riandare in traccia di qualcosa che c’è stato ma non c’è più - o non c’è più nella

⁵⁹ Per questa tematica e, più in generale, per i riscontri formali, vd. la prefazione di Silvio Ramat, pp. [9]-[10], [11]-[13]; a Leopardi e Ungaretti aggiungerei l’amato Foscolo di *Le voci di Bardiaga*, qui presente nel penultimo verso («[...] belli di sventura») di *Segnati e incelabili*. Ma vd. anche n. 63.

⁶⁰ Il testo *I me insuni sdefadi* ne costituisce un’aggiunta.

⁶¹ Al riguardo vd. M. Fanfani, «Approssimativamente tradotti». *Sulle auto-versioni di Cecchinel*, in L. Dolfi (a cura di), *La Traduzione. Opere e autori del Novecento*, Parma, MUP, 2014, pp. 383-411; uno studio d’insieme delle autotraduzioni novecentesche in P.V. Mengaldo, *Come si traducono i poeti dialettali?*, «Lingua e stile» XLVII, 2012, pp. 311-342, dove per Cecchinel («ottimo auto-traduttore», p. 317) si sottolinea il contributo del suo apparato di note esplicative.

forma a cui eravamo abituati –, di ripercorrere le strade dell'assenza e del lutto, e pertanto del dolore:

Il tentativo poetico [...] richiede la concentrazione massima e questa fa sempre emergere il pensiero dominante, che per me era quello della figlia sfortunata. E non potevo certo allora ridurla, malata e poi, purtroppo, perduta, a soggetto letterario [...]. Ma è anche vero che con quel pensiero a distanza di anni, seppure per episodi e lacerti, mi sono misurato, come se una evenienza così innaturale comportasse per me e per tutti quelli che l'hanno vissuta un dovere di testimonianza⁶².

Per intanto sappiamo che la tenace volontà di testimonianza non si è esaurita, che le poesie sulla figlia perduta sono solo un anticipo (o un pre-estratto?) di un libro a lei interamente dedicato⁶³, perché alla fine di tanto dolore restano le parole:

Parole, sangue mio e altrui, / quasi ormai coaguli, / trascolorati serbate / in silenzioso affiorare: // di fresche corolle / in carezze di sole, / di ristoro di sete in arsura / e di fame per plaghe di gelo: // segni che foste / inarrestabili come luce e buio, / ancora mi avvolgo / nel vostro oscuro chiarore⁶⁴.

Abstract

The contribution focuses on the poetic work of Luciano Cecchinel, which is also studied through the internal history of the collections in Italian and dia-

⁶² *Il silenzioso affiorare...* cit., p. 104.

⁶³ «All'impronta direi che il libro che mi è ora intimamente più vicino e che quindi più sento appartenermi è quello sulla figlia perduta, che deve ancora uscire e che dovrebbe avere per titolo *Ricordarsi di lei*. E, in linea con esso, sono portato a citare anche *In silenzioso affiorare*, che, come già detto, è pure di tenore affettivo-familiare, con largo spazio, peraltro, prima dell'aggressione che sarebbe sfociata in tragedia, a una rappresentazione idillica dell'amore» (*ibid.*, p. 107). Intanto, si può rinviare al 'materiale preparatorio' recentemente raccolto in L. Cecchinel, *Per i giovani figli perduti. Antologia di poesie e prose*, Dueville (VI), Ronzani Editore, 2022, nobile tentativo di decantare gli aspetti più dolorosi di quella tragedia, trasformandola da privata in collettiva, così da avviarla alla paventata, ma inevitabile 'letterarizzazione'.

⁶⁴ Dal verso finale il titolo della poesia, significativamente posta a chiusura.

lect. The profile that emerges is that of a lyric of mourning and absence, whose testimony is considered an ethical value.

Luciano Formisano
luciano.formisano@unibo.it

Ida Grasso

La fine del paesaggio. Note sull'apprendistato poetico di Federico García Lorca

1. Nel suo magistrale studio sul rapporto tra paesaggio e letteratura, pubblicato alla fine degli anni Novanta in *Múltiples moradas*, Claudio Guillén si soffermava sulla radicale svolta segnata, nell'ambito dei paradigmi rappresentativi, dagli effetti della secolarizzazione avviata a partire dall'ultimo trentennio del XVIII secolo. Per il critico è l'opera di Jean Jacques Rousseau a costituire, con qualche significativo decennio di anticipo rispetto al divenire storico, un «hito esencialísimo en la alteración que se produce en la relación de la mirada humana con el entorno natural»¹. Nella celebre ventitreesima lettera di *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), Saint-Preux, volgendo lo sguardo alle alte montagne alpine, intuisce «signos próximos y comprensibles de las conmociones y sobre todo de las contradicciones que le sacuden el corazón»². Lo scenario paesaggistico, intriso di un'inaudita carica sentimentale, non risulta estraneo al soggetto che lo contempla, ma piuttosto diventa elemento di «comparación»³. Il dissidio interiore di Saint-Preux trova corrispondenza nella stupefacente commistione dell'aspetto «cultivado» e al contempo «selvaje» delle cime per le quali erra smarrito: egli «metafóricamente [...] se reconoce en la

¹ C. Guillén, *El hombre invisible: literatura y paisaje*, in Id., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 98-176, a p. 138.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, pp. 138-139.

montaña»⁴. Tale «inmersión en la naturaleza» sarà portata ad estreme conseguenze in *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), dove la compenetrazione profonda con il lacustre paesaggio svizzero conduce l'osservatore al «descubrimiento del proprio existir»⁵:

La naturaleza y el observador, uniéndose, se van iluminando y necesitando mutuamente, en sus estratos más profundos. [...] lo que Rousseau logra expresar es la confluencia de una capacidad de intensa meditación – emotiva, sin duda, pero lúcidamente totalizadora – y de una percepción extremadamente sensible de aquello que, sin desdén cartesiano de las apariencias, sus sentidos reciben directamente de la naturaleza⁶.

La sensibilità preromantica di Rousseau scopre, nella relazione tra il soggetto e il paesaggio, la possibilità di un'ambizione trascendentale in cui proiettare l'esperienza percettiva del singolo⁷: l'emozione estatica che invade l'animo di Jean Jacques dinanzi al lago di Bienne rende «única» la sua «subjetividad en el mundo»⁸.

Lo scardinamento progressivo delle concezioni religiose, che nell'ambito della cultura preromantica agisce, osserva Francesco Orlando, come «premessa» decisiva allo sviluppo dei paradigmi memoriali soggettivi⁹, proietta, dunque, i suoi effetti anche sul rapporto che l'individuo trascrive con il paesaggio che lo circonda, inteso non più come semplice sfondo «atractivo» ma come medio di narrazione di storie, e di avventure del sé:

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁷ Sull'esemplarità dell'opera rousseauiana nel campo rappresentativo dei rapporti tra soggetto e paesaggio, e, più in generale, sulla sua influenza nella letteratura successiva cfr. Jakob: «La separabilità di natura e uomo del tardo illuminismo, praticata in particolare dalla poesia descrittiva nella forma di una contrapposizione regolata, in cui soggetto e oggetto venivano tenuti distanti anche in termini letterari, viene avvolta o per meglio dire rimossa nel romanzo epistolare di Rousseau dall'inseparabilità romantica». (M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2016, pp. 152-153).

⁸ Guillén, *El hombre invisible...*, cit., p. 140.

⁹ «Il senso moderno della memoria doveva svilupparsi dall'individualismo preromantico, che aveva a sua volta una premessa nell'indebolimento delle concezioni religiose» (F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* Torino, Einaudi, 1994, p. 338).

Más adelante, a lo largo del siglo XIX y hasta el nuestro, se notará que el paisaje será muchas veces, en la estela de Rousseau, el solaz y consuelo del solitario, del amargado, del desengañado. Es decir, tantas veces, del pensador. Y también, o al mismo tiempo, de quien se aleja y desentiende de las discordancias e injusticias de la sociedad, bucólicamente, y de sus compromisos con ella. La naturaleza, reducida cada vez más al paisaje, vuelve a generar, una y otra vez, una ontología, no meramente cristiana, ni reducible al ámbito de un simple egocentrismo¹⁰.

Sulla traccia indicata da Rousseau, la cultura letteraria europea ottocentesca (e ancora primonovecentesca), liberata dai vincoli e dai dogmi della fede, rifletterà sul paesaggio riscoprendo in esso tanto la legittimazione di un racconto intimo e soggettivo, tanto quell'ordine superiore di senso, smantellato dalla cultura borghese illuminista che aveva condotto alla Rivoluzione.

Per Guillén è in particolare il genere poetico ad inseguire, nel confronto aperto con la natura, la «promesa de una ontología, de unos valores universales»¹¹. Indebolita dalla corrente razionalista, la lirica moderna supera la sua «condición precaria», dovuta alla mancanza «del sistema de pruebas que asegura la autoridad del discurso científico», e scopre, nell'incontro con il paesaggio una tensione di tipo trascendentale in cui proiettare la riflessione sull'esperienza del soggetto, «una experiencia del ser y una reflexión sobre el ser de la que no había tenido que llevar la carga y el cuidado en los siglos anteriores»¹².

Nella Spagna del primo Novecento gli effetti del radicale cambiamento dello statuto del genere lirico si misurano nelle traiettorie poetiche di autori come Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, «herederos todos [...] de unos éxitos importantes del Romanticismo»¹³. Pur nella singolarità di ciascuna ricerca estetica, tali poeti ricercano nel paesaggio, sulla «estela» di Rousseau, oltre che la trasposizione del loro mondo interiore, anche la proiezione di un articolato complesso di valori collettivi. In particolare, secondo

¹⁰ Guillén, *El hombre invisible...* cit., p. 141.

¹¹ *Ibid.*, p. 144.

¹² *Ibid.*, pp. 144-145.

¹³ *Ibidem.*

Guillén, per quegli autori che furono testimoni, sul finire del XIX secolo, del crollo definitivo dell'Impero spagnolo, il paesaggio diventa strumento per «construir una relación significativa con el mundo»¹⁴.

Da questo punto di vista risulta emblematica la parabola esistenziale di Antonio Machado, che a metà della sua ricerca estetica «accoglie e fa proprio il mito di una Castiglia forte e austera [...] percepita in forma lirica attraverso lo scandaglio introspettivo dell'intimismo»¹⁵.

L'interesse che il pensiero poetico machadiano accorda alla «visión de caminante que se adentra en el paisaje y en el tiempo y que contempla y medita remontándose temporalmente hacia el pasado y especialmente hacia la consideración de Castilla toda»¹⁶ è mosso innanzitutto dalle «preoccupazioni novantottesche per i destini nazionali», come efficacemente sintetizza Giovanni Caravaggi:

[...] il poeta identifica il suo caso privato col destino di un'intera comunità, a cui partecipa totalmente, poiché vi riscontra la trasposizione integrale della propria vicenda intima, cioè una possibilità di oggettivare un fatto autobiografico, e quindi di superarne i limiti [...]¹⁷

La lezione poetica di Antonio Machado, e degli altri 'maestri' del '98 sarà accolta in Spagna anche da quei poeti, che nati una generazione dopo, si troveranno a fare i conti con un mutato orizzonte storico e politico, premessa drammatica allo scoppio della Guerra Civile. Per costoro la meditazione sul paesaggio diverrà una possibile strategia di riflessione non soltanto sul racconto della propria vita in versi, ma anche sul destino di una nazione segnata da un'irreparabile catastrofe interna. Soprattutto per quanti saranno costretti ad abbandonare la patria e a scegliere la via dell'esilio in terra americana, il paesaggio sarà un tema prescelto per af-

¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵ G. Caravaggi, *Definizione e sviluppo dell'intimismo nella poesia di Antonio Machado*, in A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di G. Caravaggi, Mondadori, Milano 2010, pp. XI-XCIII, a p. XXXIV.

¹⁶ E. Orozco, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa española, 1968, p. 321.

¹⁷ G. Caravaggi, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, Pàtron, Bologna 1969, p. 100, 99.

frontare la questione dell'identità nazionale alla luce del radicale cambio di prospettiva segnato dal reale (e simbolico) spostamento geografico e culturale¹⁸.

2. Nel complesso quadro storico in cui prendono forma le diverse e cangianti traiettorie liriche ad opera degli autori del '27, si distingue l'esperienza poetica di Federico García Lorca, che ben prima della cesura segnata dalla Guerra, e significativamente già ad avvio della sua personale ricerca poetica, si misura in un confronto aperto con i modelli formali elaborati, una stagione letteraria prima, dai maggiori rappresentanti della Generazione del '98.

Quando, infatti, sulle orme della riflessione sul paesaggio portata avanti dall'autore di *Campos de Castilla*, il giovanissimo poeta, nell'aprile del 1918, pubblica per l'editore granadino Traveset (e interamente a spese del padre), il suo primo libro, *Impresiones y paisajes*, una piccola raccolta di prose liriche, ha già in mente un progetto alternativo rispetto alla cultura tradizionale in seno alla quale ha educato la sua sensibilità poetica.

Impresiones y paisajes, frutto di una reale esperienza autobiografica, nasce a seguito dei quattro viaggi nei luoghi più significativi della cultura artistica spagnola che il giovane Federico aveva svolto, tra il 1916 e il 1917, in compagnia di Martín Domínguez Berrueta, suo professore di Teoria della letteratura e delle Arti dell'Università di Granada. Personalità di spicco nel panorama accademico dell'epoca, Berrueta, animato da ideali pedagogici innovatori, in linea con il progetto culturale promosso della Institución Libre de Enseñanza, e profondamente convinto della necessità di un superamento dei tradizionali paradigmi educativi, concepiva i soggiorni di studio come una sperimentazione in itinere in cui gli studenti fossero coinvolti in prima persona nel processo di apprendimento¹⁹. I

¹⁸ Cfr. Blanco Aguinaga: «El exilio de 1939 [...] no sólo planteaba el problema general de como reconstruir en tierras extrañas las existencias particulares y privadas [...] sino la práctica imposibilidad de hacerlo cuando la persona que cada uno era al final de la guerra había llegado, tras una compleja evolución, a serlo en conjunción con todo lo que se había perdido, con todo lo que había muerto» (C. Blanco Aguinaga, *La primavera (perdida) y la Historia*, in Id., *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 73-89, a p. 79).

¹⁹ Cfr. A. Gallego Morell, *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea: los viajes pedagógicos de Berrueta, 1914-1919*, Granada, Comares, 1989.

viaggi organizzati da Berrueta, costituiscono per Lorca, come egli stesso ammette, un'esperienza decisiva e determinante nella sua vita: nei luoghi visitati in compagnia del professore egli ha goduto «horas inolvidables que hicieron mella profunda en [su] vida de poeta»²⁰. La confessione, affidata ad una lettera indirizzata all'amico Melchor Fernández Almagro, a metà agosto del 1924, avvalora il gradiente di consapevolezza autoriale alla base di *Impresiones y paisajes*. Nonostante la giovane età, Lorca si mostra assai attento al progetto architettonico dell'opera, che divisa in tre parti, ospita non soltanto prose già apparse in rivista, riassemblate nell'assetto definitivo del macrotesto poetico²¹, ma anche una nota conclusiva in cui si annunciano ulteriori libri in corso di stampa – *Elogios y canciones* (Poesías) –, e in preparazione – *Místicas* (*De la carne y el espíritu*); *Fantasías decorativas*; *Eróticas*; *Fray Antonio* (*Poema raro*); *Tonadas de la vega* (*Cancionero popular*)²².

I dati sono sufficienti per orientare verso una lettura di *Impresiones y paisajes*, che pur tenendo conto di un certo limite di forma dovuto all'inesperienza dell'autore (con cui hanno dovuto fare i conti gli editori moderni del testo)²³, vi riconosca innanzitutto il profondo significato sim-

²⁰ F. García Lorca, *Epistolario*, in *Obra completa. Prosa 2*, edición de M. García Posada, Madrid, Akal, 2008, vol. VII, pp. 834-835, a p. 834.

²¹ Per un'esauritiva ricostruzione della storia redazionale di *Impresiones y paisajes* cfr. le pp. 41-48 dell'*Introducción*, e la *Nota introductoria* all'*Apéndice II* (pp. 249-252) dell'edizione dell'opera a cura di Rafael Lozano Miralles per i tipi di Cátedra (Madrid, 2020⁸).

²² Nessuno vide mai vide luce; tuttavia la loro menzione, posta a sigillo del libro del 1918, rivela la preoccupazione del giovane poeta di voler trovare un suo spazio nell'ambiente letterario coevo.

²³ «El libro es a ratos torpe, la prosa del joven escritor se resiente de incorrecciones, anacolutos y discordancias, pero anuncia, anticipa, avisa. De ahí el encanto que tiene, pese a todas sus limitaciones»: così nel 1994, Miguel García Posada introduceva il pubblico della poesia spagnola al primo libro di Lorca, sottolineando, contro gli innegabili difetti di forma del libro, il peso determinante che, in termini di poetica, esso riveste sulla successiva produzione dell'autore (M. García Posada *Prólogo*, in F. García Lorca, *Obras completas IV. Primeros escritos*, edición de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, pp. 9-32, a pp. 30-31). Contro un «procedimento normalizador», volto a porre rimedio ai problemi di forma di *Impresiones y paisajes*, si dichiara Lozano Miralles, giungendo alla conclusione che «no queda más remedio que aceptar y reproducir esas soluciones en cuanto fruto de una precisa voluntad (o, si queremos ser radicales, ignorancia) de escritura. Se trata, en otras palabras, de presentar un libro de Lorca, 'mal escrito' pero suyo» (R. Lozano Miralles, *Esta edición*, in F. García Lorca, *Impresiones y paisajes*, edición de R. Lozano Miralles, Madrid, Cátedra, 2020⁸,

bolico accordatogli dal medesimo Lorca, che intende il libro come vero e proprio spartiacque nella sua breve vita, indirizzata fino all'inizio degli percorsi universitari allo studio della musica. Dedicato alla «veneranda memoria» del defunto maestro di pianoforte Antonio Segura, *Impresiones y paisajes* segna un passaggio decisivo nell'esistenza di Federico, che consapevolmente fa il suo ingresso nel mondo della letteratura con un'opera, che come osserva Rafael Lozano Miralles nell'*Introduzione* alla sua edizione del libro, «ha de ser considerad[a] como la inicial formalización de un proceso de escritura que desambocará en unas de las producciones literarias más interesantes y consistentes de nuestro siglo»²⁴.

In *Impresiones y paisajes* è di certo possibile rintracciare quella «este-la viajera de los institucionistas», che per Rogelio Reyes Cano costituisce uno dei tratti più marcati della letteratura spagnola di fine Ottocento e di buona parte della prima metà del Novecento: è, infatti, attraverso l'impegno degli autori del '98 che si giunge, secondo lo studioso, ad una nuova «valoración del paisaje», trattato non più «con un propósito de transcripción realista, a la manera decimonónica, sino más bien desde una predisposición impresionista, con ánimo de ofrecer sensaciones y descubrimientos»²⁵. Aderendo ad un paradigma rappresentativo del paesaggio che intende coniugare la «realità esterna con quella interiore» con un attento «processo di rielaborazione stilistica», Lorca fa sua «la lezione di Antonio Azorín e Miguel de Unamuno e, in tono minore, la lettura della poesia giovanile di Antonio Machado»²⁶. Con *Impresiones y paisajes* «el artista adolescente deja[ba] de transitar sus secretas galerías para abrirse hacia fuera, hacia la realidad de campos, ciudades, catedrales y conventos, e incluso hombres» alla ricerca di una possibile ed equilibrata penetrazione del soggetto con la natura²⁷. Tuttavia,

pp. 49-50, a p. 49). Nelle *Notas al texto* della sua edizione lo studioso discute accuratamente i problemi di forma che investono l'intero libro, dividendoli per categorie (*Ibid.*, pp. 197-226).

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ R. Reyes Cano, *El Diario de un poeta recién casado como libro de viaje*, in *Poesía total y obra en marcha*, edición de C. Cuevas García - E. Baena, Barcelona, Anthropos 1991, pp. 141-162, a p. 145.

²⁶ G. Morelli, *García Lorca*, Roma, Salerno, 2016, p. 40.

²⁷ García Posada, *Prólogo...cit.*, p. 23. Cfr. Lozano Miralles: «puede indicarse una clara filiación noventayochista, sobre todo respecto a la visión e interpretación de Castilla [...] De Unamuno se percibe el concepto de ensayo a partir de la descripción de una experiencia

come già lucidamente avvertiva negli anni Ottanta Giovanni Caravaggi, nella «sintesi di esperienze antitetiche» annunciata dal titolo del libro del 1918, «la scoperta di una realtà circostante suggestiva» da un lato, «la coscienza di una autonoma realtà interiore, il mondo della propria sensibilità» dall'altro, assume un rilievo preponderante «la proiezione di stati d'animo e di vicende emotive che prorompono con vivace peculiarità fino a sovrapporsi all'oggetto descritto»²⁸. In tale scelta, che costituisce l'essenza precipua di *Impresiones y paisajes*, e che, inoltre, andrebbe misurata anche alla luce della successiva produzione poetica di Lorca, essendo l'opera ricca di «concordanze che la saldano a produzioni coeve come il *Libro di poesie*, o di poco posteriori come il *Poema del Cante jondo* e il *Romancero gitano*»²⁹, s'intravede già la distanza dal paradigma interpretativo del paesaggio assunto dagli autori del '98. Se, infatti, per quei poeti e scrittori che hanno attraversato il *desastre* la relazione con la natura si ammantava di un progetto ideologico e culturale, che porta ad estreme conseguenze il processo di identificazione soggettiva d'impianto romantico, per Lorca il paesaggio diventa un dispositivo attraverso il quale ragionare, piuttosto, sulla distanza segnata, nel rapporto tra soggetto e paesaggio, dai limiti imposti dal bagaglio espressivo tradizionale dell'io lirico. Nella poetica lorchiana la contemplazione di scenari naturali muove il soggetto a riflettere problematicamente sulle difficoltà imposte dalla rappresentazione all'emozione lirica, che inizia a concepirsi come intuizione istantanea svincolata dal referente oggettivo. Disinteressato alla possibilità di un pieno autoriconoscimento nel paesaggio, il soggetto lirico si muove all'incontro con lo scenario naturale per mezzo di esperienze conoscitive provvisorie e singolari (le *Impresiones*, appunto, che significativamente costituiscono la prima parte della coppia sostantivale che forma il titolo del libro), indizio sia di una refrattarietà dell'oggetto

determinada; Azorín aparece en la técnica descriptiva de algunas partes del libro; Machado, en la actitud ante el paisaje y las gentes» (Lozano Miralles, *Introducción...* cit., pp. 38-39). Per Virtanen, è, in particolare, la prima parte del libro, in cui vi è una forte influenza delle meditazioni azoriniane e unamuniane sul paesaggio, a definirsi come «más noventayochista y modernista» (R. Virtanen, *El poema en prosa de Federico García Lorca. Principios y finales de una poética*, in *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, edición de G. del Vecchio - N. Rodríguez Lázaro, New York, IDEA/IGAS, 2021, pp. 173-185, a p. 177).

²⁸ G. Caravaggi, *Invito alla lettura di García Lorca*, Milano, Mursia, 1980, p. 41.

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

contemplato ad un tipo di narrazione convenzionale, sia di una sua connotazione poetica totalmente divergente rispetto alla voce lirica. Ne deriva una complessiva sfiducia nella capacità dell'«io» di trovare una postura, necessaria per veicolare, attraverso l'incontro con il paesaggio, – così come avvenuto per gli autori del '98 –, la ricerca di una realtà 'superiore' alla quale consegnare un progetto lirico di portata etica universale.

3. Quando Lorca decide di pubblicare *Impresiones y paisajes* ha già scelto di voler essere uno scrittore, ed ha avviato un percorso di ricerca sulla forma poetica – il cui punto di approdo estremo è costituito, prima dal *Romancero gitano*, poi da *Poeta en Nueva York* –, che pur tenendo presente «la lezione novantottesca dei saggisti-poeti che “inventarono” il paesaggio di Castiglia attribuendogli connotazioni spirituali e valori etici»³⁰, si traduce in meditazione profonda sui «processi di rielaborazione stilistica dei dati oggettivi»³⁰. Il tema del paesaggio, fulcro essenziale della prima fase della scrittura lorchiana, non più inteso come veicolo di rappresentazione dell'emozione del soggetto, comincia a definirsi come emblematica risonanza della ricerca espressiva del poeta, che intende ragionare piuttosto sul superamento dei tradizionali paradigmi rappresentativi.

Al prologo di *Impresiones y paisajes* sono affidate alcune considerazioni di poetica che, sebbene in uno stadio ancora acerbo, già riflettono, oltre il paesaggio, il reale interesse di Lorca, impegnato a fornire le coordinate di quello che, poco a poco, si configurerà come un sistema poetico chiuso, assoluto e totale:

Amigo lector: si lees entero este libro, notarás en él una cierta vaguedad y una cierta melancolía. Verás cómo pasan cosas y cosas siempre retratadas con amargura, interpretadas con tristeza. Todas las escenas que desfilan por estas páginas son una interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras. Quizá no asome la realidad su cabeza nevada, pero en los estados pasionales internos la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas, dignificando las fealdades como hace la luna llena al invadir los campos³¹.

³⁰ *Ibid.*, p. 41.

³¹ García Lorca, *Impresiones y paisajes...cit.*, p. 57.

Immaginando di rivolgersi ad un pubblico complice (l'«amigo lector»), che auspicabilmente avrà la pazienza di leggere il libro in forma integrale, l'autore introduce il primo elemento caratterizzante di *Impresiones y paisajes*: una tonalità di indeterminatezza e di malinconia, che avvolge quella che, almeno nelle intenzioni, vorrebbe essere un'esatta descrizione di realtà, come alluso dal participio *retradadas* con cui si presenta, in modo assai generico, la materia del libro: le «cosas y cosas» che «pasan», successivamente meglio specificate come «escenas», o ancora «interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras». L'ambientazione sentimentale in cui si snodano le prose liriche che compongono il libro va, dunque, messa in relazione alla materia che in esse si racconta: non una raffigurazione oggettiva, ma una «interpretación» *a posteriori*, un'espressione di decodifica che avviene in un momento successivo a quello che caratterizza la visione diretta. Le «escenas» che si susseguono in *Impresiones y paisajes* funzionano sul piano retorico come indizio di una distanza temporale, che descrive ciò che è accaduto una volta, e che per rivivere necessita di essere contemplato e mediato da una prospettiva successiva di riflessione analitica. L'identità richiamata tra l'atto memoriale (i *recuerdos*) e la visione diretta (i *paisajes* e le *figuras*) contribuisce ad aumentare l'effetto di separazione tra il soggetto e l'oggetto contemplato, inducendo, inoltre, il sospetto che la componente memoriale, essenziale ai fini dell'elaborazione poetica, debba contemperare l'impeto creativo della «fantasía», che invade gli «estados pasionales internos» del soggetto al punto di far travisare l'esatta descrizione del reale, ora facendo sembrare grandi cose piccole, ora dando dignità a cose di poco conto. Il senso disforico legato alla distanza che s'interpone tra la vista e l'*interpretazione* dei paesaggi non si descrive come una qualità peculiare del soggetto lirico: come il giovane autore chiarisce, è proprio dell'essere umano patire la divergenza tra l'emozione compiuta, vissuta una volta e per sempre dinanzi ad un paesaggio, e la sua riattualizzazione nel presente:

Hay en nuestra alma algo que sobrepuya a todo lo existente. En la mayor parte de las horas este algo está dormido; pero cuando recordamos o sufrimos una amable lejanía se despierta, y al abarcar los paisajes los hace parte de nuestra personalidad. Por eso todos vemos las cosas de una manera distinta. Nuestros sentimientos son de

más elevación que el alma de los colores y las músicas, pero casi en ningún hombre se despiertan para tender sus alas enormes y abarcar sus maravillas. La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma. Lo admirable de un espíritu está en recibir una emoción e interpretarla de muchas maneras, todas distintas y contrarias [...] Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas, viendo un algo espiritual donde no existe, dando a las formas el encanto de nuestros sentimientos, es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas, es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices. Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo. En la eternidad tendremos el premio de no haber tenido horizontes. [...] Hay que soñar. Desdichado del que no sueña, pues nunca verá la luz...³²

È solo nel ricordo e nella sofferenza che si risveglia l'inesprimibile eccesso di sensazioni che caratterizza l'essere umano rispetto all'esistente; è solo attraverso il filtro imposto dalla memoria che diventa possibile 'immaginare' un paesaggio. Tale distanza, la «amable lejanía», effetto della reminiscenza a posteriori, tuttavia, ben lungi dal definirsi come soluzione efficace e consolatoria, rappresenta un segnale di indebolimento del soggetto poetico, che nel ricordo non vede riconosciuta alcuna coincidenza sentimentale con il paesaggio, ma al limite, può infondere di carica emotiva la sua 'interpretazione' della realtà («Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas») ovvero la sua ritrascrizione sul versante della fantasia («dando a las formas el encanto de nuestros sentimientos»).

L'incontro con lo scenario naturale guida l'io lirico ad un processo di spersonalizzazione («es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices») e di disponibilità all'accoglienza delle ragioni del profondo («Hay que ser religioso y profano»), qualità necessarie per il raggiungimento di una prospettiva di visione totale («Verlo todo, sentirlo todo») in cui il paesaggio contemplato si riveli, finalmente, oltre ogni limitazione storica e culturale: nell'eterna vita della natura si fondono epoche diversissime e remote (mondo greco, mondo

³² *Ibid.*, pp. 57-58.

medievale), attraversate da differenti, antitetiche concezioni del mistero (sacro e profano). Sottratto all'ordine della Storia, e posto al di fuori di ogni coordinata razionale, il paesaggio, concepito nella sua totalità, si approssima alla sfera del mito scoprendo per contrasto la radicale alterità dell'«alma» del soggetto lirico, intrappolato in categorie interpretative oppositive ed escludenti.

Lorca ritorna sul discorso condotto nel prologo di *Impresiones y paisajes*, quando per introdurre *Temas*, terza parte del libro, si misura con una nuova riflessione sul paesaggio, e sul rapporto che con esso intrattiene con la voce lirica:

Muchas veces al caminar por estos sitios de leyendas lejanas observamos parajes solitarios donde nuestra alma quisiera reposar siempre... [...] ¡Hay estados sentimentales tan raros! Al encontrarnos en un paraje agradable quisiéramos estar en él toda la vida recreándonos en su belleza... pero nos marchamos sin que ni nosotros mismos sepamos por qué... Al viajar van desfilando una serie interminable de cuadros naturales, de tipos, de colores, de sonidos, y nuestro espíritu quisiera abarcarlo todo y quedarse con todo retratado en el alma para siempre, pero somos muy pequeños y sin querer olvidamos [...].

Luego, cuando hemos reposado, todas las impresiones se van revelando, unas con todo el esplendor que tenían, otras vagamente, confusamente, algo en que los recuerdos tienen tintas de crepúsculo ya casi muerto, una neblina azulada sobre las cosas que vimos... Luego unas impresiones borran a las otras y forman una confusión de la que sobresale algo que nos hizo mucha mella... una cara de mujer... una torre con sol... el mar...³³.

Le considerazioni del poeta prendono avvio da una rinnovata sfiducia nei confronti dell'emozione del soggetto dinanzi ai «cuadros naturales, de tipos, de colores, de sonidos», sui quali proietta un desiderio di compenetrazione totale, che vorrebbe tradursi in un'emozione eterna legata alla loro rappresentazione interiore («quedarse con todo retratado en el alma para siempre»)³⁴. Questa spinta, ancora valida nel paradigma

³³ *Ibid.*, pp. 169-170.

³⁴ Analogamente nella prosa *Pausa* il desiderio del soggetto lirico di compenetrarsi con il paesaggio («Toda el alma quiere extenderse por los campos y posarse en los pinares lejanos

illustrato da Guillén, deve fare i conti con il lavoro del tempo che agisce negativamente nei confronti dell'io lirico, condizionandone i meccanismi della memoria: infinitamente più piccolo della natura, l'uomo tende alla dimenticanza e all'oblio. Di fronte alla possibilità di perdere definitivamente conoscenza del paesaggio vengono in soccorso, in un momento successivo a quello in cui si è consumata l'emozione, le «impresiones», che imprecise, confuse, ricostruiscono, ma in una maniera filtrata («una neblina azulada sobre las cosas que vivimos»), confusa («Luego unas impresiones borran a las otras y forman una confusión»), e pertanto oscura («algo en que los recuerdos tienen tintas de crepúsculo ya casi muerto») lo stato di visione iniziale.

La distanza interiore rispetto all'oggetto contemplato, definita, nel prologo di *Impresiones y paisajes* per mezzo dell'atto interpretativo («la interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras»), è richiamata nel prologo di *Temas* attraverso il ricorso al sostantivo «impresión», che la ritrascrive in un orizzonte di senso altrettanto negativo, mettendo in luce, nell'esperienza cognitiva ed emotiva generata dall'incontro tra soggetto e paesaggio, la passività del primo, e l'inafferrabilità del secondo.

Davanti al paesaggio l'uomo è chiamato a farsi *invisible*, a scomparire, ma non per effetto di quell'identificazione totale, che per Guillén costituisce l'essenza precipua della lirica moderna, quanto piuttosto per la sua incapacità di trovare mezzi adeguati di rappresentazione interiore essendo vincolato, dai meccanismi di una memoria fallace, chiamata a fare ricorso alla «fantasia» per colmare le lacune e i vuoti minacciati dall'oblio. Allo stesso modo il paesaggio, tradotto in immagini indefinite, nebulose, sfocate, sembra sottrarsi al processo di conoscenza, rivelando, nella sua storia eterna, la sua radicale alterità rispetto all'io lirico.

4. La prosa con cui si apre *Impresiones y paisajes* diventa oltremodo esemplificativa delle considerazioni di poetica intorno alle quali Lorca costruisce il prologo e l'introduzione alla terza sezione del libro. Il testo,

entre el terciopelo negro de sus músicas...»), in una sognante atmosfera lunare, è destinato drammaticamente a scontrarsi con la sua impossibilità («El silencio sólo está en el pensamiento doloroso y en la muerte... El tremendo camino se abre ante nosotros... y por fuerza hemos de pasar por él») *Ibid.*, p. 188, 189.

in cui la «visión noventayochista» indubbiamente agisce come modello implicito, è attraversato da una «energía oculta, subjetiva, personal»³⁵, pulsione a fondo della nuova ricerca sul paesaggio che Lorca va approfondendo nel libro del 1918.

Già nel titolo, *Meditación*, si chiarisce il processo di scandaglio analitico entro cui per il giovane poeta si contempera l'incontro tra soggetto e ambiente naturale. Non sorprende, pertanto, che la visione suggestiva del desolato paesaggio castigliano sia restituita, sul versante lirico, come sguardo perturbante su un mondo, che presente e vivo, pone all'io interrogativi stringenti sulle sue modalità di percezione:

Hay un algo de inquietud y de muerte en estas ciudades calladas y olvidadas. No sé qué sonido de campanas profunda envuelve sus melancolías... Las distancias son cortas, pero sin embargo qué cansancio dan al corazón. En algunas de ellas, como Ávila, Zamora, Palencia, el aire parece de hierro y el sol pone una tristeza infinita en sus misterios y sus sombras [...] Hay almas que sufren con lo pasado... y al encontrarse en tierras antiguas cubiertas de moho y de quietud ancestral se olvidan de lo que son para mirar hacia lo que no vendrá, y si a su vez piensan en el porvenir llorarán de un triste y amargo desencanto... Estas gentes que cruzan las calles desiertas lo hacen con el cansancio gigante de estar rodeadas de un ritmo rojo y aplanador...! Los campos!...

Estos campos, inmensa sinfonía en sangre reseca, sin árboles, sin matices de frescura, sin ningún descanso al cerebro, llenos de oraciones supersticiosas, de hierros quebrados, de pueblos enigmáticos, de hombres mustios, productos penosos de la raza colosal y de sombras angustas y crueles... Por todas partes hay angustia, aridez, pobreza y fuerza...³⁶

L'arido paesaggio castigliano si distende malinconico dinanzi agli occhi dell'osservatore, che fa aderire la sua prospettiva visiva a quella degli abitanti delle «tierras antiguas cubiertas de moho y de quietud ancestral»: intrappolati in un uno spazio chiuso, circoscritto da campagne prive di alberi, ed incendiate dal sole, dimenticano se stessi al punto da investire perfino il futuro di un «triste y amargo desencanto». La pro-

³⁵ García Posada, *Prólogo...cit.*, p. 24.

³⁶ Lorca, *Impresiones y paisajes...cit.*, p. 61.

iezione luttuosa che invade il paesaggio (e chi vi abita) non risparmia neppure i centri urbani sui quali il riverbero dei raggi solari non è segno di vita, ma di «tristeza infinita». Ovunque si respira dolore e oppressione, vie privilegiate di accesso al risveglio trasognato di un antico passato, «las edades borrosas», che affiorano attraverso il richiamo ora a eventi storici (l'Inquisizione) ora a figure storiche dal prestigio al tempo stesso letterario e spirituale (Santa Teresa, San Giovanni della Croce), ora personaggi che si collocano a metà tra storia e leggenda, (il Cid), trasfigurati in mitici e fieri custodi del tempo andato («Estáis tan majestuosas en vuestra vejez, que se diría que hay un alma colosal, un Cid de ensueño sosteniendo vuestras piedras y ayudándoos a afrontar los dragones fieros de la destrucción»)³⁷. Passato e presente confusamente s'intrecciano sui campi di Castiglia, destinati a non avere futuro, ad essere inghiottiti dalla «muerte eterna»:

¿Qué os dirán las generaciones venideras? ¿Qué saludo os hará la aurora sublime del porvenir? Una muerte eterna os envolverá al sonido manso y meloso de vuestros ríos, y un color de oro viejo os besará siempre bajo la fuerte caricia de vuestro sol de fuego...³⁸

Non è possibile immaginare vita futura nel paesaggio castigliano, che diventa, nell'interpretazione di Lorca, emblema di ciò che è perduto per sempre, («¡Ciudades muertas de Castilla, por encima de todas las cosas hay un álito de pesadumbre y de penas inmensas!»), di ciò che resta del secolo trascorso, impersonificato dalle superstiti «almas románticas que el siglo desprecia», che ancora transitano nelle città «pasadas» alla ricerca di «tranquilidad» e «azul cansancio»³⁹.

³⁷ «Toda la España pasada y casi la presente se respira en las augustas y solemnísimas ciudades de Castilla... Todo el horror medieval con todas sus ignorancias y con todos sus crímenes... “Aquí – nos dicen al pasar – estuvo la inquisición; allí el palacio del obispo que presidía los autos de fe”, y en compensación exclaman “Aquí nació Teresa. Allí Juan de la Cruz”...; Ciudades de Castilla llenas de santidad, horror y superstición! [...] Unas edades borrosas pasaron por vuestras plazas místicas. Unas figuras inmensas os dieron fe, leyendas, y poesía colosal; vosotras continuáis en pie aunque minadas por el tiempo...» (*Ibid.*, p. 62).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

A chiudere *Meditación* è un nuovo confronto tra le due possibili modalità di interazione tra soggetto e paesaggio, la visione diretta, e la riproduzione/immaginazione successiva mediante il ricorso al filtro memoriale (*recuerdos/impressiones*):

En estas caminatas sentimentales y llenas de unción por la España de los guereros, el alma y los sentidos gozan de todo y se embriagan en emociones nuevas que únicamente se aprenden aquí, para que cuando terminen dejen la maravillosa gama de los recuerdos... Por que los recuerdos de viaje son una vuelta a viajar, pero ya con más melancolía y dándose cuenta más intensamente de las cosas... Al recordar, nos envolvemos de una luz suave y triste, y nos elevamos con el pensamiento por encima de todo... Recordamos las calles impregnadas de melancolía, las gentes que tratamos, algún sentimiento que nos invadió y suspiramos por todo, por las calles, por la estación en las que vimos... por volver a vivir lo mismo en una palabra. Pero si por un cambio de la Naturaleza pudiéramos volver a vivir lo mismo, no tendríamos el goce espiritual que cuando lo vemos realizado en nuestra fantasía...⁴⁰

Lorca chiarisce definitivamente che le sue «caminatas sentimentales» non hanno altro valore che nella loro esperienza conclusa, necessaria perché attraverso il ricordo si possa finalmente incominciare il ‘viaggio’, il cui approdo definitivo è diretto non ad una coincidenza dell’emozione del soggetto con l’oggetto contemplato, ma ad una più intensa percezione della realtà («Por que los recuerdos de viaje son una vuelta a viajar, pero ya con más melancolía y dándose cuenta más intensamente de las cosas...»). Nell’esperienza memoriale l’autore di *Impresiones y paisajes* è interessato a trovare non una forma di recupero soggettivo quanto piuttosto nuove potenzialità creative, nuove categorie formali entro le quali interpretare il visibile:

En estos recuerdos, adobados siempre con la rebelde imaginación fantástica, dejan un dulzor amable, y si alguien en nuestro camino recorrido nos hizo algún mal, tenemos el perdón para él y una misericordia despreciativa para con nosotros mismos, por haber albergado al odio en nuestro pecho, porque comprendemos que

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 63-64.

todo es el momento, y al mirar al mundo con un corazón generoso no se puede por menos de llorar... y se recuerda...⁴¹.

L'incontro tra soggetto e paesaggio – due realtà, che come a questo punto si sarà compreso, per Lorca risultano irrimediabilmente opposte, perché relegate a due sfere temporali divergenti (eternità/caducità) – può, dunque, avvenire, ma soltanto attraverso una doppia mediazione: quella offerta dal ricordo e dall'immaginazione fantastica⁴². Entrambi collaborano a plasmare una nuova materia (un 'nuovo' paesaggio) a partire da ciò che resta di un'esperienza compiuta e irripetibile: l'effetto di gradevolezza estetica (il «dulzor amable»), prodotto dalla *reinterpretación* di quanto osservato una volta, si configura come un'amara ricompensa per il soggetto lirico, che scopre di non avere più alcuna garanzia di autoriconoscimento dinanzi allo scenario naturale.

La storia antica del popolo spagnolo, le cui tracce sono ancora visibili per quei *viajeros*, che come Antonio Machado s'incamminano per i campi di Castiglia, in *Impresiones y paisajes* è assorbita in un interrogativo più inglobante sul problema della «permanencia de lo antiguo»⁴³, che per Claudio Guillén costituisce il centro nodale della poetica del grande autore del *Romancero gitano*.

In *Impresiones y paisajes*, primo frutto del cantiere lirico lorchiano, ma nondimeno esemplare di una ricerca consapevole di modelli e di strutture formali, già s'intravede la tensione che porta il poeta a superare

⁴¹ *Ibid.*, p. 64

⁴² Dieci anni dopo la pubblicazione di *Impresiones y paisajes*, in *Imaginación, inspiración, evasión*, conferenza del 1928, Lorca torna a riflettere sulla centralità dell'immaginazione nell'ambito dei procedimenti della creazione poetica, sottolineando, in particolare, la relazione che intercorre tra processo inventivo e impiego metaforico. L'immaginazione, unico conforto del poeta, «torre contra los elementos y contra el misterio», deve operare sempre a partire dalla mediazione offerta dalla realtà: «Pero la imaginación está limitada por la realidad; no se puede imaginar lo que no existe. Necesita objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. [...] La imaginación poética viaja y transforma las cosas, le da su sentido más puro y define las relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa» (F. García Lorca, *Imaginación, inspiración, evasión*, in *Obras completa VI. Prosa, I*, edición de M. García Posada, 2008, pp. 279-283, a p. 280).

⁴³ C. Guillén, *Desde el asombro. Sobre los Albertis. Tres poemas de Lorca*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2004, p. 77.

il mero dato descrittivo a vantaggio di un'interpretazione del paesaggio (e più in generale della realtà), che contraddice ogni centralità del soggetto: un processo di conoscenza, mosso da un'ambizione lirica totale, definitiva, che per dispiegarsi ha necessità di accantonare l'esercizio della memoria soggettiva in favore di una proiezione rappresentativa che accolga, nello stesso momento, il presente e il passato, l'eterno «sinfín» di immagini e simboli di cui si costruisce la storia dell'uomo⁴⁴.

Con il libro del 1918 Lorca stabilisce, dunque, le coordinate entro le quali ambienterà e perseguirà, in un instancabile intento di rottura e di innovazione, e di «rejet de la réalité 'vraie'»⁴⁵, la sua ricerca sulla parola poetica. Nelle raccolte poetiche che seguiranno *Impresiones y paisajes*, se da un lato il soggetto lirico vedrà sempre più ridimensionato il suo spazio (al punto da scomparire del tutto nel *Romancero gitano*), dall'altro il paesaggio, progressivamente svuotato dei valori tradizionali, comparirà sempre più visibilmente scomposto, frammentato, allegoria di una realtà completa ed assoluta, dinanzi alla quale l'uomo scopre la tragicità del proprio destino:

Todo es previo, todo está ahí ya, como desde luego la Naturaleza, y el que viene después e el hombre, es el poeta. Este hombre, que en la obra de Lorca no se interesa principalmente en sí mismo, en la soledad individual de unas emociones singulares, este hombre tiene que relacionar el transcurso de su vivir con su situación en unos entornos que no se parecen a unos mundos, sino que lo son. El destino del ser humano [...] contrasta dramáticamente, o mejor dicho, trágicamente [...] con la continuidad, la firmeza y la perduración tanto del mundo cultural como del natural. La tragedia del ser humano se conoce y se entiende plenamente a sí misma porque supone e implica estos mundos, configurándose frente a ellos y con ellos⁴⁶.

⁴⁴ «Al ámbito de esa permanencia de lo antiguo, que no es sucesión o continuidad sino presente vivo, se unen en el conocimiento del poeta, que no es ante todo ejercicio de memoria sino reincorporación y acto de lúcida voluntad, un sinfín de figuraciones y vestigios y símbolos, lo mismo visibles y conocidos que reconocidos en cuento ancestrales y primigenios. Es como si poblaran y compusieran un solo mundo, de carácter total y mitológico» (*ibidem*).

⁴⁵ M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de recherches hispanique, 1967, p. 314.

⁴⁶ Guillén, *Desde el asombro...* cit., pp. 77-78.

Abstract

In the wake of Claudio Guillén's masterly contribution (*El hombre invisible: paisaje y literatura*, 1998), this study intends to question the representative modalities of landscape in Federico García Lorca's first poetry, in particular by noting significant constants and variants with respect to the formal models elaborated, a literary season earlier, by the major representatives of the Generation of 1998. If, in fact, for the authors who went through the *desastre*, the relationship with nature is cloaked in an ideological and cultural project, which takes the process of subjective identification of the Romantic system to its extreme consequences, for the great author of the *Romancero gitano*, the landscape becomes a device through which to reason about the limits imposed by the traditional expressive baggage of the lyric self.

Ida Grasso
ida.grasso@unical.it

Salvatore Francesco Lattarulo

«Nella mia chiusa stanza»: spazio e immaginario
della camera del poeta in Umberto Saba.
Costanti e varianti di un topos della lirica italiana

*Chiuso nella mia camera, io sogno*¹.

1. Nella scrittura di Umberto Saba la camera del poeta è uno spazio fisico che assume una forte carica simbolica. Anche quando essa non esiste nella realtà, l'autore la ricrea talora nelle sue fantasie, come ne *L'incisore*, un testo di *Preludio e canzonette* (1922-1923), in cui chi scrive finge di essere un litografo che riproduce stampe dei soggetti che più lo attraggono: «Anche interni disegno. / Una stanza: sue bianche / tendine agita il vento» (vv. 37-39).

Per la sua alta frequenza nel *Canzoniere*, questo motivo è una rappresentazione per eccellenza della peculiare condizione di solitudine e di segregazione dell'io. In un caso esemplare come *Consolazione*, la «mia chiusa stanza» (v. 10) è emblema di un pensatoio privato entro cui rimuginare sulle ustioni del mondo e della storia. In quanto *angulus* del poeta, essa è la riduzione in scala minore della sua stessa città natale che tutta quanta «ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita / pensosa e schiva» (*Trieste*, vv. 24-25).

Il Triestino ha alle spalle luoghi notevoli della tradizione lirica italiana: da Dante, che lontano dal volgo si chiude in 'camera' per meditare

¹ S. Penna, *Poesie, Prose, Diari*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier, cronologia a cura di E. Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 178.

sui turbamenti d'amore, a Petrarca, che nella sua 'cameretta' cerca ristoro dalle pene del cuore, fino almeno a Leopardi, che nella raccolta 'stanza' della casa paterna è tormentato dai primi ardori per una donna. Sono solo alcune delle evidenze più macroscopiche di un topos longevo² – di cui si sonderanno in questo contributo invarianti e declinazioni, persistenze e discontinuità –, al quale Saba attinge e che rivitalizza in modo originale.

L'esplorazione che segue prenderà allora il largo da quelle che sono, per diretta testimonianza dello stesso interessato, le tre conclamate stelle polari della produzione in versi del poeta 'onesto', vale a dire appunto Dante, Petrarca e Leopardi, ripercorrendone rapsodicamente gli snodi notevoli del tema per poi darsi come approdo l'autore novecentesco che si è inteso scegliere come oggetto precipuo di questo lavoro.

La scoperta determinante delle 'tre corone' non avvenne sui banchi di scuola ma ebbe inizio proprio nel romitorio di Saba:

Una cultura se la fece poi da solo, con fatica tanto maggiore quanto più ristrette ne erano le basi. Sia come si voglia, è certo che quando, nella sua cameretta «dove nessuno aveva parlato a lui di buoni o di cattivi autori», Saba lesse la prima volta il Leopardi, deve aver avuta l'impressione non già di leggerlo, ma di rileggerlo. E nessun altro poeta lo impressionò allora così vivamente; egli stesso confessa di non aver capito Dante che verso i 22-23 anni. Ma, nella sua formazione, non entrò solo il Leopardi. Ci entrò anche, più o meno, il Petrarca [...]³.

2. In Dante, Petrarca e Leopardi la camera è abitualmente l'isotopo in cui il poeta elabora il lutto amoroso. Nella *Vita Nuova*, il termine adoperato è sempre «camera», laddove «stanza» ricorre unicamente nell'accezione tecnica di strofa⁴. Le occorrenze riguardano limitatamente la parte

² Di norma, «la stanza [...] è, secondo la tradizione poetica italiana, il luogo isolato in cui il poeta si apparta per scrivere, dove trova rifugio dalla presenza degli altri e anche dalla sua stessa esistenza» (A. Vaglio, *Invito alla lettura di Sandro Penna*, Milano, Mursia, 1993, p. 122).

³ U. Saba, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2001, p. 128.

⁴ Per le *Rime* segnalò il caso isolato della «camera di perdon» nella canzone [*Tre donne intorno al cor mi son venute*], ove il termine è in accezione non propria ma traslata: «Camera in senso metaforico (quello dell'ormai trito *in camera caritatis*) è frequente in Dante: nella *Vita Nuova* (II, 4) si discorre della "secretissima camera de lo cuore"; nel *Convivio* Maria è "camera del Figliuolo di Dio" (IV, v.5), l'uomo deve riprendersi *ne la camera de' suoi pensieri*

in prosa del libro, in cui l'autore illustra eziologia, contesto, significato e struttura delle liriche. Nell'opera la camera del poeta è lo spazio dove sin dal principio l'io si arrocca per prendere coscienza della rivelazione di Beatrice attraverso l'atto salvifico del saluto. Essa è allora il cantiere dove *ab initio* il *memorandum* d'amore viene concepito nella mente dello scrittore (III, 2):

E però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo di una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima⁵.

Ed è nel medesimo luogo che, a un di presso, a Dante viene in sogno il dio Amore, evento che, spiegando il significato dell'incontro con la donna gentile, fornisce la chiave interpretativa del prosimetro (III, 3):

E pensando di lei, mi sopraggiunse un soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era.

Se la stanza è adibita a frontisterio dove meditare in modo solenne sul primo saluto di Beatrice, tale funzione si rinnova puntualmente quando il poeta viene privato del gesto che dona la grazia a chi lo riceve. Chiudersi in camera diventa così un'azione coincidente con le giunture strategiche dell'ordito narrativo. Nella medesima cornice architettonica lo stupore di prima si muta nella sofferenza di ora, che spinge il poeta lontano dalla calca per piangere *en retrait*: «E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi ne la mia camera, là ov'io poteva lamentarmi senza essere udito» (XII, 2). Ivi, come già al cominciare della *Vita Nuova*, il dio si manifesta per istruire nel sonno il suo fedele («Avvenne quasi nel

(I, II, 5)» (D. Alighieri, *Rime*, testo critico, introduzione e note di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946, p. 179, *ad loc.*).

⁵ Qui «non è improbabile l'allusione a un luogo biblico (Ezechiele 8, 12) abitualmente addotto dai mistici per ricordare la necessità di fare attorno a sé e di sé un deserto: solo allora ci sono le condizioni perché la *visio* si dia» (D. Alighieri, *Vita Nuova*, premessa di M. Corti, a cura di M. Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 41, *ad loc.*).

mezzo de lo mio dormire che me parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta», XII, 3). Indi, la stanza della tortura amorosa diventa lo *scriptorium*: «e anzi ch'io uscisse di questa camera, propuosi di fare una ballata, ne la quale io seguitasse ciò che lo mio signore m'avea imposto» (XII, 9). In sintesi, nel libro giovanile di Dante la stanza assolve al compito di officina creativa e di sfogatoio («camera de le lagrime», XIV, 9)⁶.

La destinazione di 'stanza delle lacrime' ritorna nella famosa ode alla «cameretta» di Petrarca («fonte se' or di lagrime nocturne», v. 3). L'effetto protettivo prodotto in passato sul poeta dal suo *cubiculum* («già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne», vv. 1-2; «O letticiuol, che requie eri et conforto / in tanti affanni», vv. 5-6) si è indebolito al punto che l'isolamento dal mondo non tempera bensì esacerba la pena amorosa istigando l'io a mettere fine al proprio impulso agorafobico. Benché il sonetto CCXXXIV costituisca nei *Rerum vulgarium fragmenta* un *hapax* assoluto rispetto all'argomento qui trattato, il testo ha avuto un forte impatto sull'immaginario lirico novecentesco. Fa scuola il saggio del 1976 di Andrea Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, «destinato ad essere una pietra miliare per i “mutamenti” del sempre identico suo *Canzoniere*»⁷. Il poeta di Pieve di Soligo si sofferma su una lettera dell'aretino a Giovanni Boccaccio del 28 aprile 1362 in cui il mittente confessa all'amico la sua inclinazione a vivere lontano dalle corti principesche, dai centri del potere politico, preferendo passeggiare nella boscaglia *vel inter libros in thalamo quiesce[re]* (*Seniles*, XVII, 2). «Chiama quella stanza “*thalamus*”: ed è giusto pensare che sia la “cameretta” che tutti conoscono del *Canzoniere*. È un talamo certamente sterile in rapporto ai movimenti della storia», commenta Zanzotto, e tuttavia «in quel talamo si generava [...] un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia (oltre che la poesia) con tutte le sue implicazioni»⁸.

⁶ E cfr. *VN* XXIII, 10-12. Si veda in proposito D. Sbacchi, *Due luoghi della Vita Nuova: la camera e il fiume*, «Lettere italiane» LXV (1), 2013, pp. 15-28.

⁷ A. Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia. Con testimonianze sull'autrice*, a cura di E. Biagini e A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2021, p. 25.

⁸ A. Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, I (*Fantasie di avvicinamento*), Milano, Mondadori, 2001 (già in-

Il vettore tematico della stanza ha in Leopardi come propellente il dato anagrafico ed esistenziale: il regime di costrizione nella casa paterna a cui è sottoposto il periodo della formazione e della giovinezza. Un passaggio della lettera a Giulio Perticari del 9 aprile 1821 è una delle più gridate denunce di questa condizione di ‘internamento’:

io non potrò mai veder cielo né terra che non sia recanatese, prima di quell'accidente che la natura comanda ch'io tema, e che oltracciò, secondo natura, avverrà nel tempo della mia vecchiezza; dico la morte di mio padre. Il quale non ha altro a cuore di tutto ciò che m'appartiene, fuorché lasciarmi vivere in quella stanza dov'io traggio tutta quanta la giornata, il mese, l'anno, contando i tocchi dell'oriuolo⁹.

La stessa scrittura epistolare è nel poeta dell'*Infinito* la rappresentazione «di un io fuori dalla stanza silenziosa [...], non ripiegato su se stesso, bensì pragmatico, operoso, disponibile alle relazioni sociali e all'impegno intellettuale»¹⁰. A distanza di qualche tempo (22 giugno

roduzione a F. Petrarca, *Rime*, Milano, Rizzoli 1976), pp. 261-271, p. 271. All'interno del «sistema chiuso del *Canzoniere* e nello scrittoio della 'cameretta' si coverebbero le difese contro la storia e il "palazzo" (definizione pasoliniana tempestivamente fatta propria!), con i suoi vettori di violenza, col suo *bestialismo*)» (M.A. Grignani, *Lapilli per Zanzotto critico*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Bologna, Edizioni Aspasia, 2007, pp. 23-42, p. 30). «Ma Petrarca, nel *De Vita solitaria* [I, VII, 16], fa comparire un altro Talamo: non un'accogliente cameretta, ma un luogo inquietante, serrato, oscuro. Sta dicendo di sentire il suo ingegno più pronto e fecondo nella solitudine dei boschi e fra i monti e cita Cipriano [*Ubi ingenium exercens non ait (scil. Cyprianus) hunc thalamum loco adbitum, cinctum muris, communitum seris, marmora opacum celatumque testudine, aut tale aliquid*]. Ci si può chiedere: il talamo (positivo) della lettera a Boccaccio è lo stesso talamo (negativo) di Cipriano: una stanza paurosa, oscura, soffocante, 'nascosta da una corazza di marmo', come una tomba? Io credo di sì: credo che siano due facce di una stessa *voluptas* e di uno stesso orrore: la morte» (Noferi, *Attraversamento di luoghi...*, cit., p. 27). Nel passo citato Petrarca discute della differenza, sulla scorta di fonti classiche, tra la pratica dello studio in un spazio architettonico chiuso e quella in un luogo aperto e circondato dal verde. E si veda N. Scaffai, *La «funzione Petrarca» e il libro di poesia nel Novecento*, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca: in ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario internazionale di studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 411-444, p. 432.

⁹ G. Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2015², p. 308.

¹⁰ P. Palmieri, «*Libero come l'aria*: il segmento bolognese dell'epistolario leopardiano, «Romanticismi» II, 2016-2017, pp. 37-59, p. 40. Si veda anche L. Diafani, *La stanza silenziosa: studio sull'epistolario di Leopardi*, Firenze, Le lettere, 2000.

1821), all'amico Pietro Brighenti lo scrivente confessa di considerare il suo *lockdown* un'orrenda iattura:

Io sto qui, deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, menando l'intera vita in una stanza, in maniera che, se vi penso, mi fa raccapricciare. E tuttavia m'avvezzo a ridere e ci riesco. E nessuno trionferà di me, finché non potrà spargermi per la campagna, e divertirsi a far volare la mia cenere in aria¹¹.

In un'altra missiva, indirizzata il 6 marzo 1820 al caro Pietro Giordani, Leopardi esplicita l'idea centrale che la stanza è un potenziale detonatore della folgorazione poetica:

poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tiepida e certi cani che abbaivano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore [...]¹².

Non soltanto fuori dalla camera esiste una natura che afferrata da lì con i sensi fa sorgere il canto ma anche al suo interno è possibile immaginare bozzetti paesistici che destano sensazioni piacevoli ed eccitano alla scrittura:

Io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia – si legge nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* –, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale che se fosse concessa a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali.

Nei *Canti* la stanza è una sorta di interruttore dell'illuminazione lirica. Si prenda il la de *Il sogno*:

Era il mattino, e tra le chiuse imposte
per lo balcone insinuava il sole
nella mia cieca stanza il primo albore.

¹¹ Leopardi, *Lettere...* cit., p. 315.

¹² *Ibid.*, p. 243.

I versi fanno da prologo all'apparizione del fantasma amoroso nella camera del poeta («stettemi allato e riguardommi in viso / il simulacro di colei che amore / prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto», vv. 6-8), situazione già analizzata nel Dante vitanovesco. Il verone della camera da letto è l'attivatore del notturno iniziale della *Sera del dì di festa*, di cui si discorrerà più avanti. Ne *Il primo amore* la finestra è l'accesso uditivo alla voce della donna diletta («ver lo balcone al buio protendea / l'orecchio avido», vv. 44-45), il cui suono mette in agitazione il poeta che passeggia nella «muta stanza» (v. 59). Così, un canto femminile che riecheggia «nelle romite stanze» (v. 65) risveglia la memoria del perduto amore nella *Vita solitaria*. Isolamento, oscurità, silenzio sono le caratteristiche che, in breve, attraverso l'aggettivazione, il Leopardi lirico conferisce alla camera. Si rinvii, da ultimo, a *Le ricordanze* (vv. 51-55):

Era conforto
 questo suon¹³, mi rimembra, alle mie notti,
 quando fanciullo, nella buia stanza,
 per assidui terrori io vigilava,
 sospirando il mattin.

3. Si procederà ora ad analizzare il modo in cui questo *leitmotiv* viene coniugato in Saba. La genesi di *Ammonizione*, il componimento che fa da apripista al *Canzoniere*, è spiegata dall'autore nel suo autocommento nei termini seguenti:

È l'aurora; affacciato alla finestra della sua cameretta, il poeta vede un «bel nuvolo rosato» veleggiare nel cielo, per rapidamente spezzarsi e dileguare. Ma, dileguando, ammonisce il giovane che egli pur dovrà, un giorno, subire la stessa sorte¹⁴.

Già sulla soglia del suo capolavoro, dunque, Saba chiarisce al lettore che per lui l'epicentro della vena creativa è la propria stanza (ove quel

¹³ Il rintocco dell'orologio della torre del borgo.

¹⁴ Saba, *Storia e cronistoria...* cit., p. 122.

‘cameretta’ ha proprio l’aria di essere un petrarchismo), sigla di un «poeta chiuso nel suo pericoloso egocentrismo»¹⁵.

Ancora in un testo cronologicamente acerbo quale *Sonetto di primavera* il richiamo alle quattro pareti della dimora intima è il fuoco dell’ispirazione, segno ulteriore che la semantica figurale di quella è un seme che germoglia prematuramente nel terreno dell’immaginario artistico di Saba. Il componimento fa parte di *Poesie dell’adolescenza*, la raccolta, datata 1900-1907, che apre l’edizione definitiva del *Canzoniere*. Da alcune carte dell’autore è possibile risalire con precisione all’anno di stesura di *Sonetto di primavera*, che è il 1902¹⁶. Saba non è nemmeno ventenne. A quest’altezza temporale, «fra i 17 e i 19 anni», si collocano quelle poesie rispetto alle quali, in piena vecchiaia, l’autore dichiarerà di nutrire un amore esclusivo e un ricordo costante tale da non suscitare in lui, a dispetto delle altre, «nessuna ragione di pentimento o di lutto»¹⁷.

Dunque si è dinanzi a una lirica che nonostante la sua precoce età non subisce alcuna forma di sconfessione da parte del suo compositore, come invece è usuale che accada nella prassi autoriale nei confronti di esiti primaticci del proprio lavoro. Vero è che il sonetto è qua e là punteggiato di leopardismi, traccia del fatto che orecchiare stilisticamente e lessicalmente i modelli del cuore è tipico di un avventizio che sta attraversando una fase di rodaggio letterario e non ha ancora conquistato una sua autonoma cifra espressiva. Si vedano sequenze frastiche quali «poi stanco mi riduco in sulla sera» (v. 7), che è quasi una citazione puntuale della condotta del pastore a fine giornata rintracciabile nel *Canto notturno* («poi stanco si riposa in su la sera», v. 14), o anche l’uso circonlocutorio del verbo andare seguito dal gerundio («vo addolcendo», v. 14), caro al Recanatese (cfr. «vo comparando», *L’infinito*, v. 11). A stretto giro si constaterà come le tangenze tra alcuni luoghi leopardiani e *Sonetto di primavera* – già peraltro perspicue nella scelta di inserire nel titolo una stagione congeniale alla musa del Marchigiano (basti l’accenno *Alla primavera o delle favole antiche*) – consentono il riconoscimento di una

¹⁵ *Ibid.*, p. 156.

¹⁶ U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1998, p. 1010.

¹⁷ U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 736.

delle ascendenze più pronunciate in Saba a riguardo del *locus communis* della camera del poeta.

La poesia in questione è giocata sulla decisa antitesi esterno/interno, aperto/chiuso, strutturalmente evidenziata dalla divisione strofica. La prima quartina si apre sul campo lungo delle località che si stagliano a perdita d'occhio al di là di Trieste nel primo tepore che segue alla fine dell'inverno, per stringere poi più da vicino sul litorale della città adriatica animato da suoni e voci che sembrano salutare festosamente l'arrivo del bel tempo. La successiva quartina continua questo progressivo restringimento dell'obiettivo zoomando immediatamente sul contrasto tra il ridente e solatio paesaggio, ammirato e ascoltato dal recondito recinto del proprio cantuccio domestico, e lo stato di angoscia claustrale del poeta («Io solo qui», v. 5). Un simile taglio netto di prospettiva, che presuppone l'esclusione del poeta dall'amen scenario naturale che si adagia oltre la finestra della sua camera, dà l'abbrivio a una delle poesie più note e lette di Leopardi, *La sera del dì di festa*. Qui la calma immobile dell'ora notturna, cui fa da fondale un cielo terso occupato da un placido disco lunare che rende manifesto a distanza l'orizzonte costellato di rilievi, si contrappone al disperato stato d'animo dell'io lirico intento a sporgersi dal suo balcone per contemplarlo.

In *Sonetto di primavera* il confinamento del poeta all'interno della propria *couche* è la nota dominante delle ultime tre strofe e coincide con una nuova antinomia, quella tra il giorno e la notte, la luce e la tenebra. Una volta consumatasi nel mondo di fuori l'energia vivificante del chiarore diurno, il soggetto si ritira nel suo penetrale prostrato dalla malinconia che trascina con sé l'ora serotina. Egli è in esclusiva compagnia del pesante fardello dei suoi pensieri, sospesi sulle incognite del futuro, uno stato d'animo di inquieta attesa che è peculiare dell'indeterminata età della giovinezza. Quell'essere «incerto del domani» (v. 8) non è dissimile dal ritratto spirituale della Silvia leopardiana, tutta proiettata a fantasticare confusamente sulla sua esistenza ventura («quel vago avvenir che in mente avevi», v. 12). Le ombre che si allungano nella raccolta cornice del microcosmo casalingo dell'autore, messo in risalto quale personalissimo e riservato *habitat* («mia stanza», v. 8) proprio alla fine della coppia di quadernari e quindi giusto all'intersezione della partizione mediana della lirica – a sancirne quasi la centralità tematico-strutturale

– sono l’occasione per un momento introspettivo di acuta intensità. In questo recesso il poeta in erba accende e gonfia di illusorie ambizioni il proprio ego («di desideri vani / t’esalto», vv. 5-6) riconoscendosi uno spirito fiero che deve tuttavia ancora addestrarsi alla vita («mia inesperta anima altera», v. 6). Non è secondario che tale adolescenziale agnizione di sé, che si traduce in un primevo auto-identikit di Saba, abbia come contorno giustappunto la cameretta degli anni ingenui, di cui l’unico arredo elencato è «il bianco letticiolo» (v. 9), dettaglio che attraverso l’ipocoristico evidenzia il legame affettivo e viscerale con il luogo che ha cullato le prime smanie dell’ospite. Il lemma è un chiaro calco del «letticiuol» del citato sonetto CCXXXIV di Petrarca.

Si comprende allora che la ‘primavera’ è, in scia con una collaudata casistica della nostra tradizione lirica, allegoria fin troppo scoperta di un’età dell’uomo in cui si schiudono speranze tramate di ansie e timori¹⁸. Il *locus intimus* è al contempo la sede dove rivangare l’adolescenza ormai trascorsa («e ripenso a un’età già tramontata», v. 10), una disposizione della mente che ancora una volta sembra chiamare in causa la riflessione sulla fuga irrimediabile del tempo cui il Recanatese si lascia andare al riparo della sua stanza nella *Sera del dì di festa* («pensar come tutto al mondo passa», v. 29). In *Sonetto di primavera* la sofferenza dell’io è acuita da un tormento amoroso. In Leopardi la pena per l’indifferenza della donna bramata che dorme beata nelle sue «chete stanze» (v. 8) – variante minima delle memorabili «quiete / stanze» di *A Silvia* (vv. 7-8) –, a onta dell’insonnia gravosa del poeta non corrisposto, è il perno della prima parte del ragionamento che poi si allarga ad abbracciare la condizione generale della transitorietà delle cose terrene che vaniscono nell’oblio. In Saba il fattore passionale («un amor che mi strugge», v. 11) è invece evocato in cenno, con inflessione petrarchesca (cfr. «Amor mi strugge ’l cor», *RVF* CXXIV, 5; ma anche, per affinità, la canzone ivi seguente, CXXV, *Se ’l pensier che mi strugge*), e cionondimeno contribuisce a

¹⁸ Proprio perché la giovinezza non fu mai vissuta a pieno dal poeta egli si considerava un autore più ‘invernale’ che ‘primaverile’ («Saba – almeno a giudicare da quello che egli ne scrisse – non amò mai molto la primavera. Forse, quando egli stesso era nella primavera della vita, era troppo infelice per non sentire nella stagione corrispondente dell’anno come un rimprovero alla sua tristezza. Le preferì sempre, come più in armonia, l’autunno, magari l’inverno», Saba, *Storia e cronistoria...* cit., p. 285).

ispessire la rete di equivalenze con la presunta fonte leopardiana. Tanto più i due finali consuevano quasi alla stessa maniera: dalla sua camera avvolta nell'oscurità il Triestino sente «appressarsi e poi morire» (v. 13) il richiamo diletto del suono materno; parimenti, con uguale andamento decrescente, il Marchigiano nel buio ode «lontanando morire a poco a poco» la voce modulata del villano. Il vortice di sensazioni in cui i due poeti, nei loro rispettivi testi, affondano li induce a vegliare senza trovare pace sulle proprie inquietudini e ad alimentarne il disagio esistenziale.

La *chambre du poete* fa capolino in un altro componimento giovanile di Saba, *Consolazione*, tratto dalla silloge *Versi militari*, maturata nel 1908. Questa volta il *set* è la caserma dove il chiamato alle armi Poli presta servizio di leva come fante. Ancora una volta la propria stanza, sia pur collocata in un edificio che non gli è familiare, si trasforma in un laboratorio di idee, uno spazio sicuro e impermeabile alle lusinghe o alle insidie del mondo esterno, utile per raccogliersi in meditazione e ritrovare un'identità minacciata dalla meschina retorica della «guerra finta e fragorosa» (v. 2). Essa è una sorta di rifugio insonorizzato, in cui finalmente tacciono i rimbombi rumorosi delle esercitazioni in uniforme della grottesca soldataglia. Nuovamente riemerge la dicotomia tra la vita che scorre fuori, obbediente a una direzione e a una regola comune agli altri, e la vita che fluisce all'interno dell'io, tendente a un moto e a un ritmo autonomo e indipendente. In questo caso, però, la prospettiva è rovesciata: il rintanarsi genera non già malessere e frustrazione bensì contentezza e piacere. Il sonetto è una condanna della insensata pantomima della vita marziale che trasforma i colleghi di reparto in ridicole macchiette prive di personalità. Metaforicamente, benché per la durata di una breve tregua, Saba prende congedo dai suoi commilitoni e si riappropria di quel sé camuffato all'aria aperta sotto la divisa. Uscire dai ranghi per rientrare provvisoriamente negli abiti che gli sono più consoni suona sommessamente come l'annuncio della vittoria di una battaglia privata: «Con tanto più diletto e più sincero / animo andrò nella mia chiusa stanza / tessendo e ritessendo il mio pensiero» (vv. 9-11). In questa terzina spicca l'iterazione dell'aggettivo possessivo, come a voler accentuare un recuperato senso di appartenenza alla sfera intrapsichica di cui il posto circoscritto ove essa può liberamente dispiegarsi è esemplificazione ed emblema. Inoltre l'aggettivo 'chiusa' (reminiscenza leopardiana della

locuzione «nella chiusa stanza» nel secondo verso de *La vita solitaria?*) denuncia il bisogno di interporre una barriera invalicabile dall'alienante fantasma dell'ideologia bellica a salvaguardia di una serena armonia interiore. Una gioia inattesa, o per meglio dire segretamente covata in seno, attende financo il poeta: l'enigmatico volto di una donna angelica da lambire con la bocca intrecciando con lei un ballo su regali scendiletto. La camera del poeta si fa così teatro dell'epifania di una salvifica figura muliebre e rappresentativa quinta di un dolce elisio risarcitorio delle infernali asprezze della messinscena guerraiola. Ciò che permane immutato della valenza simbolica della stanza in *Sonetto di primavera* e in *Consolazione* è l'inconciliabilità sentimentale tra lo spazio privato e lo spazio pubblico e la ricerca di una dimensione genuina e schietta dell'esistere, quantunque in un'ottica emotiva rovesciata – lì nel dolore, qui nella letizia –, costanti tematiche che sanciscono l'assoluta singolarità dell'io poetante in confronto al mondo circostante.

L'idea che la propria camera sia l'*ubi consistam* dietro la cui porta serrata preservare e riassaporare la propria intimità è rifunzionalizzata all'inizio di *Verso casa*, testo inserito in *Trieste e una donna* (1910-1912), una delle più carismatiche raccolte dello scrittore. Il componimento si dipana sotto forma di un dialogo con la propria 'anima' cui viene rivolto dopo un lungo peregrinare l'invito ad appartarsi in privato, lasciare il mondo fuori della soglia e rinascere a se stessi: «vogliamo entrare nella nostra stanza, / chiuderla, e farci un po' di primavera?» (vv. 3-4). Il riferimento alla stagione dell'anno in cui la natura si rigenera non cade stavolta sotto forma di una visione panoramica esperita dall'interno ma viene introiettato e messo a fermentare per mezzo dell'immaginazione dentro il perimetro della stanzetta domestica sì da trasformarla in un fiorito giardino del cuore, una specie di ideale *hortus conclusus*. L'esortazione alla sua stessa anima affinché vi faccia ingresso insieme con il poeta giunge al culmine di una esaustiva perlustrazione di Trieste, percorsa col suo disordinato e irregolare profilo in ogni più nascosto anfratto, e in concomitanza con l'avanzare del crepuscolo. Riemerge così la collocazione serotina del trarsi in disparte nel proprio caldo nido quale istante propizio per intrecciare un muto colloquio con se stessi per rinfrancarsi e allentare la morsa del male di vivere lontano dai clamori della quotidianità cittadina (vv. 15-19):

Ora che con la sera anche si fa
vivo il bisogno di tornare in noi,
vogliamo entrare ove con tanto amore
sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi
volgere un lungo errore?

Identiche coordinate spazio-temporali – la stanza da letto del suo appartamento e l'ora tarda – aggallano in *Dormiveglia*, un componimento del primo libretto, che mette in scena puntualmente la condizione del poeta insonne impegnato a elucubrare sulle ansie che lo assediano nel suo nascondiglio preferito. L'acustica urbana, sintetizzata in 'un rullo', nel rintocco di 'una campana' e nel verso di 'un gallo', è il sottofondo di un rassegnato compianto del proprio destino che lascia poi il posto a uno sguardo fiducioso sugli anni a venire nel preludio dell'alba. A fare da contrappunto a questa sonorità percepita attraverso il diaframma del suo ricovero è il gorgheggio di «un cardellino», unico compagno di ventura «nell'attonita stanza» (v. 2). L'uccello è una controfigura dell'io che ricopre il ruolo, come l'anima soggettiva di *Consolazione*, di interlocutore virtuale del poeta. Queste presenze fittizie amplificano il senso di vuoto e di paralisi con cui si fa i conti quando si è a tu per tu con la propria coscienza nella cuna originaria. Non diversamente, in *Meditazione* la camera da notte è l'osservatorio privilegiato per una disamina del senso profondo dell'esistere di cui si può prendere vera consapevolezza solo quando ci si astrae dal mondo esterno per diventarne spettatori attenti mentre là fuori si stende sulle cose il manto luminescente della notte (vv. 1-4):

Sfuma il turchino in un azzurro tutto
stelle. Io siedo alla finestra, e guardo.
Guardo e ascolto; però che in questo è tutta
la mia forza: guardare e ascoltare.

Dalla visuale dell'angusta *location* si innesca una breve dissertazione sul declino etico del genere umano nell'era del benessere in quanto non più capace di apprezzare la felicità che ai nostri antenati donavano gli oggetti semplici dell'intimità larica («Il tuo lume, il tuo letto, la tua casa / sembrano poco a te, sembrano cose / da nulla», vv. 12-14). Il progresso

ha svilito nella considerazione della massa il fascino prezioso di questi antichi idoli che la civiltà dei consumi ha ormai derubricato al rango di un patrimonio residuale.

Quanto invece sia decisivo l'ufficio svolto dalla propria stanzucchia nel cammino di crescita di un individuo perché si formi in lui una comprensione di sé e degli altri è efficacemente tematizzato nell'ultima strofa del quarto sonetto di *Autobiografia* (1924). Il componimento è il resoconto di scorcio del passaggio cruciale dalla fanciullezza alla giovinezza. L'infanzia sofferta a causa delle note vicissitudini familiari del piccolo Umberto trova una sorta di mezzo di riscatto o di strumento terapeutico nella scoperta di una tempestiva vocazione poetica e di una confusa spinta a conquistare un posto nel parnaso dei grandi. Le sue velleità di cantore sono umiliate e derise dagli amici di scuola, al punto che il solo estimatore dei propri versi è in cuor suo il novizio autore. Il lato ruvido del rapporto col prossimo e le amarezze che comporta il diventare adulti allevano il suo genio a coltivare la cognizione della malvagità insita nell'esistenza terrena che è il viatico per la perdita dell'innocenza. Il tedio e la noia diventano così gli oscuri demoni del poeta. Quel che mette conto notare ai fini di questa ricognizione è che tale processo di acquisizione esperienziale ha come fulcro la nicchia natale di Saba:

A sé e ad altri crudele, del suo letto
in un canto sedeva in buia stanza,
come chi finge una pena segreta.

Pochi anni più tardi, in un testo della silloge *Preludio e fughe* (1928-1929), quella nicchia è celebrata davvero come l'insopprimibile baricentro dell'intera esistenza dello scrittore che entro i suoi spogli margini si trincerava in un esilio volontario dal resto del mondo. La seconda voce della *Sesta fuga* così recita:

Io non sono più dolce cosa
dell'ascosa mia stanzetta,
sempre in vista a me diletta,
nuda come una prigioniera.

La spartana frugalità del suo aspetto è la spia per alludere al fatto che la «stanzetta» – si noti il ricorso al vezzeggiativo che connota un moto di simpatia – coincide con l'essenza stessa di una vita senza veli e senza inganni. Qui dentro ci si sveste di tutte le ipocrisie che governano le relazioni umane consumate nel trantran della pubblica ordinarietà. Al tempo stesso, la scelta di trascorrere parte del proprio tempo come un recluso dice della difficoltà di Saba di stabilire un confronto aperto con i propri simili e dichiara la peculiare condizione di un essere incompreso e misconosciuto dai più. Nella sua 'cella' egli apprezza proprio l'austera bellezza del poco e del niente a confronto con il caos routinario del mondo:

Poche cose vi son, buone
sol per me, per la mia vita.
I rumori della vita
giungon sì, ma di lontano.

La «stanzetta» è un'oasi felice non toccata dalla caducità dell'intero universo. Essa è un punto fermo in un orizzonte cangiante e fugace. A questo unico e solido appiglio il poeta ancora le sue rare certezze. È il tenace legame con il suo temperamento introverso e assorto, fonte di approvvigionamento primario della sua scrittura lirica, che si radica in questo specialissimo luogo dell'anima:

Tutto quanto al mondo è vano,
che mal dura e mal s'innova,
spazio amico in lei ritrova
qual pulviscolo in un ciglio.

La lotta per la vita, il corpo a corpo con la realtà trae sostentamento e forza dalla capacità del poeta di isolarsi dalla moltitudine e temperare il suo carattere fabbricandosi una corazza mentale contro i colpi inferti dalla sorte avversa:

Là in un canto è il mio giaciglio,
quasi il letto d'un guerriero.

Con me giace il mio pensiero,
la mia grande unica cosa.

L'immagine del poeta detenuto volontario nella propria camera – verrebbe quasi da dire autocondannato al regime degli arresti domiciliari – riaffiora nella *Quarta fuga*. Qui è interessante notare come la stanza si identifichi con il mondo stesso – come già in Leopardi la «stanza / smisurata e superba» (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 90-91) è per traslato il cosmo – e che sotto la sua volta equiparata al cielo si rinfocoli la fiducia nell'esistenza. I piani sono adesso in apparenza ribaltati: il macrocosmo dei mortali si presenta pieno di allettanti attrattive dinanzi a cui impallidisce la miseria del microcosmo del poeta. Saba mette in pagina una crisi di coscienza da cui si sente profondamente straziato: la lacerante contesa interiore tra due spinte contrastanti, e cioè l'aderenza a una vivere pieno in mezzo alla gente e il bisogno inconscio di starsene ai bordi, di occultarsi come un clandestino. L'istintivo amore per l'umanità, da una parte, e l'insita tendenza alla misantropia, dall'altra. Si tratta infatti di una conversazione a due voci, distinte dal diverso carattere tipografico, in cui ciascuna rappresenta le opposte inclinazioni in competizione tra loro. Il creato prende le fattezze di una *Wunderkammer* che con i suoi incanti e splendori blandisce colui che ha optato per una autoesclusione dalla società tentando di stanarlo dal suo torpore sociale:

*Sotto l'azzurro soffitto è una stanza
meravigliosa a noi viventi il mondo.
A guardarla nei cuori la speranza
e la fede rinasce. Da un profondo*

*carcere ascolto. Tutto in lei risplende,
nuovo e antico: ogni vita al suo cammino
prosegue lieta, e ad altro più non tende
che ad esser quale ti appare. Il destino*

fu cieco e sordo: io dentro una segreta
mi chiusi, dove l'un l'altro tortura

nell'odio e nel disprezzo. *E chi ti vieta
d'uscirne, e qui goder con noi la chiara*

*luce del giorno? Oh tu, che troppo sai
farti del mondo una bella visione,
hai mai sofferto di te stesso? Oh assai,
oh al di là di ogni immaginazione!*

La sindrome del ritiro è una vera e propria *hantise* sabiana in cui la camera è la proiezione inconsapevole del grembo materno, dell'ambiente amniotico alla cui rassicurante tutela non si vuole rinunciare per la paura del confronto con i propri pari. Si tratta dunque di una riproduzione dell'inconscio del poeta in cui alligna un inconfessato complesso edipico. Il *regressus ad uterum* è il sintomo di un irrisolto rapporto dell'autore con lo stadio infantile attraversato dall'esperienza dell'abbandono paterno e dalla ambivalente e dissonante relazione con una coppia di madri, quella biologica, Rachele Cohen, che, carente sul lato affettivo, gli ha impartito un'educazione severa e rigida, e quella putativa, la balia Peppa Sabaz, donna per converso amorevole e dispensatrice di quelle gioie sentimentali di cui il bambino non ha potuto beneficiare nel *ménage* con i suoi veri genitori. Questo dualismo materno è il lievito per accrescere il conflitto psicologico del poeta *puer*, per cui la stanza è l'archetipo primordiale che cristallizza la cesura emotiva seguita all'evento natale. La camera è allora il prototipo sdoppiato del ventre originario di Rachele, la genitrice distaccata, e del seno di Peppa, la tata premurosa.

Questo intreccio di pulsioni comporta che il topos della stanza implichi contestualmente la prevalenza del *côté* femminile nell'indole di Saba, stante proprio la radicale separazione dal modello autorevole del capofamiglia patita nella fase dello sviluppo e surrogata dall'accentuata prossimità con il modello educativo muliebre (alla madre e alla nutrice c'è da aggiungere anche una zia). Tali fattori familiari avrebbero eroso e minato la virilità dello scrittore che non lesina a palesare certe inclinazioni omofobiche nei carmi paidici e, soprattutto, nell'incompiuto romanzo postumo *Ernesto*, storia di un giovane triestino che viene iniziato alla pederastia da un facchino che lavora nella stessa azienda. Lungo siffatta traiettoria argomentativa la stanza è un paradigma sesso-affettivo che

sottintende il trauma dell'identità di genere. Del resto, ne *L'Interpretazione dei sogni*, Sigmund Freud sostiene che «le stanze» nel vissuto onirico «sono generalmente le donne»¹⁹. In pratica, secondo il medico viennese la stanza, cavità da cui si entra e si esce, è lo stereotipo dell'organo genitale femminile²⁰.

La stanza in quanto contrassegno dell'antro materno comporta il sintomo della nostalgia di un contenitore ancestrale di cui si rimpiange la mancanza e in cui si anela a tornare. Non sorprende allora che la stessa stanza della madre susciti nel poeta un richiamo particolare. In *Ninna-nanna* il bimbo Umberto è cullato dalla balia nella sua cameretta mentre «nell'altra stanza / veglia una donna e il cuore le si spezza, / sola» (vv. 52-54). La separazione logistica dei due ambienti intimi è il segno della distanza che intercorre tra il neonato e la sua mamma che delega a un'altra donna il compito di prendersi cura del proprio piccolo. Anche Rachele vive in una sorta di clausura dopo la fuga del marito sviluppando un ombroso atteggiamento solipsistico che il figlio in fasce succhia inavvertitamente come una linfa («Ti viene di là la tristezza / che avvolge la tua vita a poco a poco», ivi, vv. 54-55). Anche la stanza di altre figure femminili (secondo il simbolismo freudiano della *Frauenzimmer*) diventa il morboso oggetto del desiderio dell'adolescente poeta, diviso tra più tetti familiari, fra Trieste e Padova. È il caso di quella di Elvira, la figlia della zia Stellina, destinata temporaneamente a rimpiazzare Peppa nelle sue mansioni tutoriali. L'avvenente donna fa da maestra al cugino che confessa di adorare «la sua stanza, e il suo profumo ch'era / di rose e mandorle amare» (*Partenza e ritorno*, vv. 15-16).

I due testi appena citati sono tratti da *Il piccolo Berto* (1929-1931), il florilegio dichiaratamente incardinato sulle memorie di infanzia e da leggersi in chiave psicanalitica, come indica del resto la dedica posta in esergo a Edoardo Weiss, il clinico triestino, allievo di Freud, che prese in cura le nevrosi di Saba per un breve periodo. Nel componimento finale, icasticamente intitolato *Congedo*, il protagonista eponimo del libro,

¹⁹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. di E. Fachinelli, H. Tretti, in Id., I, a cura di C. Musatti, Milano, RBA Italia, 2017, p. 320.

²⁰ La casistica si estenderebbe a tutti quei corpi materiali atti a contenere qualcosa: «Astucci, scatole, casse, armadi, stufe corrispondono al grembo femminile, come del resto caverne, navi e tutti i tipi di recipienti» (*ibid.*).

l'alter ego del poeta nell'età puerile, cui pertiene l'appellativo con cui usualmente lo apostrofava l'amata balia, viene richiamato in vita come un fantasma onirico insieme ad altri coetanei «seduti in una stanza» (v. 7). Quest'ultima si accampa così nelle fantasie fanciullesche del poeta come uno spazio psichico in cui sono relegate le emozioni (paura, meraviglia, uggia, smania, assenza, solitudine, oppressione, consolazione) che hanno costituito *ab imis* gli eventi fondativi della sua personalità.

La stanza altrui, come si è detto, è una variabile dello schema che si attiva analogamente come metafora del bisogno del poeta di cercare conforto e calore nella stretta intimità che si respira in un interno borghese sito in prossimità del suo. Si veda *Notti d'estate*:

Dalla stanza vicina ascolto care
voci nel letto dove il sonno accolgo.
Per l'aperta finestra un lume brilla,
lontano, in cima al colle, chi sa dove.

Qui ti stringo al mio cuore, amore mio,
morto a me da infiniti anni oramai.

Il rimpianto per un amore perduto che si riacutizza tra le lenzuola della camera come un'antica ferita è stimolato da una fonte sonora attigua che esprime allusivamente una felicità da cui si è irrimediabilmente sbalzati fuori. Di questa *conventio ad excludendum* che, come si è avuto modo di ricordare, rimonta a quadri narrativi leopardiani quali quello iniziale della *Sera del dì di festa* – cui sembrano peraltro ammiccare i vv. 3-4 (cfr. «e pei balconi / rara traluce la notturna lampa» (vv. 6-7) –, la stanza, in quanto *limes*, è figura semantica. La persiana spalancata è inoltre un dato, che, come altrove s'è visto, insieme alla lampada e al letto, contribuisce a connotare l'ambiente nella sua disadorna essenzialità.

Proprio la 'finestra', come già s'è notato in *Meditazione*²¹, è il particolare architettonico che consente la dialettica tra interno ed esterno ed è pertanto un *signum* compresente e complementare alla funzione traslata

²¹ In un'altra redazione il titolo era *A la finestra* (cfr. Saba, *Tutte le poesie*... cit., p. 696).

della quale è investita la camera, di cui talvolta è una sorta di sineddoche. *Il garzone con la carriola*, che inaugura *La serena disperazione* (1913-1915), è quasi il manifesto di questa relazione osmotica tra il chiuso e l'aperto, tra il privato e il pubblico:

È bene ritrovare in noi gli amori
perduti, conciliare in noi l'offesa;
ma se la vita all'interno ti pesa
tu la porti al di fuori.

Spalanchi le finestre o scendi tu
tra la folla: vedrai che basta poco
a rallegrarti: un animale, un gioco,
o, vestito di blu,

un garzone con una carriola,
che a gran voce si tien la strada aperta,
e se appena in discesa trova un'erta
non corre più, ma vola.

La finestra è il *medium* uditivo e visivo per mantenere acceso il canale di comunicazione con la realtà di fuori. Nel *Carretto del gelato* (da *Il piccolo Berto*) il ragazzino Saba avvista «dalla finestra» (v. 7) il venditore ambulante di sorbetti verso cui vorrebbe correre se non fosse trattenuto dal divieto punitivo dell'arcigna madre; sicché è sfiorato dall'idea di gettarsi «dalla finestra» (v. 14) per schiantarsi al suolo e spezzare il cuore insensibile della donna; dopo aver così almanaccato ritorna in sé ritrovandosi davanti «alla finestra» (v. 21). Il cardine delle tre sequenze è il ballatoio, da cui il poeta esce ed entra soltanto con la forza del pensiero, circostanza che marca oltremodo la valenza fantasmatica di questo punto della stanza. In *Partenza e ritorno* (vv. 16-20) esso è un varco attraverso cui riaffiorano echi del passato:

E una sera,
dalla finestra che dà sul giardino,
sento per nome chiamarmi. «Mi pare

– dico – mi pare di sentir la voce
della mia mamma di Trieste.

Si può dire che per Saba la finestra è l'ingranaggio che aziona il congegno della scrittura lirica. Anche quando non è dichiaratamente menzionata nel testo, essa ne è l'ipocentro. Tale è, per bocca dell'autore, la scaturigine di *Veduta in collina* (da *La serena disperazione*):

Seduto alla finestra della sua casa, il poeta guarda una collina di faccia, dove un frammento di vetro «brilla, e si accende a tutto il sole», e dietro alla quale si vede «l'occhio di Dio, l'infinito»²².

La situazione-tipo dello stare alla finestra può indicare una condizione di attesa di qualcuno o qualcosa che intervenga a rompere il cerchio della solitudine²³. Attraverso una feritoia invasa dal sole al poeta si rivela la natia Trieste brulicante di vita («La città dove nacqui popolosa / scopri da lei per la finestra aprica», da *La casa della mia nutrice*, vv. 5-6). È senz'altro indicativo lo scatto in bianco e nero del fotografo Federico Patellani che nel gennaio del 1946 immortalava il maestro in posa seduto accanto alla finestra spalancata del suo studio con il braccio appoggiato mollemente alla ringhiera e in bocca la pipa inseparabile come il berretto sul capo, mentre in un angolo in primo piano si scorge una parte della scrivania invasa da cataste di libri²⁴. Il grande reporter lombardo sembra

²² Saba, *Storia e cronistoria*... cit., p. 171.

²³ Con questo atto apparentemente abitudinario Saba vuole additare una condizione non soltanto soggettiva ma universale del genere umano che vive in un sentimento di perenne sospensione e apprensione, in balia di eventi esterni. Si veda l'attacco di *La moglie* («Quando triste rincaso e lei m'aspetta / alla finestra, se la bella e cara / moglie, ad un gesto, il mio male sospetta»), il finale di *Tre vie* («Chi la [Via del Monte] passeggia in queste ultime sere / d'estate, quando tutte sono aperte / le finestre, e ciascuna è un belvedere, dove agucchiando o leggendo si aspetta»), i versi iniziali della terza strofa di *A mamma* («E tu pur, mamma, la domenicale / passeggiata riguardi dall'aperta / finestra, nella tua casa deserta / di me, deserta per te d'ogni bene»), la seconda strofa di *Lettera ad un amico pianista studente al Conservatorio di...* («Eran chiassi, eran salti; un tal nasceva / suon d'allegria crescente, / che alle finestre intorno si vedeva / affacciarsi la gente»). Dall'altra parte, la «non più aperta / finestra» è il segnale del tramonto della giornata e della recisione dei legami con la vita (*A mamma*, vv. 52-53).

²⁴ L'istantanea è conservata nel Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (Milano), PR. 916/FT. 16.

davvero catturare in un'inquadratura quello che può considerarsi l'atelier dell'artista, il suo gabinetto privato, ove il davanzale è il grandangolo con cui a sua volta il poeta mette a fuoco la realtà circostante oggettivandola attraverso il suo filtro introiettivo. L'istantanea di Patellani coglie uno dei frangenti di vita domestica che ben si respirano in *Cielo* (da *Uccelli*, 1948):

La buona, la meravigliosa Lina
spalanca la finestra perché veda
il cielo immenso.

Qui tranquillo a riposo, dove penso
che ho dato invano, che la fine approssima,
più mi piace quel cielo, quelle rondini,
quelle nubi. Non chiedo altro.

Fumare

la mia pipa in silenzio come un vecchio
lupo di mare.

Le «rondini», come del resto le «nubi», si librano ad un'altezza vertiginosa in uno spazio incommensurabile rispetto alla finitudine in terra degli umani che dalla loro ristretta veduta traggono conferma della propria peritura limitatezza. La raccolta *Uccelli*, edita nell'immediato secondo dopoguerra, risente dell'interesse del poeta per l'ornitologia. Nell'esistenza degli alati Saba vede dunque condensarsi la spensierata ascensione dalla pesantezza del vivere da lui agognata come supremo stato di beatitudine: «il solo destino invidiabile» è «quello di nascere un uccello». Nel preambolo all'opera, l'autore ricollega tale anelito a uno dei suoi poeti prediletti: «Già il Leopardi disse ai suoi tempi beati (li chiamo beati solo per il confronto coi nostri) qualcosa di simile. Sentirsi leggero e volare per forza propria mi sembrò, in quell'ultimo respiro che mi dette la vita, il colmo della felicità»²⁵. I volatili vengono idealmente convocati nella sua vita raminga come sodali di sventura proprio in quella camera dove il poeta passa le sue giornate all'insegna della piattezza e del grigiore:

²⁵ Prefazione ad «*Uccelli*», in Saba, *Tutte le prose...* cit., p. 570.

Incominciai allora a guardare gli uccelli, quei pochi che si possono vedere e studiare in città. Ed anche a ricordare, con intensità appassionata, un merlo, e qualche altro alato che tenevo, essendo fanciullo ed anche molto più tardi, ingabbiati, o, con le finestre chiuse, liberi per la stanza²⁶.

Saba adibisce occasionalmente a voliera la sua camera per meglio entrare in comunione con specie viventi diverse dalla propria²⁷. In *Colombi* il poeta «alla finestra» (v. 7) porge l'orecchio al concerto dei piccioni che rompe la pena molesta delle sue serate letargiche: l'affannarsi dei pennuti intorno alle poche briciole offerte in pasto (fotogramma gemello a *Passeri* di *Uccelli*) è in fondo ben altra cosa se paragonato alle liti intestine che dilanano il consorzio antropico per spartirsi le risorse del pianeta²⁸. Questo componimento rientra in *Ultime cose*, la silloge (1935-1943) che accoglie un testo per così dire programmatico alla luce del motivo che si indaga in questo articolo: *Finestra*. Qui il poeta segregato dal mondo ne contempla il moto perenne con un giro dell'occhio che cattura le linee confidenziali di un paesaggio animato unicamente (e ancora) da una svolazzante frotta colombina e da una vociante comitiva di monelli (riflesso di quell'eterno fanciullo che è in lui), elementi ricorrenti del protocollare motivo sabiano della 'camera con vista', quasi a sancire che si tratta di un'attitudine rituale e meccanica del poeta. In qualche misura l'autore è roso da una velata invidia verso una natura che gli appare, dall'eremo in cui la sorveglia, pacificata nella fissità delle sue leggi eterne in forza delle quali i contrasti sono mitigati e ricomposti in un ordine superiore. Cielo, colline, mare, alberi sono componenti di un ciclo vitale che appare governato da una calma in cui ogni elemento si concilia con l'altro e ha assegnato il suo posto e il suo compito. Questa esistenza rasserenata del creato urta con l'irrequieto vagabondare del poeta nell'intricato dedalo dei suoi affanni. Così «dall'aperta finestra» di *Fumo* il ricordo improvviso di un comignolo acceso, traccia che la vita da qualche altra parte prosegue senza strappi nel suo corso consueto, è di sollievo per

²⁶ *Ibid.*

²⁷ «Gli uccelli alla finestra, le persiane / socchiuse: un'aria d'infanzia e d'estate / che mi consola», *Momento*, vv. 1-3.

²⁸ Cfr., dalle *Dieci poesie per un canarino* di *Quasi un racconto* (1951), 6. *Quasi una moralità*, 7. *Somiglianza*, 8. *Pretesto*, 10. *Amore*.

un io faccia a faccia con le sue compulsioni. A corredo merita di essere recuperato il comignolo fumigante «che incornicia la mia finestra» (v. 2) della penultima poesia di *1944*, svettante a pochi metri dalla camera dello stabile fiorentino ove l'ebreo Saba alberga per sottrarsi agli effetti delle leggi razziali: la cortina di vapore si leva pigramente in un'atmosfera cupa e livida in cui il «vecchio camino», eponimo del componimento, è un'estensione del poeta inerte e provato dagli anni che se ne sta nella sua torre d'avorio mentre nelle strade dabbasso si ammassano i cadaveri della guerra civile.

4. Proprio in questo limbo, che è la sua stanza, il poeta si schermisce «dagli orrori [...] del giorno» (*Quando il pensiero*, vv. 2-3) e si costruisce a misura dei suoi bisogni psichici uno specifico *locus amoenus*, un porto sicuro contro le mareggiate del mondo, che ne è appunto anche l'esatto rovescio, un *locus horridus*. In quanto guscio d'uovo, bolla d'aria, sfera di cristallo, la camera del poeta è una struttura fragile come un incantesimo esposto al rischio di spezzarsi e implodere: «E nello schianto / del vetro alla finestra è la condanna» (da *Il vetro rotto*, vv. 8-9). Questa lirica, al pari delle due antecedenti, è sempre proveniente da *Ultime cose*, il libro che per la sua cronologia registra le trepidazioni del clima bellico e la barbarie dei provvedimenti contro la razza che colpiscono in prima persona Saba, che, come si è appena accennato, è costretto a fuggire da Trieste per trovare ricovero in quel d'Arno preferendo vivere nella penombra come una talpa per salvare la pelle; una scelta, la clandestinità, che inesorabilmente irrobustisce la congenita propensione all'isolamento fino a farne, anche dopo la sconfitta del nazifascismo, aggravandosi in lui le manie depressive, il suo irrinunciabile costume, un marchio indelebile impresso a lettere di fuoco nella carne. La perturbazione atmosferica che si abbatte sulla «vecchia / casa» inondata dal buio e squassata da «una raffica» (vv. 2-3) è un'allegoria della furia distruttiva della guerra che travolge «le speranze / deluse, qualche bene in lei goduto» (vv. 4-5). La bufera riassume in sé «il male sofferto» (v. 4) ed è un presagio della morte incombente e necessaria per l'insensata crudeltà della stirpe di Caino: «Ti pare il sopravvivere un rifiuto / d'obbedienza alle cose» (vv. 6-7). Ecco allora che la stanza-casa si mostra come un luogo precario dove non resta che attendere la fine dei propri giorni; non più culla natale che

preserva e rincuora, ma tomba, sepolcro, camera funeraria. L'incubo della carneficina di massa del secondo conflitto globale non può che essere avvertita come il capolinea della storia collettiva sì da dettare al poeta quell'intestazione, *Ultime cose*, dal pessimistico tono risolutivo e finale. L'immagine della vetrata in frantumi che sigilla il testo sarà verisimilmente un'allusione a un episodio che nella comunità giudaica mondiale lasciò uno strascico indimenticabile: la sera del 9 novembre del 1938 le forze del Terzo Reich scatenarono una delle più brutali rappresaglie antisemite che nella vulgata storiografica è stata battezzata *Kristallnacht* a seguito delle vetrine infrante dai persecutori nelle zone abitate da ebrei.

La finestra è l'avamposto della camera che divide la coscienza del poeta dalla violenza del presente che propugna falsi ideali per travestire le sue nefandezze. Si legga questo aforisma di *Scorciatoie e raccontini*: «OGNI GIORNO si apre una finestra. Entra una luce cruda, aggressiva al magnesio. Sorprende cose venerabili in atteggiamenti sospetti»²⁹. Il testo

manifesta l'intenzione di incidere, con un dissacrante laser psicanalitico alimentato dall'esperienza del dolore (l'esperienza primaria, potremmo dire, della vita di Saba), la scorza irrigidita delle apparenze, strappando la maschera delle imposture del mondo³⁰.

Una simile immagine è nella penultima strofa della canzonetta *L'incisore*: «Nella luce che cruda / entra dalla finestra / scopre il dorso gentile». Qui il barlume tagliente mette in risalto le forme vezzose di una donna svestita che riposa all'interno di una camera (quella del poeta?) intravista con il pensiero.

Se al di qua dello schermo della finestra è possibile ricreare un sia pur modesto paradiso artificiale dove godere appena quel tanto che basta per sorridere alla vita, al di là l'inclemenza del destino si offre come uno spettacolo disumano di cui fortunatamente (o pavidamente) non si è né protagonisti né attori. La stringata eppur pregnante silloge, *1944*, è quasi

²⁹ Saba, *Tutte le prose...* cit., p. 885.

³⁰ A.F. Angermaier, *Nel segno di Freud: le scorciatoie di Umberto Saba*, in F. Senardi (a cura di), *Nel mondo di Saba. «Le scorciatoie di un poeta saggio»*, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2018, pp. 11-32, p. 32.

una radiografia in versi della sindrome della ‘capanna’ o del ‘prigioniero’. Vi si descrive il sullodato esodo fiorentino, durante il quale il poeta ebreo perseguitato ha trovato alloggio in un caseggiato del centro urbano. Nell’attacco della celebre *Avevo* è sintomatico ancora una volta che lo stare alla finestra a scrutare un mondo fuori di sesto, avvertito sempre più come ostile e inintelligibile nelle sue logiche oblique, nemico e perverso (giudizio spietato e tuttavia obbligato per i nefasti avvenimenti del secolo scorso cui il poeta ormai anziano, spossato e amareggiato, assiste impotente e remissivo), è diventato un asse portante, lo spunto germinale del discorso lirico³¹:

Da una burrasca ignobile approdato
 a questa casa ospitale, m’affaccio
 – liberamente alfine – alla finestra.
 Guardo nel cielo nuvole passare,
 biancheggiare lo spicchio della luna,

Palazzo Pitti di fronte. E mi volgo
 vane antiche domande: Perché, madre,
 m’hai messo al mondo? Che ci faccio adesso
 che sono vecchio, che tutto s’innova,
 che il passato è macerie, che alla prova
 impari mi trovai di spaventose
 vicende? Viene meno anche la fede
 nella morte, che tutto essa risolve.

Si noti come nel secco inciso del terzo verso venga evidenziato che uno dei rari momenti di affrancamento del poeta barricato nella sua stanza sia esattamente la possibilità di vedere fuori per fare dello scenario di rovine materia di canto. La disperazione che attanaglia l’ultimo Saba sta proprio nel percepirsi fatalmente fuori luogo e fuori tempo, abitante

³¹ Cfr. l’incipit di *A una stella*: «Io seggo alla finestra; / e parlo, come un tempo, alla mia stella, / così sola fra gli astri, e grande e bella». Sebbene inserita tra le *Poesie disperse* del *Canzoniere apocrifo* (Saba, *Tutte le poesie...* cit., p. 884), Saba vi fu molto legato tanto da citarla interamente in *Storia e cronistoria...* cit., p. 177.

di un mondo e di un'epoca di cambiamenti così radicali da declassare a obsolete e infruttuose le tradizionali categorie di lettura e comprensione della realtà. Ciò rende vieppiù cronicizzata la sua fobia per la socialità, soprattutto adesso che le urgenze della storia gliela fanno apparire quale addirittura una risorsa vitale. È quasi il caso di dire che, messo alle strette dalle pressioni che provengono dall'esterno, Saba fa di necessità virtù. Ora più che mai, dato che la guerra obbliga di fatto i più vulnerabili a tenere un certo 'distanziamento sociale' – per riattare una perifrasi *à la page* nella fase acuta della recente emergenza sanitaria causata dalla pandemia –, la sua stanza è la sua *comfort zone*. Viene in taglio un *amarcord* di Ottavio Cecchi, che è tra quelli che ha frequentato Saba e la sua famiglia nei mesi difficili da fuoriuscito nel capoluogo toscano dopo l'armistizio. Il critico letterario riassume così la prima volta che notò il poeta in città mentre rientrava da una rapida visita al vinaio per comprarsi da bere: «Quando tornò, si rinchiuse nella sua camera, una stanza sul mezzo del corridoio con le finestre sulla strada, e non lo vidi più per tutto il giorno»³². Le occasionali sortite del poeta erano alimentate dalla curiosità di avere aggiornamenti sulla guerra in atto che lo spingevano a mettere il naso fuori dell'uscio; dopodiché «andava a rifugiarsi nella sua stanza»³³. La psicosi del 'prigioniero' è così magistralmente afferrata da Cecchi: «fui contento quando, posato il libro, cominciai una di quelle sue passeggiate da prigioniero, su è giù per la stanza, parlando, accendendo e riaccendendo la pipa»³⁴. Ma quel che più consta rilevare è il vaglio psicologico che di questa sorta di *cabin fever* dell'amico sfuggente e orsino l'intellettuale fiorentino fornisce: «La scissura, la fenditura, la dissociazione da me e dagli altri, il gusto dell'esclusione: solo per questa via potevo parlare con Saba. Mi avvicinava a lui lo stesso sentimento che lo allontanava da me»³⁵.

A conti fatti, il rapporto tra Saba e la sua camera assume i tratti di una vera e propria sintomatologia claustrofila, che fa di lui un esempio per antonomasia di *poeta absconditus*. Nella sua fervida immaginazione

³² O. Cecchi, *L'aspro vino di Saba*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

essa, nella desolazione spettrale del *décor*, specchio della devastazione dell'anima dell'inquilino, ne diventa il mesto santuario delle reliquie, il tetro mausoleo delle memorie. All'amico scrittore Pierantonio Quarantotti Gambini egli scrive da Trieste il 13 novembre 1949:

Ti ricordi quella mia squallida stanzetta dove mi hai trovato a letto l'ultima volta che sei venuto a trovarmi a casa mia? Ti avevo detto che era là che mi nascondevo, che quella stanzetta era il mio "Vittoriale"³⁶.

Abstract

The poet's room is a frequent theme in Italian poetry. This place alludes to the solitude, imprisonment, melancholy, existential and emotional suffering of the lyric self. The room serves as scriptorium and think tank; it's a place from which the poet takes an alienated point of view on reality. From his bedroom window the subject becomes an inert (and participating in his own way) spectator of life that is always the same outside. This topos is particularly prolific in the writing of Umberto Saba that collects inheritance of a vast poetic tradition. Of this tradition we will analyze the cases of three poets: Dante, Petrarca and Leopardi. They are the well-known models of his literary imagery.

Salvatore Francesco Lattarulo
salvatorefrancescolattarulo@gmail.com

³⁶ U. Saba-P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, Milano, Mondadori, 1965, p. 125.

Paolo Mastandrea

Il garzoncello, la donzelletta e gli altri. Alle fonti del *Sabato* di Leopardi

La letteratura di esegesi, applicata da sempre sulle strofe del *Sabato del villaggio*, è fitta al punto di intimidire chiunque, dissuadendolo dal farsi avanti – sia pure avesse solo da proporre dei collegamenti intertestuali sfuggiti alla critica, come nel caso presente. Sembra impresa ardua prendere la parola su uno dei pezzi poetici più noti e amati, più memorizzati e antologizzati, fra i molti prescritti da un secolo e mezzo in qua agli allievi delle scuole italiane; correrò il rischio, faccio anzi appello ad ulteriori gradi di comprensione o complicità per il beneficio di rinunciare in partenza all'appesantimento delle note a piè di pagina. Salvo manifestare gratitudine verso un saggio di Maria Antonietta Terzoli, pubblicato per la prima volta nel 1991 sotto il titolo *La festa negata: strutture simboliche nel 'Sabato del villaggio'* in «Paragone – Letteratura» (XLII n. s. 26, 494, pp. 70-85), poi accorpato in volume: *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 195-211. Nello stendere questi appunti, non ho trovato ragioni di contrasto o distacco rispetto alle idee da lei esposte, con una sensibilità per il testo almeno pari alla simpatia per la figura morale del Poeta: le ho sempre assecondate, benché lo scopo da raggiungere qui e ora – lo si intuisce dal titolo – si ponga tra gli aspetti considerati meno centrali da Terzoli; prospettive seguite invece con discreta curiosità dai commentatori (li elenco senza particolare criterio o pretesa di completezza: Straccali e Antognoni, Russo, Fubini e Bigi, De Robertis e De Robertis,

Gallo e Garboli, Gavazzeni, Tellini), la cui dottrina si è puntualmente spesa a svelare i rapporti del *Sabato* col patrimonio letterario nazionale – soprattutto per il lunghissimo periodo ai cui estremi stanno il Petrarca e l’Arcadia. Non è affatto inutile rivisitare il capolavoro leopardiano come “poesia di citazione”, carica di debiti contratti e prelievi estratti da un lascito ereditario che va dagli antichi classici al classicismo moderno, dai lirici ed epici primitivi al primo romanticismo. Desiderabile è poi separare con cura, in testi distinti, le riprese meccaniche formali, passive, inerti, magari involontarie, dai rapporti di connessione che attraversano il piano concettuale, interessano la sfera delle complicità ideologiche, interrogano l’esigenza basilare e il movente stesso dell’azione poetica. Pur allegando qualcosa ai reperti della prima categoria, spero di poter offrire un contributo positivo relativamente alla genesi intellettuale dell’idillio, cioè all’analisi della componentistica di frammenti di riuso estratti da verseggiatori precedenti non di rado mediocri – mettendo insieme i quali Leopardi ha donato alla sua neo-creazione un tocco di grazia geniale, un valore aggiunto inestimabile.

L’insieme di endecasillabi e settenari, contraddistinti da irregolarità rimiche e suddivisione diseguale in quattro strofe libere, doveva occupare un posto a parte negli intenti dell’Autore; era infatti destinato a chiudere, quale congedo, la prima stampa dei *Canti del conte Giacomo Leopardi* (Firenze, Piatti, 1831); edizione che peraltro si apriva con una struggente lettera di dedica agli “Amici suoi di Toscana”, a sua volta preceduta in esergo dal distico finale del sonetto petrarchesco *RVF* 254 (vv. 13-14):

La mia favola breve è già compita,
et fornito il mio tempo a mezzo gli anni.

Dunque, la strofa conclusiva del *Sabato*, che Terzoli ha sottoposto ad una vera operazione di chirurgia per strapparne ogni ulteriore scheggia di cruda verità, è messa lì a concludere qualcosa di sovraordinato perfino al senso di unitarietà del mirabile canzoniere; tira le somme di un’intera fase della vita del poeta, rivelando a tutti il messaggio pudico, disilluso eppure sereno, di chi parla a quel ragazzetto presente che un tempo egli stesso era stato:

Garzoncello scherzoso,
cotesta età fiorita
è come un giorno d'allegrezza pieno,
giorno chiaro, sereno,
che precorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
stagion lieta è cotesta.
Altro dirti non vo'; ma la tua festa
ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

L'amara desolazione, che emerge dall'ultima stanza, mal si armonizza con l'atmosfera delle tre precedenti. A dispetto di un'apparente innocenza, del candore ingenuo e a-problematico suggerito dallo scenario del villaggio campestre, popolato di genti operose, modeste e felici, soltanto ora si svela che il quadro dipinto in testa al componimento era ingannevole. Non per caso, ai tempi in cui i versi del *Sabato* erano sottoposti all'apprendimento a memoria degli scolari italiani, dei plumbei supervisori editoriali eseguivano l'ordine di tagliare via dai libri di testo l'allocuzione al garzoncello: di regola obliterata, come se mai fosse stata scritta; cassata, quasi a soffocare in anticipo pure la misericordiosa reticenza del poeta ("Altro dirti non vo'"); in tal modo rimarcando la brutalità di una censura che offendeva – essa sì, e colpevolmente – proprio i giovani destinatari del messaggio. Inghiottito nel nulla era così l'estremo periodo, sintatticamente e semanticamente ambiguo fin dalla particella avversativa che incalza la mancata aposiopesi "Altro dirti non vo'; ma ..."; assieme a quel "non ti sia grave" che riformula l'antico auspicio per il defunto inumato, *sit tibi terra leuis*, scompariva il verbo "venir", chiaro segnale di circolarità con l'ormai remoto esordio (in cui la donzelletta *veniva* da un retroscena atipico e senza tempo), nonché l'allarmante soggetto *festa*, alla quinta occorrenza: capace di spandere, per la sua versatilità semantica, un'ultima luce sinistra sull'intero canto.

A parte ciò, rimane la difficoltà di conciliare questo epilogo doloroso e deprimente, tale da lasciar l'amaro in bocca, e una lettura composta di parole nel loro insieme umili e piane, semplici e familiari; tratte da un vocabolario sentimentale, ricco di diminutivi dalla valenza affettiva e positiva. Ne è buon esempio lo stesso *garzoncello*: un termine usa-

to da sempre in letteratura (Jacopone lo riferiva delicatamente a Gesù Bambino), diffuso tra generazioni di scrittori precedenti al Leopardi, da lui stesso già adottato in uno dei primi idilli, *La vita solitaria*, al v. 48 (riferito con senso di pena a sé stesso; il confronto non lascia dubbi sull'autobiografismo dell'occorrenza più tarda):

Era quel dolce	
e irrevocabil tempo allor che s'apre	45
al guardo giovanil questa infelice	
scena del mondo, e gli sorride in vista	
di paradiso. Al <u>garzoncello</u> il core	
di vergine speranza e di desio	
balza nel petto; e già s'accinge a l'opra	50
di questa vita come a danza o gioco	
il misero mortal.	

Occorre osservare come anche qui il diminutivo maschile sia accompagnato, in ordine inverso di presentazione, da quello che sembra il suo tipico, quasi obbligato corrispettivo femminile (v. 59):

Pur se talvolta per le piagge apriche,
 su la tacita aurora o quando al sole
 brillano i tetti e i poggi e le campagne,
 scontro di vaga donzelletta il viso;

Ma è (con poche eccezioni) in contesti leggeri, paganeggianti e “disimpegnati”, che i verseggiatori della generazione precedente Leopardi chiamavano a raccolta i garzoncelli e le donzelle. Così si esprime, ad esempio, il Foscolo sedicenne de *Il Piacere* (vv. 44-45):

Per te sol prendono, o bello Dio,
 gli augelli il canto, per te dei zeffiri
 dolce è all'orecchio il mormorio.
 Sol per te il fervido bel garzoncello
 a donzelletta vezzosa ingenua
 rivolge cupido l'amante occhiello.

Ahi un dì le rosee ver me tue piante
volgi, o Piacere, de' Numi invidia,
sarò beatissimo da quell'istante.

Seguito qualche anno dopo dall'arcade Giovanni Fantoni, imitatore dell'epitalamio di Catullo (1804, accolto da Leopardi nella *Crestomazia italiana* del 1827):

Dal sacro orror Pimpleo,
da le materne selve,
scendi, Imene Imeneo.
Te d'ogni stirpe chiamano
speme le madri, e i tremuli
vecchi con voce fioca;
te il garzoncello imberbe,
te ogni donzella invoca.

Aveva preceduto l'uno e l'altro Vincenzo Monti in un suo acerbo *Poemetto anacreontico* entrato già nel *Saggio di poesie ... alla signora marchesa Maria Maddalena Trotti Bevilacqua* (in assoluto la prima raccolta delle liriche, stampata a spese dell'autore nel luglio del 1779, a Siena con falsa indicazione Livorno; qui, p. 110). Si parla del dio Amore:

E tu vago garzoncello,
della madre non men bello,
che ti pasci di spergiuri
e di fervidi scongiuri,
ingannando le ritrose
donzelle timorose ...

Per molto tempo i lettori avranno amato immaginare l'esistenza di una linea di continuità che leghi tra loro i singoli passi, qui sopra e più avanti elencati, a sostegno dell'idea che l'"aria sentimentale" dello scenario del *Sabato* provenga dal sottobosco arcadico; donde le accuse latenti di classicismo freddo e manierato, di pastorelleria calata in una campagna di cartapesta, di scrittura avulsa dalla vita e dalla natura. Arriviamo nei

paraggi della polemica del Pascoli, che in un discorso pronunciato a Firenze nel 1896 e intitolato appunto ‘Il sabato’, partiva dalla erronea compresenza stagionale di rose e viole nel *mazzolin* della donzelletta, per sostenere contro Leopardi l’accusa di carenza di realismo (ne tratta da ultimo M. Arnaudo, *Le rose e le viole di Leopardi: una lettura intertestuale*, «Italice» 94, 2017, pp. 224-231). Giovannino cercava il *succès de scandale*, tentava di colpire molto lontano e molto in alto: però forse il suo bersaglio era altrove, in un confronto che doveva apparirgli meno squilibrato e meno inaccessibile. Ciò almeno farebbe credere questa ‘intervista’ data due anni prima a Ugo Ojetti, dove dichiara come il suo *vero* competitore fosse Gabriele D’Annunzio (*Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 149-50):

“La campagna è stata per troppo tempo dai nostri poeti descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati rose e viole. Si studia tanto la psicologia che un po’ di botanica e di zoologia non farebbe male. Il primo è stato Gabriele il quale però molte volte usa a denominare le erbe e le piante il nome latino italianizzato, mentre abbiamo dei nomi italiani meravigliosi e poeticissimi. Ma anche lui, anche lui! O non mi è andato a far nidificare, non so più dove, gli usignoli sui cipressi?”

Abbiamo divagato; ma occorre ribadire che poco si intenderà del senso del *Sabato* se non se ne raccoglie il profondo valore simbolico che affianca le persone, i loro atti e gesti, oggetti e attributi. Il testo porta in sé un carico enorme di riflessione intellettuale sul senso della vita, cioè di dolente passione autobiografica (che nell’ultima parte fa comparsa non improvvisa, come vedremo), ma lo esprime facendo ricorso ad una sequela di memorie libresche, frutto di mai rinnegata erudizione, di letture sconfinata e indiscriminate. Darò solo pochi esempi, a cominciare dal famigerato mazzolino per il quale esistono numerosi precedenti nella tradizione letteraria; il più netto si nasconde nella favola *Il contadino ed il signore* (*La protezione del più forte*) di Tommaso Crudeli (1703-1745):

Un uom già fu della campagna amante,
che possedeva alla città vicino,
fiorito verdeggiante

e da lui coltivato, ampio giardino.
Siepe folta e spinosa
cingealo intorno intorno;
colà dentro cresceva tutta odorosa,
d'acque la sera aspersa
e di rugiada allo spuntar del giorno,
menta, dittamo e persa:
di queste erbe ei faceva i dì di festa,
da portarselo in petto
alla sua Margherita, un bel mazzetto.

Ho dato risalto grafico agli elementi del lessico che rendono probabile questa reminiscenza, “scoperta” (già da Emilio Bigi) entro un ambito storico-letterario e una tipologia di testo assai indicativi. Ma la lettura diretta e immediata del prodotto epigonale ci forza ad un primo confronto impietoso, ad ovvio vantaggio dell’imitatore, a tutto danno del pur simpatico originale.

La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole, 5
ornare ella si appresta
dimani, al dì di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine
su la scala a filar la vecchierella,
incontro là dove si perde il giorno; 10
e novellando vien del suo buon tempo,
quando ai dì della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni dell'età più bella. 15

Lungo l'arco dei quindici versi di esordio, trovandosi immediatamente giustapposte come la strega di Biancaneve di fronte allo specchio

magico, vecchierella e donzelletta svolgono un ruolo davvero essenziale; il nome dell'una apre il v. 1, quello dell'altra chiude il v. 9; le loro azioni si riflettono a vicenda: ai vv. 5-7 è la giovane che “siccome suole, / ornare ella si appresta / dimani, al di di festa, il petto e il crine” (dove riecheggia una dittologia di conio ariostesco, *OF* 41, 32, 4: “e la groppa al cavallo e 'l petto e 'l crine”; da cui Metastasio, *Epitalamio II*, 421: “adorno / di bellicoso acciaio il petto e 'l crine”; per la semantica e lo schema, Monti, *Mascheroniana* 1, 113-14: “la fanciulletta / desiosa d'ornar la tempia e il seno”); nel mentre ai vv. 12-14 l'anziana torna al “suo buon tempo, / quando ai di della festa ella si ornava, / ed ancor sana e snella / solea danzar la sera” eccetera. Da ciò il dubbio che si tratti della stessa, unica, identica figura, colta in due fasi diverse della vita.

Altri motivi di pensosità per il lettore accorto vengono dalla parte del quadretto in cui, sullo sfondo non casuale del tramonto, la vecchierella (vv. 8-10) “siede con le vicine su la scala a filar ..., / incontro là dove si perde il giorno”. I commentatori non sbagliavano ad indicare qui la presenza di una neutra memoria petrarchesca, legata al sonetto *RVF* 20, 5-6: “Levata era a filar la vecchierella / discinta e scalza”; potremmo anzi aggiungere l'ipotesi che il secondo attributo abbia per parechesi suggerito l'uso di scala – unica occorrenza dei *Canti* (e lo rileva sempre Terzoli). Ma la climax da sempre rappresenta lo strumento umano di connessione fra terra e cielo, di comunicazione fra i vivi e l'aldilà: il che, legandosi all'azione del verbo *filare*, causa l'allusione inevitabile allo *stamen vitae*, cioè genera e duplica l'inquietudine da “appressamento della morte”.

Ancora. Chi conosce gli autori classici sa che ogni evocazione di rose e viole abbinata, già dai lirici della Greca arcaica, rimanda quasi automaticamente al contrasto di amore e morte. Per ciò l'invettiva di Pascoli suona ancor più stonata. Ma ricchissimo, e già stilato più di una volta, è anche il catalogo dei richiami alla nostra letteratura nazionale; tra i quali risulta convincente sopra ogni altro questo passo del *Triumphus Mortis* di Petrarca, in cui Laura e il corteo delle sue compagne, al ritorno dalla vittoria su Amore, s'imbatte d'improvviso nella “donna involta in veste negra” (stanno all'inizio le parole che mostrano meglio uno stretto parallelismo, ma il contesto seguente offre pure l'interesse di concordanze verbali e concettuali):

Stelle chiare pareano; in mezzo, un sole 25
che tutte ornava e non togliea lor vista;
di rose incoronate e di viole.
E come gentil cor onore acquista,
così venia quella brigata allegra,
quando vidi un'insegna oscura e trista: 30
et una donna involta in veste negra,
con un furor qual io non so se mai
al tempo de' giganti fusse a Flegra,
si mosse e disse: - O tu, donna, che vai
di gioventute e di bellezze altera, 35
e di tua vita il termine non sai,
io son colei che sì importuna e fera
chiamata son da voi, e sorda e cieca
gente a cui si fa notte inanzi sera.

Anche il mazzolino deriso dalla prosa del Pascoli rivela, per via di riconoscimento dei *symbola*, il suo spessore tragico: rose e viole non son fiori qualsiasi, messi lì a colorare o decorare banalmente la scenetta; nella grande tradizione classica – dunque in quella italiana “aulica” – essi richiamano i due elementi fondamentali dell’esistenza: Eros è la rosa, la viola è Thanatos. Si prova un brivido a dirlo, ma la ragazzetta che torna gioiosa al villaggio reca in mano le insegne dei due eventi fatali per il suo domani: l’amore è atteso con trepidante passione, ma vecchiaia e morte incombono, poiché il tempo presto trascorre. Questo *vive memor leti* non valeva solo per i filosofi antichi: basti pensare al significato dei colori rosa/rosso vs viola nella antica liturgia pasquale della Chiesa.

Alla fine del suo saggio (p. 211), Terzoli individuava il fondamento strutturale del *Sabato* nella rassegna di figure presenti entro la prima strofa, dove si affollano quattro attori (singoli o in gruppo: dopo la donzelletta e la vecchierella ai vv. 1-15, i fanciulli e lo zappatore ai vv. 16-30), per simboleggiare altrettante età dell’uomo; in una progressione lineare inesorabile verso la senescenza e la morte degli individui, che interseca, ma non intercetta, il movimento circolare e ripetitivo della natura universale, il suo eterno meccanismo auto-riproduttivo. Angosciosa appare dunque la verità: l’attesa crea solo una falsa illusione, la promessa di felicità

della domenica costituisce un atroce inganno; insomma non arriva mai il giorno della *festa* – a meno di pensare all’accezione metaforica più crudele. Se invece alla parola si abbina un senso di edonismo, quasi che dalla *festa* gli uomini possano trarre *piacere*, converrà citare quel pensiero dello Zibaldone secondo cui “il piacere non esiste esattamente parlando” (4175, Bologna 22 aprile 1826).

In un recente studio dedicato a una *Analisi stilistico-strutturale dell’edizione 1831 dei Canti leopardiani*, proprio a partire dai versi del *Sabato* si è delineata una rapida ricostruzione storico-letteraria di donzelle e di garzoncelli “pre-leopardiani”; la cui presenza tuttavia può a mio parere essere interpretata in modo diverso da quanto si continua a fare. Il saggio appena citato, di Paolo Marati, sta in «Studi (e testi) italiani» 43, 2019, si veda soprattutto p. 81 nt. 12.

Qui mi limiterò a richiamare solo poche occorrenze del nome con cui si designa la giovane figura femminile, ma il vezzeggiativo è diffusissimo nelle pagine dei poeti grandi – da Boccaccio a Tasso, da Marino ad Alfieri, da Monti a Foscolo – come anche dei versificatori mediocri o minimi. Grazie ad uno strumento aperto di ricerca lessicale quale la benemerita *Biblioteca italiana* di Roma Sapienza <<http://www.bibliotecaitaliana.it/>>, chiunque sarà libero di effettuare in autonomia eventuali ulteriori controlli. Propongo testi per nulla rari all’epoca, che il geniale trentenne poteva con facilità trovare nella casa paterna o altrove; in due casi furono persino accolti nella *Crestomazia italiana*. E non si può escludere che una ricerca più accurata possa dare ulteriori risultati senza sforzi eccessivi.

Ecco per cominciare la strofa iniziale della canzonetta *Alla rosa*, composta dal Chiabrera:

Oh rosetta che rosetta
tra ‘l bel verde di tue frondi
vergognosa ti nascondi
come pura donzelletta
che sposata ancor non è.

Faccio seguire immediatamente quest’altra, di Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728), arcade e anzi co-fondatore dell’Accademia:

Bella Jella donzelletta
candidetta,
che trapassi il latte e il giglio,
e l'avorio, e la vezzosa
bianca rosa
sparsa alquanto di vermiglio,

Spiega spiega il bel tesoro
de' crin'd'oro,
ma dell'or più fini e biondi,
che per gli òmeri e pel petto
tumidetto
lieto cada e dolce inondi.

Spiega spiega le gemelle
chiare stelle,
animato azzurro fino;
spiega spiega le gotuzze
morbiduzze,
d'ostro sparse oltramarino.

Spiega spiega i leggiadretti
rubinetti
de' bei labbri auriloquaci,
ove stan colombeggiando
vezzeggiando
mille Amor' con mille faci.

Ma qual mai del tuo bel viso
improvviso
raggi altier' gli occhi mi fiede!
Egli è intenso, e si gagliardo
che il mio guardo
no 'l sostiene, e vinto cede.

No 'l sostiene, e si contrista
la mia vista,
che vorria pur vagheggiarti,
e, qual talpa in faccia al Sole,
s'ange e duole
che men bella abbia a bramarti.

Dunque scema al bel tesoro
de' crin' d'oro
d'arte i pregi, e di natura;
parte almen dalle gemelle
chiare stelle
dell'ardor toglier procura.

Alle gote siasi Aprile
men gentile
in donar suoi vaghi fiori;
in su i bei labbri ridenti
men possenti
sien le faci degli Amori.

Ma che parlo! ahì, ché divino
per destino
è quel bel che in te risplende.
Far soggetti i pregi suoi
tu non puoi
al rigor d'aspre vicende.

Tra la gioia e tra il contento
egli è spento
dunque il mio lieto desire?
E tra il riso e tra il diletto
son costretto,
nuovo Tantalo, a languire?

Ah ben tosto fia che morte
mi conforte,
morte – ahimè – che sola il puote,
ed allor si legga, ahì lasso,
sul mio sasso
l'aspro caso in queste note:

“Qui sen giace un che morio
di desio,
né l'uccise iniqua stella,
ma una vaga candidetta
donzelletta,
sol perché fu troppo bella.”

Ho riportato da cima a fondo questa poesiola per la provocazione “sacrilega” di avvicinarla al *Sabato* di Leopardi: è sconcertante vedere come lo stesso vocabolario, abusato e stantio, possa piegarsi d’improvviso a creare un simile miracolo di pulizia morale; come la disarmata mondanità di Crescimbeni possa approdare a un totale rovesciamento di valori, portandoci da terra all’altezza vertiginosa che ancor oggi, a distanza di altri due secoli, ci lascia senza fiato. In tale contegno d’animo merita richiamare i versi dello “Scherzo per musica” di Francesco Redi, ennesimo arcade cui Leopardi sembra aver guardato non tanto per il lessico e il frasario già sperimentati, ma per il motivo conduttore, quasi inevitabilmente meno futile sin dalla didascalia del titolo ‘Come devesi usar la gioventù’: il tempo che fugge inesorabile, la giovinezza che per sempre sfuma, la vecchiaia che incombe. Bisogna avvisare che il nome del medico-poeta (come anche di Chiabrera) si trovava, già dal 1945, nelle note del commento di Luigi Russo: il critico siciliano era attirato dall’identità della parola iniziale, ma dopo di quella il raffronto non proseguiva, laddove solo dal mezzo emerge un invito pressante a *godere* nella giovinezza che segnala il tratto comune e insieme definisce il cuore del problema.

Donzelletta,

superbetta,
che ti pregi d’un crin d’oro,
ch’hai di rose
rugiadose
nelle guancie un bel tesoro;
quei tuoi fiori
i rigori
proveran tosto del verno,
e sul crine
folte brine
ti cadranno a farti scherno.

Damigella,

pazzarella,
godi, godi in gioventù;
se languisce,

se sparisce
 quest'età, non torna più,
 ed al rotar degli anni
 scema sempre il gioir, crescon gli affanni.
 La tua beltà
 ora ch'è amabile,
 gioia ineffabile
 goder potrà.

Ma se del viso tuo la fresca rosa
 per pioggia grandinosa
 tempestata dagli anni al fin cadrà,
 la tua beltà,
 fattasi pallida,
 tremante e squallida
 lacrimerà,
 che dell'etade il verde,
 per decreto fatal d'iniqua Stella,
 non ritorna giammai quando si perde.

Appare chiaro ai nostri occhi un sia pur tenue influsso (in clima da “moral della favola” filosofico-popolare) esercitato sul pezzo più recente, ancorché opposti siano i profili umani e le disposizioni d'animo dei due scrittori. Le differenze si colgono subito e contano molto: già per il fatto che la *donzella* di Leopardi non ci appare *superbetta*, ma avvolta piuttosto con lo stesso sguardo tenero e caritatevole da lui normalmente esteso a qualunque umile nostro compagno di sventura – cioè alla generalità dei viventi; mentre l'albagia dell'altro approda a cinico disprezzo, a malcelata morbosità misogina che poco stupisce in chi, alle bellezze adulte, preferiva magari le grazie acerbe di “Una vaga pastorella / che due lustri appena avea, / semplicitta, scinta e scalza, / stava l'ocche a guardar sotto una balza; / e mentre alla conocchia il fil traeva / lieta così canterellar soleva” ecc. Nessuna parola è spesa sulla *fiesta* che immancabilmente vien dietro al sabato, mai un pensiero molesto disturba la quiete mentale del verseggiatore toscano, da cui dista mille miglia il pessimismo lucido e candido del “seguace” recanatese.

Abstract

This essay deals with the extensive presence of Petrarchist and Arcadian poets in Leopardi's *Sabato del Villaggio*. In particular, it focuses on the conceptual as well as formal influence of a *canzonetta* by Francesco Redi on the 1829 poem's last stanza.

Paolo Mastandrea
mast@unive.it

Elisabetta Pitotto

Persistenze e discontinuità nell'impiego della strofe saffica in Orazio

1. La strofe saffica tra Saffo, Catullo e Orazio

[1.1] Recenti contributi hanno evidenziato come la ripresa della strofe saffica per parte dei lirici latini avvenga con piena consapevolezza programmatica e, nel generale mantenimento del medesimo schema metrico, comporti alcune innovazioni¹. Tale quadro è complicato dalla natura frammentaria del *corpus* di Saffo, di cui restano solo ventitré occorrenze analizzabili con una base testuale ragionevolmente solida; dal naufragio dei carmi di Alceo in strofe saffiche; dalla quasi totale impossibilità di conoscere il trattamento che a tale metro dedicarono gli alessandrini². Se, dunque, il percorso che conduce dalle due decine di occorrenze in Saffo ai due poemi di Catullo fino ai venticinque *Carmina* e al *Carmen saeculare* oraziani non può essere ricostruito con esattezza, una comparazione fra i tre autori – condotta con la necessaria consapevolezza dei

¹ Senza ampliare il campo a forme metriche diverse da quella ora in oggetto, tema che sarebbe impossibile da affrontare nei limiti del presente contributo, sulla ricezione della strofe saffica si rimanda a T. J. Robinson, *Adaptation of the Sapphic strophe by Catullus and Horace*, «Paideia» LXXIII, 2018, pp. 1831-1851, e a L. Morgan, *Musa pedestris*, Oxford, Oxford University Press 2010, capitolo IV in particolare.

² L'unico esempio di strofe saffica riconducibile genericamente all'età ellenistica, senza che però sia possibile precisarne né la datazione né il relativo rapporto con la produzione lirica latina, è l'*Inno a Roma* di Melinno, in Stob. *Ecl.* III, 7, 12.

limiti sopra esposti – costituisce comunque un caso di studio meritevole di approfondimento.

Al riguardo, è già stato rilevato che Orazio introduce nell'endecasillabo l'obbligo di sillaba lunga in quarta sede, ancipite nelle attestazioni precedenti, nel quadro di una strofe più regolare, meno propensa all'elisione e tendenzialmente portata a osservare la cesura dopo la quinta sede³. Quanto al contenuto, si è osservato che i lirici latini associano alla strofe saffica anche argomenti inediti per questo metro, per lo meno nelle attestazioni greche superstiti: come si vedrà più ampiamente al § 1.3, il carne 11 del *Liber* catulliano contiene un'invettiva contro Lesbia, amata fedifraga e abbandonata, che assume toni schiettamente giambici; nella produzione oraziana risuonano poi accenti di elevato impegno civico, come dimostra in maniera inequivocabile ad esempio il *Carmen saeculare*. Insomma, con suggestiva applicazione di concetti saussuriani a un discorso prosodico, è stato affermato che, se la forma metrica costituisce una *langue* comune fra Saffo, Catullo e Orazio, ciascun autore adotta però una propria *parole*⁴.

[1.2] Per approfondire, nei limiti del possibile, questa dinamica fra persistenze e discontinuità, il presente articolo si propone di incrociare le occorrenze latine con i risultati di una recente indagine che chi scrive ha dedicato all'interrelazione fra metro, disposizione contenutistica e caratteristiche fraseologiche nelle ventitré istanze saffiche superstiti⁵. Tale esame ha

³ Così Robinson, *Adaptation of the...* cit., pp. 1847-1848, a cui si aggiunga almeno F. Biddau, *Sulla cronologia di Orazio, Odi I-III. Seconda parte*, «Philologus» CLXI, 2017, pp. 268-291, in particolare p. 274, con l'osservazione, assai importante nell'analisi che si va ora conducendo, «Ma sta di fatto che l'unico autore latino a noi noto che, solo una generazione prima di Orazio, si era cimentato coi metri eolici, e cioè Catullo, scriveva ancora endecasillabi saffici senza cesura nel 13% dei casi (4/30) e con la quarta posizione breve nel 10% dei casi (3/30)». In termini generali, questa tendenza viene evidenziata anche nella voce '*Enjambement*' (a cura di M. Squillante) dell'*Enciclopedia oraziana*, vol. II, *La cultura, la società, la poesia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997: come si afferma a p. 821, «H. assoggetta ad una rigida schematizzazione i metri lirici greci eliminando tutte le libertà che i poeti lesbii avevano concesso ad alcuni piedi e vincolandoli a leggi fisse. Anche nella distribuzione delle pause, delle cesure, il poeta latino sviluppa un'opera di normalizzazione imponendo varie limitazioni: l'aspetto prosodico delle parole è condizionato dall'uso di determinate figure (Cupaiolo 1976, 137-62)».

⁴ Cfr. Robinson, *Adaptation of the...* cit., p. 1846, e Morgan, *Musa...* cit., pp. 272-273.

⁵ Cfr. E. Pitotto, *La strofe saffica tra sintassi e contenuto: dati per un'indagine preliminare*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 2022/3, pp. 181-204, a cui si rimanda per le opportune indicazioni bibliografiche sull'*enjambement* interstrofico in ambito greco. Quanto a Orazio,

lasciato emergere una varia combinazione di assetti sintattici, articolazioni tematiche e stilemi espositivi, riassumibile nelle tipologie seguenti:

- Al passaggio fra strofe contigue corrispondono un cambio nell'argomento affrontato, la tendenza ad accentuare lo stacco interstrofico tramite il contestuale impiego di marcatori fraseologici a valore pragmatico⁶, e l'inizio di un nuovo periodo⁷ o di una nuova proposizione coordinata⁸. Un caso ben rappresentativo ricorre nel fr. 1 V.-N.:

αἰ δὲ μὴ φίλει, τυχέως φιλήσει
κῶνκ ἐθέλοισα”.

—
ἔλθε μοι καὶ νῦν⁹.

25

è amplissima la messe di studi che affrontano il tema dell'*enjambement* nel complesso della sua produzione poetica, e in metri diversi dalla strofe saffica qui in esame: come iniziali punti di riferimento, e con la consapevolezza che sia impossibile tracciare un elenco esaustivo, si rimanda almeno alla già ricordata voce '*Enjambement*', cui si aggiunge ora quella '*Metri lirici*' (a cura di M. Rosellini) in *Enciclopedia...* cit., pp. 912-919.

⁶ Per un'elencazione esaustiva cfr. Pitotto, *La strofe saffica...* cit., pp. 198-199; per una più ampia riflessione sugli elementi pragmatici nel *corpus* saffico, cfr. G. D'Alessio, *Fiction and pragmatics in ancient Greek lyric: the case of Sappho*, in F. Budelmann and T. Phillips (eds.), *Textual events: performance and the lyric in early Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 31-62.

⁷ Cfr. la categoria a) individuata in Pitotto, *La strofe saffica...* cit., pp. 182 e 183-185, che comprende fr. 1 V.-N. S6-S7, fr. 10 V.-N. S4-S5 e fr. 31 V.-N. S4-S5 (3/23 occorrenze, pari al 13,04% del totale). Si specifica che tutte le citazioni dal *corpus* saffico sono tratte dalla recentissima edizione *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, a cura di C. Neri, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021, ma tengono presente al tempo stesso quella canonica *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam, Polak & van Gennep, 1971, a cura di E. M. Voigt: la numerazione coincide, e la doppia denominazione serve a dar conto di entrambi i testi di riferimento. Parimenti, occorre chiarire che le diciture del tipo "S6-S7" stanno a indicare quale giunzione interstrofica sia presa in considerazione: nell'esempio qui riportato, si tratta del passaggio fra la sesta e la settima; i numeri di versi, immediatamente deducibili alla lettura, sono stati omessi per evitare di appesantire ciascuna citazione con un apparato troppo sviluppato di dati accessori.

⁸ Cfr. la categoria b) individuata in Pitotto, *La strofe saffica...* cit., pp. 182 e 185-187, che comprende fr. 10 V.-N. S2-S3 e S5-S6 e fr. 16 V.-N. S1-S2 (3/23 occorrenze, pari al 13,04% del totale).

⁹ Cfr. fr. 1 V.-N., 23-25: «Se invero non ama, presto amerà, pur non volendo». Vieni a me anche adesso» (questa e le successive citazioni dei frammenti di Saffo sono corredate dalla traduzione in Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti...* cit.).

Se, con la sesta strofe, si conclude il discorso diretto con cui Afrodite rincuora la poetessa sua protetta, nella settima torna a parlare l'“io poetico” e, nel nuovo periodo, si esplicita il desiderio che la dea giunga in soccorso di Saffo anche in questo frangente: la richiesta viene formulata attraverso l'imperativo aoristo ἔλθε, rilevato nella sede iniziale del v. 25 e funzionale a esprimere la supplica contingente, come rimarca l'avverbio (καὶ) νῦν subito successivo.

• Al passaggio fra strofe contigue corrispondono un cambio nel sotto-tema sviluppato entro il medesimo argomento, la tendenza ad accentuare lo stacco interstrofico tramite il contestuale impiego di marcatori fraseologici a valore pragmatico, e l'inizio di un nuovo periodo¹⁰, di una proposizione subordinata¹¹ o di una proposizione coordinata¹². A titolo esemplificativo, si può far notare come il fr. 5 V.-N. scandisca in corrispondenza con l'articolazione strofica i singoli punti della preghiera che la poetessa leva alle Nereidi perché il fratello torni incolume dai suoi viaggi:

καὶ φίλοισι φοῖσι χάραν γένεσθαι
κόνιαν ἔχθοροισι, γένοιτο δ' ἄμμι
μηδάμα μηδ' εἶς·

—
τὰν κασιγνήταν δὲ θέλοι πόησθαι
μέ]σδονος τίμας¹³.

10

La seconda strofe vagheggia un regolamento di conti con i nemici, portando a termine un'invocazione iniziata con δότε al v. 2 e scandita attraverso gli infiniti ἴκεσθαι (v. 2), τελέσθην (v. 4) e appunto γένεσθαι (v. 6); la terza reca invece un auspicio riguardante la stessa Saffo, evidentemente meritevole di ricevere maggiori onori, espresso attraverso

¹⁰ Cfr. la categoria c) individuata in Pitotto, *La strofe saffica...* cit., pp. 182 e 187-188, che comprende fr. 1 V.-N. S5-S6 (1/23, pari al 4,34% del totale).

¹¹ Cfr. la categoria d) individuata in *Ibid.* pp. 182 e 188, che comprende fr. 17 V.-N. S2-S3 (1/23, pari al 4,34% del totale).

¹² Cfr. la categoria e) individuata in *Ibid.* pp. 182 e 189-191, che comprende fr. 1 V.-N. S3-S4, fr. 5 V.-N. S2-S3, fr. 10 V.-N. S3-S4, fr. 16 V.-N. S4-S5 e fr. 31 V.-N. S2-S3 (5/23, pari al 21,73% del totale).

¹³ Cfr. fr. 5 V.-N., 6-10: «Per i suoi amici sia gioia, e angoscia per i suoi nemici e per noi non lo sia giammai nessuno; voglia rendere a sua sorella onore maggiore».

la coordinata per asindeto e il diverso modulo espressivo dell'ottativo θέλοι (v. 9).

Degno di nota il fatto che la coordinazione possa essere condotta tramite l'impiego di un catalogo che si snoda attraverso strofe diverse o il ricorso a uno stesso stilema, subito riconoscibile e ripetuto nei versi finali e in quelli iniziali della giunzione¹⁴. Nel fr. 1 V.-N., un esempio viene offerto dall'utilizzo *inter strophas* di un elemento tipico dei contesti cletici quale l'imperativo rivolto dall'orante alla divinità:

[...] λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θυμόν,

—
ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ(ε)¹⁵.

5

Dopo l'epiclesi in apertura, la prima strofe esprime la richiesta che Afrodite non abbatta Saffo con sofferenze e angosce tramite la formulazione negativa μή ... δάμνα al v. 3; a essa corrisponde con esattezza, al v. 5 in apertura della seconda strofe, la coordinata per polisindeto con voce positiva ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ(ε).

• Al passaggio fra strofe contigue possono corrispondere infine una piena continuità tematica, l'assenza di marcatori fraseologici a valore pragmatico volti ad accentuare lo stacco interstrofico sul piano della dizione e il ricorso a *cola* coordinati nella parte finale e in quella iniziale della giunzione¹⁶ oppure a *enjambement* – configurato, quest'ultimo, come espansione non necessaria rispetto alla prima strofa oppure come suo imprescindibile completamento sintattico e semantico¹⁷. Particolarmente saldo si rivela ad

¹⁴ Cfr. la categoria f) individuata in *Ibid.* pp. 182-183 e 191-195, che comprende fr. 1 V.-N. S1-S2 e S4-S5, fr. 2 V.-N. S1-S2 e S2-S3, fr. 5 V.-N. S1-S2 e fr. 31 V.-N. S3-S4 (6/23, pari al 26,08% del totale).

¹⁵ Cfr. fr. 1 V.-N., 2-5: «Io ti prego: non abbattemi in sofferenze e angosce il cuore, signora; vieni qui, piuttosto».

¹⁶ Cfr. la categoria g) individuata in *Ibid.* pp. 183 e 195, che comprende fr. 31 V.-N. S1-S2 (1/23, pari al 4,34% del totale), con serie participiale che procede senza soluzione di continuità a legare le prime due strofe.

¹⁷ Cfr. la categoria h) individuata in *Ibid.* pp. 183 e 195-197, che comprende fr. 1 V.-N. S2-S3, fr. 16 V.-N. S2-S3 e fr. 17 V.-N. S1-S2 (3/23, pari al 13,04% del totale). Per i rimandi

per i passaggi interstrofici di nostro interesse in questa sede. Più nel dettaglio, entrambi gli *incipit* delle rispettive seconde strofe ospitano un'espansione participiale: καὶ γελαίας ἡμέροεν e *dulce ridentem*, con variazione del caso in virtù delle specifiche reggenze e della reduplicazione *spectat et audit* (v. 4), chiamata a rendere il solo ὑπακούει (v. 4). La lingua che non riesce più a proferire parola è il dettaglio che apre la terza: ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα ἔαγε e *lingua sed torpet*, con significativa trasposizione in seconda sede della congiunzione avversativa chiamata invece, in greco, a introdurre questo punto²¹. Nel frammento saffico, il catalogo dei sintomi attraverso cui si manifesta la passione amorosa pare includere anche la quarta strofe, dove restano accenni alla sopportazione (cfr. ἀλλὰ πᾶν τόλματον al v. 17) troppo compromessi per poter essere interpretati a pieno; nel testo latino, l'elencazione termina invece con la terza strofa, mentre in quella conclusiva Catullo si esorta a riflettere sui pericoli dell'*otium* (v. 13), tema che sembrerebbe uno spunto autonomo.

Una sostanziale ripresa della sistemazione interstrofica tradizionale si ritrova anche nel carme 11, dove la novità riguarda piuttosto il piano espressivo, come già accennato al § 1.1. Dopo l'invocazione al v. 1, a Furio e Aurelio vengono prospettati gli estremi di un viaggio immaginario, le cui tappe sono disposte in curata interrelazione con le prime tre strofe. Di questo assetto restano tracce nelle occorrenze saffiche presentate al secondo punto del § 1.2 ed elencate alla n. 14: si tratta del catalogo, che Catullo scandisce con l'anafora reiterata di *sive* (vv. 2, 5, 7 e 9) e con la *variatio* introdotta da *seu* al v. 6²². La quarta strofe inizia con *omnia haec*, espressione riassuntiva a carattere anaforico (v. 13), e procede con l'espansione participiale *temptare simul parati* (v. 14) che richiama i due *comites* nominati all'esordio: emergerebbe qui la tendenza ad attenuare lo stacco interstrofico, secondo le modalità evidenziate sopra, al terzo punto del § 1.2. La quinta dà invece l'avvio al messaggio del poeta a Lesbia, spregiativamente invitata a vivere *cum suis ... moechis* (v. 17): si percepisce uno

limitare le indicazioni di letteratura secondaria a quei contributi che propongono un esame fra metrica, articolazione sintattica e disposizione del contenuto e confrontano Saffo e gli autori latini, in maniera coerente all'indagine svolta nel presente contributo.

²¹ Sulla funzione di ἀλλὰ come marcatore pragmatico, cfr. Pitotto, *La strofe saffica...* cit., pp. 184, 186, 191 e 192, con dati riassuntivi a p. 198 e considerazioni conclusive a p. 200.

²² Per una sua ripresa nel *corpus* oraziano cfr. più ampiamente sotto, §§ 2.2 e 3.4.

stacco – contenutistico e sintattico – simile a quello illustrato nel primo punto del § 1.2. La sesta conclude il messaggio di Catullo soffermandosi però sull'amarezza e sul rimpianto per un amore reciso come un fiore dall'aratro: il nuovo sotto-tema e la proposizione coordinata per asindeto prenderebbero le mosse in corrispondenza dell'*incipit* strofico, con un arrangiamento discusso al secondo punto del § 1.2 e in particolare alla n. 12.

Il caso di Orazio, invece, attesta una dinamica più variegata, come è lecito aspettarsi non soltanto a fronte di una base testuale ben più ampia, ma soprattutto per la cura espressamente dedicata ai metri eolici, che il poeta augusteo rivendica di aver per primo trasposto in latino:

Dicar [...]

[...] ex humili potens,

princeps Aeolium carmen ad Italos

deduxisse modos²³.

2. Strutture sintattiche interstrofiche

[2.1] Dal punto di vista sintattico, il massimo stacco possibile si ottiene attraverso la giustapposizione di periodi distinti. Tale sistemazione, già attestata nella dizione saffica²⁴, conosce in Orazio 95 occorrenze su 179 giunzioni interstrofiche complessive (= 53,07% del totale):

carm. 1, 2, S3-S4, S5-S6, S6-S7, S7-S8 e S11-S12; *carm.* 1, 10, S2-S3, S3-S4 e S4-S5; *carm.* 1, 12, S3-S4, S4-S5, S6-S7, S8-S9, S11-S12, S12-S13 e S13-S14; *carm.* 1, 20, S2-S3; *carm.* 1, 22, S2-S3 e S4-S5; *carm.* 1, 25, S2-S3; *carm.* 1, 30, S1-S2; *carm.* 1, 32, S3-S4; *carm.* 1, 38, S1-S2; *carm.* 2, 2, S1-S2, S2-S3, S3-S4 e S4-S5; *carm.* 2, 4, S3-S4, S4-S5 e S5-S6; *carm.* 2, 6, S2-S3, S3-S4 e S5-S6; *carm.* 2, 8, S2-S3, S3-S4, S4-S5 e S5-S6; *carm.* 2, 10, S1-S2, S2-S3, S3-S4 e S5-S6; *carm.* 2, 16, S2-S3, S3-S4, S4-S5, S5-S6, S6-S7, S7-S8 e S8-S9; *carm.* 3, 8, S2-S3, S3-S4, S4-S5

²³ Cfr. *carm.* 3, 30, 10-14: «io sarò detto divenuto da umile potente, primo ad aver tratto ai ritmi italici il canto eolio» (questa e tutte le successive citazioni da Orazio sono corredate dalla traduzione di L. Canali, *Orazio. Odi, epodi*, Milano, Rizzoli, 2019 [= 2004, condotta sull'edizione di Keller e Holder]).

²⁴ Cfr. i passi elencati sopra, nn. 7 e 10.

e S6-S7; *carm.* 3, 11, S3-S4, S6-S7, S8-S9, S11-S12 e S12-S13; *carm.* 3, 14, S1-S2; *carm.* 3, 18, S2-S3; *carm.* 3, 20, S2-S3; *carm.* 3, 27, S3-S4, S4-S5, S5-S6, S6-S7, S7-S8, S8-S9, S9-S10, S11-S12, S12-S13, S13-S14, S14-S15, S15-S16, S17-S18 e S18-S19; *carm.* 4, 2, S1-S2, S6-S7, S8-S9, S10-S11, S11-S12, S12-S13 e S13-S14; *carm.* 4, 6, S7-S8 e S10-S11; *carm.* 4, 11, S5-S6 e S6-S7; e *carm. saec.* S2-S3, S3-S4, S6-S7, S7-S8, S8-S9, S9-S10, S12-S13, S13-S14, S14-S15, S15-S16 e S18-S19.

Quando nella giunzione interstrofica viene collocato un medesimo periodo²⁵, ricorre per 24 volte (pari al 13,40% del totale) la sequenza principale / subordinate o subordinata / principale, formulata in piena corrispondenza con i versi iniziali e finali delle due strofe in successione:

carm. 1, 2, S4-S5; *carm.* 1, 12, S7-S8; *carm.* 1, 25, S3-S4 e S4-S5; *carm.* 2, 4, S2-S3; *carm.* 2, 8, S1-S2; *carm.* 3, 11, S2-S3, S7-S8, S9-S10 e S10-S11; *carm.* 3, 14, S3-S4, S4-S5, S5-S6 e S6-S7; *carm.* 3, 18, S1-S2; *carm.* 3, 20, S1-S2; *carm.* 4, 2, S5-S6 e S9-S10; *carm.* 4, 11, S7-S8; e *carm. saec.* S1-S2, S5-S6, S10-S11, S11-S12 e S16-S17.

Lo stesso discorso vale anche per la coppia principale / coordinata²⁶ – proposizione, quest'ultima, introdotta per asindeto o tramite congiunzione²⁷ –, di cui sono conservati 9 esempi nel *corpus* oraziano (pari al 3,91% del totale):

carm. 1, 2, S2-S3; *carm.* 2, 4, S1-S2; *carm.* 3, 11, S5-S6; *carm.* 3, 18, S3-S4; *carm.* 3, 27, S1-S2; *carm.* 4, 11, S2-S3 e S3-S4; e *carm. saec.* S4-S5 e S17-S18.

Per esemplificare uno stilema a così ampia attestazione, si possono riportare tre passi tratti da un'ode assai impegnata, sul piano delle

²⁵ Per Saffo cfr. l'occorrenza riportata sopra, n. 11.

²⁶ Cfr. le occorrenze saffiche riportate sopra, nn. 8 e 12.

²⁷ Sulla funzionalità connettiva da riconoscere a questi costrutti cfr. almeno H. Maehler, *Satz-Asyndeton bei Bacchylides und Pindar*, in M. Cannatà Fera – S. Grandolini (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Perugia, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 421-430, e P. Angeli Bernardini, *Asindeto ed enjambement nell'Epinicio III di Bacchilide*, in G. Cerboni Baiardi – L. Lomiento – F. Perusino (a cura di), *Enjambement*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 49-64. Un'applicazione al campo specifico della strofe saffica si trova in Pitotto, *La strofe saffica... cit.*, pp. 185-187 e 189-191.

dichiarazioni di poetica, quale è *carm.* 4, 2. L'eccellenza del modello pindarico viene sancita nella prima strofe (*Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pennis, vitreo daturus / nomina ponto*²⁸); nella seconda, il nuovo periodo procede a dettagliarne i pregi stilistici (*Monte decurrens velut amnis, imbres / quem super notas aluere ripas, / fervet immensusque ruit profundo / Pindarus ore*²⁹). La successione fra principale e subordinata in S9-S10 serve invece a suddividere con ordine l'invito a Iullo Antonio affinché canti con la giusta magniloquenza le gesta di Augusto e l'elogio all'imperatore stesso (*Concines maiore poeta plectro / Caesarem, quandoque trahet ferocis / per sacrum clivum merita decorus / fronde Sygambros, // quo nihil maius meliusve terris / fata donavere bonique divi, / nec dabunt, quamvis redeant in aurum / tempora priscum*³⁰). Allo stesso modo, nel catalogo dei generi poetici praticati da Pindaro, l'epinicio e il *threnos* occupano S5 e S6, giustapposte attraverso la coordinazione per asindeto (*sive quos Elea domum reducit / palma caelestis pugilemve equumve / dicit et centum potiore signis / munere donat, // flebili sponsae iuvenemve raptum / plorat et viris animumque moresque / aureos educit in astra nigroque / invidet Orco*³¹).

[2.2] A corollario, occorre segnalare le 12 istanze (= 6,70% del totale) in cui ai due estremi della giunzione sono impiegati moduli stilistici immediatamente riconoscibili, quasi a voler attenuare lo stacco sintattico attraverso un'omogeneità fraseologica ricercata con particolare cura. Tale tendenza, di impiego non infrequente nel *corpus* saffico, nel dettato oraziano si concretizza attraverso due modalità specifiche.

²⁸ Cfr. Hor. *carm.* 4, 2, 1-4: «Chiunque tenti di imitare Pindaro, o Giulio, lo fa con ali tenute insieme da dedalea cera, destinato a dar nome a un vitreo mare».

²⁹ Cfr. Hor. *carm.* 4, 2, 5-8: «Come fiume che fluisce giù da un monte, tratto dalle piogge alimento oltre le note rive, Pindaro ferve e immenso con voce profonda irrompe».

³⁰ Cfr. Hor. *carm.* 4, 2, 33-40: «Tu canterai, poeta, con più alto plectro, Cesare quando per il sacro clivo, di giusto lauro adorno, trarrà i feroci Sigambri: nulla maggiore o migliore di lui donarono alla terra i fati e i buoni dei, né doneranno, pur se i tempi tornino all'oro antico».

³¹ Cfr. Hor. *carm.* 4, 2, 17-24: «sia che col canto riconduca in patria, simile a un dio, l'atleta insigne per la palma elea pugile o cavaliere, e gli faccia un dono ben più prezioso di cento statue, o rimpianga il giovane rapito alla sposa dolente, e la forza e l'animo e gli aurei costumi ne esalti fino agli astri, e al buio Tartaro lo sottragga».

Una è il ricorso a figure retoriche della ripetizione, che sortiscono un richiamo anaforico fra strofe successive³²: per un'analisi più approfondita di queste occorrenze (*carm.* 1, 2, S1-S2; *carm.* 1, 22, S5-S6; *carm.* 2, 16, S1-S2; *carm.* 4, 11, S8-S9), si rimanda al commento svolto sotto, § 4.2. L'altra è l'impiego – già attestato in Catullo, come si è visto al § 1.3 – di cataloghi che si snodano da un estremo all'altro del passaggio interstrofico³³: si rimanda a *carm.* 1, 2, S8-S9 e S10-S11; *carm.* 1, 12, S9-S10 e S10-S11; *carm.* 2, 6, S4-S5³⁴; *carm.* 3, 8, S5-S6; e *carm.* 4, 2, S3-S4 e S4-S5³⁵.

[2.3] Come già in Saffo³⁶, sono minoritarie, ma nient'affatto trascurabili, quelle istanze condotte senza alcuno stacco sintattico nel passaggio da una strofe alla successiva: si tratta di 39 occorrenze (pari al 21,78% del totale), in cui si lasciano riconoscere tre tecniche connettive diverse.

Il costruito più usato è l'*enjambement*, uno stilema cui Orazio nelle odi in strofe saffiche ricorre con relativa parsimonia e che pare volto a «compensare l'assenza di un qualunque accompagnamento musicale e di fornire, quindi, in sua vece, una certa cadenza e musicalità al contesto»³⁷. L'inarcatura può far procedere una frase già compiuta alla fine della prima strofa, oppure portare a compimento una proposizione altrimenti in sospeso³⁸:

³² Per un'analoga costruzione nel *corpus* saffico cfr. fr. 1 V.-N., S1-S2 e S4-S5, e fr. 5 V.-N., S1-S2: per un'analisi puntuale di queste occorrenze, cfr. *Ibid.*, pp. 192-193; sui passi oraziani che impiegano questo stilema, cfr. più ampiamente sotto, § 4.

³³ Per un'analoga costruzione nel *corpus* saffico cfr. fr. 2 V.-N., S1-S2 e S2-S3, e fr. 31 V.-N., S3-S4: per un'analisi puntuale di queste occorrenze, cfr. *Ibid.*, pp. 193-195.

³⁴ Questo passo, a ben vedere, combina entrambi gli artifici retorici, se è vero che le caratteristiche del *terrarum angulus* che *ridet* sono elencate attraverso le due strofe, e ogni punto della descrizione è marcato dall'anafora di *ubi*, ripetuto rispettivamente al v. 14, secondo endecasillabo di S4, dopo la cesura in quinta sede, e al v. 16, nella seconda sede di S5, con anastrofe rispetto a *ver*.

³⁵ Per un'analisi più puntuale di questo passo, e insieme una rassegna della tecnica catalogica nelle odi oraziane in strofe saffiche, cfr. più ampiamente sotto, § 4.3.

³⁶ Per costruzioni analoghe nel *corpus* saffico cfr. il terzo punto del § 1.2, e le occorrenze elencate alle nn. 16 e 17.

³⁷ La citazione è da *Enciclopedia...* cit. s.v. *Enjambement*, p. 821; dalle pp. 820-821 sono tratte anche le osservazioni precedenti, in particolare sulla relativa parsimonia con cui Orazio ricorre all'*enjambement* nelle strofe saffiche rispetto alle strofe alcaiche e agli asclepiadei.

³⁸ Per una teorizzazione di questi costrutti cfr. le indicazioni bibliografiche riportate sopra, n. 17.

carm. 1, 2, S12-S13; *carm.* 1, 12, S1-S2, S2-S3, S5-S6 e S14-S15; *carm.* 1, 22, S1-S2 e S3-S4; *carm.* 1, 25, S1-S2; *carm.* 1, 32, S1-S2 e S2-S3; *carm.* 2, 2, S5-S6; *carm.* 2, 10, S4-S5; *carm.* 2, 16, S9-S10; *carm.* 3, 11, S1-S2 e S4-S5; *carm.* 3, 14, S2-S3; *carm.* 3, 20, S3-S4; *carm.* 3, 27, S2-S3, S10-S11 e S16-S17; *carm.* 4, 2, S2-S3, S7-S8 e S14-S15; *carm.* 4, 6, S1-S2, S6-S7³⁹, S8-S9 e S9-S10; e *carm.* 4, 11, S1-S2 e S4-S5.

A scopo esemplificativo, si può menzionare l'apertura della terza strofa in *carm.* 4, 2, dove il sintagma *laurea donandus Apollinari*⁴⁰ (v. 9) è da interpretarsi come espansione appositiva di *Pindarus* (v. 8) e riceve speciale evidenza grazie alla sinergia fra *enjambement* e collocazione nell'*incipit* strofico.

Va menzionata poi la suddivisione fra strofe successive della coppia tematica che comprende l'apostrofe a una divinità e il nucleo della richiesta o dell'epiclesi (così in *carm.* 1, 2, S9-S10; *carm.* 1, 10, S1-S2; *carm.* 1, 20, S1-S2; *carm.* 2, 6, S1-S2; *carm.* 3, 8, S1-S2; e *carm.* 3, 22, S1-S2): perfettamente simmetrica suona, ad esempio, l'apertura di *carm.* 1, 10, in cui l'invocazione a Mercurio occupa la prima strofe⁴¹ mentre la seconda leva una dichiarazione di canto e di intenti⁴². Allo stesso scopo, va menzionato da ultimo il ricorso alla parentetica (così in *carm.* 4, 6, S2-S3, S3-S4, S4-S5 e S5-S6), che verrà illustrato più ampiamente al § 3.3.

Degno di particolare attenzione è il fatto che, di queste tecniche connettive, solo l'*enjambement* è attestato anche nella dizione saffica, per lo meno nei frammenti analizzabili con sufficiente sicurezza; gli altri due costrutti parrebbero correlati al "trattamento idiomatico" che, come si vedrà più ampiamente ai § 3.2 e 3.3, Orazio riserva alla strofe saffica sotto l'aspetto contenutistico.

³⁹ Un passo su cui cfr. più ampiamente sotto, § 3.3.

⁴⁰ Cfr. Hor. *carm.* 4, 2, 9: «degno del lauro apollineo».

⁴¹ Cfr. Hor. *carm.* 1, 10, 1-4: *Mercuri, facunde nepos Atlantis, / qui feros cultus hominum recentum / voce formasti catus et decorae / more palaestrae* («Mercurio, facondo nipote di Atlante, che i rozzi costumi degli uomini da poco creati forgiasti accorto con l'eloquio e l'uso della bella palestra»).

⁴² Cfr. Hor. *carm.* 1, 10, 5-8: *te canam, magni Iovis et deorum / nuntium curvaeque lyrae parentem, / callidum, quidquid placuit, iocosum / condere furto* («te canterò nunzio del grande Giove e degli dei, te padre della curva lira, astuto nel celare con scherzoso furto quel che ti piacque»).

3. Disposizione dei temi fra strofe in successione

[3.1] Nelle odi e nel *Carmen saeculare* rimane maggioritaria la correlazione – pressoché sistematica nei frammenti di Saffo⁴³ – fra significato unitario e continuità espressiva. Degli esempi che si potrebbero portare, risulta specialmente efficace il celebre autoritratto che offre a Orazio l'occasione per chiarire alcuni cardini della propria poetica:

multa Dircaeum levat aura cycnum, tendit, Antoni, quotiens in altos nubium tractus. Ego, apis Matinae more modoque, –	25
grata carpentis thyma per laborem plurimum, circa nemus uvidique Tiburis ripas operosa parvus carmina fingo ⁴⁴ .	30

Se Pindaro è sollevato alle vette più alte dalla propria ispirazione, l'autore latino si paragona a una più modesta «ape matina»; il parallelismo si snoda attraverso un doppio *enjambement inter strophas*: prima l'espansione participiale che lega *apis Matinae* (v. 27 = S7 3) a *carpentis* (v. 29 = S8 1); poi la dichiarazione *operosa parvus carmina fingo* (vv. 31-32 = S8 3-4), che introduce un completamento indispensabile (attributo, predicato verbale e complemento oggetto) al soggetto *ego*, in sospeso dal v. 27 (= S7 3). Gli elementi della frase sono legati non solo dall'inarcatura ma anche dalla collocazione nella medesima sede metrica, dato che ricorrono nella chiusa delle rispettive strofe, dalla cesura dopo la quinta sede del terzo endecasillabo a tutto l'adonio finale.

⁴³ Sulle due tipologie e sulle relative indicazioni bibliografiche a proposito della strofe saffica, cfr. sopra, n. 17.

⁴⁴ Cfr. Hor. *carm.* 4, 2, 25-32: «Un soffio possente, o Antonio, solleva il cigno dirceo, ogni qualvolta negli eccelsi spazi dei nubi sale. Come ape matina, suggendo con un lungo travaglio dolce timo, d'attorno ai boschi e alle umide ripe di Tivoli, io, modesto, compongo laboriosi carmi».

L'elaborazione retorica è commisurata all'importanza concettuale del passo: spiccano gli iperbati fra *apis Matinae* (v. 27) e *carpentis* (v. 29), *grata* (v. 29) e *thyma* (v. 29), *operosa* (v. 31) e *carmina* (v. 32); l'allitterazione *Matinae more modoque* (vv. 27-28); gli *enjambements* fra *laborem* e *plurimum* (vv. 29-30) e fra *uvidique* e *Tiberis* (vv. 30-31). Il lavoro di limatura che il testo descrive tramite espressioni quali *per laborem plurimum* (vv. 29-30) e *operosa ... carmina* (vv. 31-32) trova così un'applicazione immediata, alla quale concorre anche la cura per la massima omogeneità possibile nel passaggio interstrofico⁴⁵.

[3.2] Per contro, quando fra strofe saffiche in successione è previsto uno stacco fraseologico, sotto l'aspetto tematico si lascia ravvisare una trattazione particolarmente variabile.

In alcune istanze, strutturate secondo l'arrangiamento più attestato in Saffo⁴⁶, traspare la tendenza a disporre ciascun tema o sotto-tema in esatta corrispondenza con lo schema metrico. Si consideri, al riguardo, come viene esposto un nucleo fondamentale della poetica oraziana qual è il giusto *modus* da tenere *in rebus* (*carm.* 2, 10): la prima strofa contiene un'apostrofe diretta a Licinio⁴⁷; nella seconda si legge l'affermazione universale secondo cui tutti prediligono l'*aurea mediocritas*; nella terza si ritrovano alcuni *exempla* che invitano alla moderazione; la quarta presenta Giove come massimo arbitro della sorte umana; la quinta si sofferma sul sollievo apportato dal canto; la sesta torna a interpellare Licinio⁴⁸, con un richiamo anulare che suggella il carme.

In questo andamento così chiaramente scandito, merita qualche riflessione ulteriore la collocazione di *submovet* in *enjambement* fra il v. 16 e il v. 17:

⁴⁵ Un elemento fatto rimarcare, a proposito del catalogo dei generi pindarici ai vv. 5-24 di questo stesso *carmen*, anche in Morgan, *Musa pedestris...* cit., p. 215 per il ricorso all'*enjambement* e p. 230 per l'interrelazione fra metro e contenuto in differenti composizioni pindariche: sulla costruzione retorica di questo passo, e sull'interrelazione tra scansione strofica e fraseologia, cfr. più ampiamente sotto, § 4.3.

⁴⁶ Si tratta di diciannove occorrenze su ventitré, dunque la larga maggioranza, come emerge dalle conclusioni in Pitotto, *La strofe saffica...* cit., pp. 198-199.

⁴⁷ Cfr. il vocativo *Licini* (v. 1) e i verbi alla seconda persona singolare *vives* (v. 1) e *horrescis* (v. 3).

⁴⁸ Cfr. *appare* (v. 22) e *contrahes* (v. 23).

Sperat infestis, metuit secundis
alteram sortem bene praeeparatum
pectus. Informis hiemes reducit 15
Iuppiter, idem

—
submovet. Non, si male nunc, et olim
sic erit: quondam cithara tacentem
suscitat Musam neque semper arcum
tendit Apollo⁴⁹. 20

L'inarcatura offre infatti una sapiente *variatio* a un ritmo altrimenti in tutto e per tutto strofico⁵⁰, se è vero che inserisce una “coda” ancora legata a Giove entro un nuovo blocco metrico e semantico riferito invece ad Apollo, e abbandona il tema dell'arbitrio divino per soffermarsi sul valore consolatorio da riconoscere all'attività poetica.

Tale arrangiamento non trova attestazioni superstiti nel *corpus* saffico, dove, allo stato attuale delle nostre conoscenze, l'*enjambement* ricorre solo fra strofe in piena continuità anche tematica⁵¹; esso è comunque minoritario nella produzione oraziana, entro la quale l'inarcatura è per lo più strumentale a ottenere la massima omogeneità interstrofica possibile⁵².

⁴⁹ Cfr. Hor. *carm.* 2, 10, 13-20: «Un cuore bene predisposto spera una sorte diversa nelle ostili vicende, e invece la teme nelle prospere. È Giove a ricondurre gli aspri inverni, è Giove a ricacciarli. Se ora soffri, non sarà sempre così: talvolta Apollo con il suo plectro desta la silente Musa e il proprio arco allenta». Esula dagli scopi del presente contributo, ma merita per lo meno una menzione cursoria, l'assonanza fra questa descrizione di Giove come *arbiter* ultimo del destino umano e le analoghe considerazioni svolte da Saffo ai vv. 15-20 del fr. 10 V.-N., e condotte anch'esse nel segno della metafora atmosferica: Εὐδῖαι γὰρ ἐκ μεγάλων ἀήταν / αἴψα πέλονται. // Τῶν κε βόλληται βασιλεὺς Ὀλύμπω / δαίμων' ἐκ πόνων ἐπάρωγον ἦδη / περτρόπην, κῆνοι μάκαρες πέλονται / καὶ πολλόλοβοι («Anche il sereno torna tosto dopo grandi tempeste. Quando il re dell'Olimpo stabilisca di indirizzare un nume a protezione dopo gli affanni, quelli son beati con ogni bene»).

⁵⁰ Da non escludere uno specifico influsso saffico, specificamente del fr. 10 V.-N. in parte citato sopra, n. 49: qui, in un'organizzazione contenutistica che procede strofe per strofe, la comunanza di tono e di immagini sembra in parte sfumare lo stacco fra la quarta e la quinta (per un commento a questo riguardo, cfr. Pitotto, *La strofe saffica...* cit., pp. 184-185 e 199-200); Orazio, nel rielaborare il possibile modello greco, avrebbe ottenuto un medesimo effetto attraverso uno strumento differente, appunto l'*enjambement*.

⁵¹ Cfr. le conclusioni in *Ibid.*, pp. 195-197 e 199.

⁵² Come si è mostrato più ampiamente sopra, § 3.1.

Tuttavia, nell'autore latino vanno poste in giusta luce anche le istanze – certo più sporadiche – come questa, in cui il legame sintattico fra strofe contigue non presuppone una contestuale omogeneità contenutistica, ma viene utilizzato piuttosto per rendere più mosso il dettato poetico: non va dimenticato che, in termini generali, «la mancata congruenza tra segmentazione fonica e logica e il variare dell'iterazione del ritmo sono, infatti, funzionali a superare la monotonia e la ripetitività della sequenza ritmica»⁵³.

[3.3] Ad ampliare il cenno appena esposto, si lascia rilevare infine che, specialmente nelle odi di maggiori dimensioni, Orazio è portato a svolgere un medesimo argomento in più strofe in successione, ma non (necessariamente) in continuità sintattica⁵⁴. Questa tendenza è percettibile *in nuce* già nella disposizione “per strofe a coppia” testimoniata dai fr. 16 e 31 V.-N.⁵⁵, dove si accompagna però alla sistematica ricerca di un legame anche fraseologico. Nelle istanze oraziane si ritrova invece non solo un'estensione a blocchi testuali più ampi, ma anche una variabilità maggiore nell'assetto sintattico.

In *carm.* 4, 6, ad esempio, la bipartizione fra l'apostrofe ad Apollo e il ruolo di Orazio come poeta suo *vates* viene enunciata in piena corrispondenza con lo schema metrico: le prime due strofe e la settima recano l'invocazione al *dive*; la figura dell'autore entra in primo piano dall'ottava strofe alla fine. All'interno di queste sequenze, le modalità espositive spaziano dallo stacco fra periodi o proposizioni giustapposte⁵⁶ al legame implicato invece dalle espansioni appositive⁵⁷. Fra quest'ultime, appare specialmente degna di nota *doctor argutae fidicen Thaliae* («armonioso maestro di Talia», v. 25), che si configura addirittura come *enjambement* non necessario a riprendere il *Dive* del v. 1 e la successiva espansione relativa ai vv. 1-8: pur così lontani, i due blocchi erano evidentemente

⁵³ Così in *Enciclopedia ... cit. s.v. Enjambement*, p. 821.

⁵⁴ Cfr. al proposito le osservazioni in *Enciclopedia... cit. s.v. Enjambement*, p. 821, in particolare l'analisi puntuale «In *C* 4, 4 H. condensa tutta la lezione pindarica e la mette a frutto creando un pensiero che attraversa addirittura i primi 28 versi in un susseguirsi di *e.* che superano anche il limite più duro di fine-strofa (gli *e.* raggruppano tre strofe alla volta, vv. 1-12, o addirittura quattro, vv. 13-28)».

⁵⁵ Cfr. l'analisi condotta in Pitotto, *La strofe saffica... cit.*, pp. 199-201.

⁵⁶ Così rispettivamente in S7-S8 e S10-S11 e in S5-S6: cfr. sopra, § 2.1.

⁵⁷ Ravisabili in S1-S2, S6-S7, S8-S9 e S9-S10, commentate sopra, § 2.3.

concepiti come un'unica sequenza interrotta, ma non spezzata, dalla parentesi sulla potenza apollinea che si protrae dalla terza alla sesta strofe.

4. Elaborazione retorica nel passaggio fra strofe

[4.1] Per quanto concerne l'arrangiamento sintattico e la disposizione contenutistica, sembra potersi concludere che Orazio combini elementi saffici e spunti di rielaborazione inedita; la dizione impiegata *inter strophas* mostrerebbe invece un più marcato grado di discontinuità rispetto al modello greco.

I frammenti di Saffo attestano infatti il ricorso pressoché sistematico a particelle, congiunzioni, pronomi e voci verbali con valore pragmatico: la loro presenza è naturale in una produzione poetica che – nella sua fase iniziale, e senza tener conto delle riprese successive in contesti anche assai diversi dalla Lesbo del VII secolo – va ricondotta a una composizione estemporanea da parte del *performer*, e a una fruizione aurale da parte del suo pubblico. Nelle differenti coordinate a cui rimanda l'operato orazioiano – meno vincolato, per lo meno sotto l'aspetto compositivo, ai meccanismi dell'oralità⁵⁸ – i marcatori pragmatici perdono la loro ragione d'essere; in loro vece, sembra percettibile una cura retorica più accentuata del consueto proprio nell'apertura di una data strofe e/o nei versi a cavaliere della giunzione.

[4.2] La sede iniziale viene fatta rimarcare nella maniera più evidente tramite l'anafora negli *incipit* di due strofe in successione: così capita ad esempio con *otium*, ripetuto in *carm.* 2, 16, S1-S2; *te*, in *carm.* 4, 2, S13-S14; *ille*, in *carm.* 4, 6, S3-S4; *iam*, in *carm. saec.* S14-S15. Una funzione analoga sarebbe svolta dalle coppie di imperativi alla seconda persona singolare in *carm.* 3, 8, S4-S5 (*sume* e *mitte*, entrambi rivolti a Mecenate) e *carm.* 3, 14, S5-S6 (*i* e *dic*, entrambi rivolti a uno schiavo del poeta). Appena più sfumata dal cambiamento di modo verbale suona

⁵⁸ Delle conseguenze che questo carattere di «strictly literary poetry» ha sul trattamento della strofe saffica discute anche Morgan, *Musa pedestris...* cit., pp. 230-231; a controbilanciare la sicurezza di queste affermazioni, cfr. i recenti spunti in M. Bettini, *Roma, città della parola*, Torino, Einaudi 2022. Sulla funzionalità dei marcatori pragmatici nel contesto lirico arcaico della *composition in performance* orale, e segnatamente nei frammenti di Saffo, cfr. D'Alessio, *Fiction and pragmatics...* cit.

infine la rispondenza fra il congiuntivo *nescias* e l'imperativo *crede*, tutti e due diretti a Xantia in *carm.* 2, 4, S4-S5.

Non mancano occorrenze in cui l'anafora serve a porre in relazione strofe a maggiore distanza: si consideri ad esempio la ripetizione di *concines* in 4, 2, S9 e S11, in riferimento all'elogio di magniloquenza pindareggiante che Iullo Antonio, qui interlocutore di Orazio, saprà levare per Augusto vincitore sui Sigambri. Da menzionare a questo riguardo anche la serie dei tre *sive* che, in *carm.* 1, 2, compaiono al primo e al terzo verso di S9 e nella sede iniziale di S11 per invocare tre divinità differenti: prima Venere (v. 33), poi Marte (v. 35) e infine Mercurio (v. 41).

L'anafora può combinarsi al poliptoto per creare una rete che si estende per più strofe, come capita ad esempio in *carm.* 1, 10, S2-S5: S2 e S3 sono legate dal *te* incipitario, a cui risponde il *tu* in apertura di S5; S4 reca a sua volta un *te* che, per *variatio* ritmica, non cade nella prima sede del verso ma nell'ottava.

[4.3] Lo sfruttamento di sedi diverse da quella incipitaria per intessere richiami lessicali saldi sì, ma meno evidenti di quelli appena illustrati, non è un caso limitato alla serie pronominale di *carm.* 1, 10. In *carm.* 1, 2, ad esempio, la medesima voce verbale (*terrui*) è ripetuta al v. 4, all'inizio della clausola adonia di S1, e al v. 5, nelle sedi iniziali del primo endecasillabo di S2; in *carm. saec.* si ritrova invece una rispondenza fra il secondo verso di S4, che contiene il nome proprio al vocativo *Ilithia*, e l'*incipit* della successiva S5, che si apre con il nome comune *diva* sempre al vocativo.

Altre istanze associano invece l'*incipit* strofico alla cesura dopo il quinto piede dell'endecasillabo, una pausa – come si è fatto osservare al § 1.1 – caratteristica proprio della strofe saffica secondo la rivisitazione oraziana. Così si legge, ad esempio, in *carm.* 2, 16: qui, il contrasto fra le ricchezze di cui gode Grosfo e la semplicità a cui invece ambisce il poeta è evidenziato dalla contrapposizione fra *te* nella prima sede di S9 1 (v. 33) e *mihi* appunto nella cesura dopo il quinto piede in S10 1 (v. 37). Ancora più sottile il caso di *carm.* 4, 11, dove fra S8 e S9 si rispondono due imperativi di seconda persona singolare: *age* (v. 31) è collocato prima della cesura in quinta sede del terzo endecasillabo; *condisce* (v. 34) ricorre subito dopo la parentesi nel secondo endecasillabo, dalla quarta alla sesta

sillaba di una delle poche occorrenze oraziane senza fine parola e contestuale cesura in quinta posizione. Tutto giocato sull'anafora, arricchita dalla sinonimia, si rivela poi il catalogo dei generi pindarici in *carm.* 4, 2, S3-S5: qui, la menzione dei ditirambi inizia al v. 10, il secondo della terza strofe, marcata da un *seu* che ritorna anche nella prima sede del v. 13 (S4 1) a introdurre la pericope dedicata agli inni; con *variatio* lessicale, ma in piena identità ritmica, si legge da ultimo un *sive* in apertura di S5 (= v. 17), dove prende le mosse la sezione sugli epinici⁵⁹.

Si riscontra infine un caso dove la cura espressiva non si concretizza nelle figure della ripetizione combinate, eventualmente, con il poliptoto o la variazione sinonimica, ma sfrutta piuttosto l'effetto di sospensione sortito dall'iperbato. Più nel dettaglio, in *carm.* 4, 6, S4-S5, il medaglione dedicato all'eroismo di Achille contrappone un'azione che egli avrebbe rifiutato (prendere parte all'inganno del cavallo) e un'altra in cui invece si sarebbe distinto (assaltare la città a viso aperto) se solo non fosse stato ucciso da Apollo prima che l'assedio giungesse alla stretta finale. Il primo punto è evocato da *ille non ... falleret*, ai vv. 13 e 16, rispettivamente la sede iniziale di S4 e l'*incipit* della sua clausola adonia; al secondo sono riservati invece il *sed* incipitario a valore oppositivo⁶⁰ in S5 1 (v. 17) e il suo completamento *ureret* all'inizio del terzo endecasillabo (S5 3 = v. 19).

5. Un saggio di analisi combinata: *carm.* 1, 12

I dati sintattici, contenutistici e fraseologici emersi nei paragrafi precedenti possono essere combinati in un caso di studio conclusivo, che tenga insieme i differenti aspetti e ne offra un'applicazione complessiva. Per l'ampio disegno compositivo e la varietà di tecniche impiegate, offre un esempio particolarmente produttivo *carm.* 1, 12 che – condotto come inno a Giove e catalogo di dèi, eroi e grandi della storia, in continuo rife-

⁵⁹ Per ulteriori considerazioni sul rapporto fra metro e disposizione dei generi pindarici, cfr. gli spunti forniti sopra, § 3.1 e n. 45.

⁶⁰ Un elemento fraseologico, questo, che si sarebbe tentati di definire come direttamente trasposto dal greco di Saffo, come mostrerebbero i paralleli di fr. 1 V.-N., v. 5, e fr. 10 V.-N., v. 9 (cfr. Denniston, *The Greek particles...* cit., pp. 1 e 14 in particolare).

rimento al modello eulogistico pindarico⁶¹ – magnifica le glorie romane e si chiude con una lode ad Augusto.

Nello specifico, l'ode inizia con tipiche movenze proemiali (S1-S3):

Quem virum aut heroa lyra vel acri
 tibia sumis celebrare, Clio?
 quem deum? cuius recinet iocosa
 nomen imago
 –
 aut in umbrosis Heliconis oris 5
 aut super Pindo gelidove in Haemo?
 unde vocalem temere insecutae
 Orphea silvae,
 –
 arte materna rapidos morantem
 fluminum lapsus celeresque ventos, 10
 blandum et auritas fidibus canoris
 ducere quercus⁶².

Il corpo centrale del canto reca un'invocazione al padre degli dèi (S4-S5) e a Bacco, Diana e Apollo (S6):

Quid prius dicam solitis parentis
 laudibus, qui res hominum ac deorum,
 qui mare ac terras variisque mundum 15
 temperat horis?
 –
 Unde nil maius generatur ipso

⁶¹ Sulla ripresa dei toni magniloquenti propri degli epinici, e sulla discrasia fra questi stessi toni e il metro impiegato, appunto la strofe saffica, per tradizione non legata agli elogi, cfr. Morgan, *Musa pedestris...* cit., pp. 261-271.

⁶² Cfr. Hor. *carm.* 1, 12, 1-12: «Qual uomo o eroe imprendi a celebrare con la tua lira o con il flauto arguto, o Clio? Qual nume? O di chi canterai, ripetendolo, il nome, Eco scherzosa, o nelle ombrose piagge d'Eliconia o sopra il Pindo o il gelido Emo, da dove inebriate seguirono le selve il canto di Orfeo, che per materna ispirazione il rapido corso dei fiumi e i veloci venti fermava, dolce da attirare al suono della sua lira le ascoltanti querce?».

nec viget quidquam simile aut secundum.

Proximos illi tamen occupavit

Pallas honores 20

—

proeliis audax. Neque te silebo,

Liber, et saevis inimica virgo

beluis, nec te, metuende certa,

Phoebe sagitta⁶³.

A essere chiamati in causa come soggetti di un canto particolarmente glorioso sono poi eroi quali Eracle, Castore e Polluce (S7-S8):

Dicam et Alciden puerosque Ladae, 25

hunc equis, illum superare pugnis

nobilem, quorum simul alba nautis

stella refulsit,

—

defluit saxis agitatus umor,

concidunt venti fugiuntque nubes 30

et minax, quia sic voluere, ponto

unda recumbit⁶⁴.

Meritevoli di uno stesso elogio sono i principali personaggi della storia romana (S9-S12), culminanti con il *Iulium sidus* («l'astro Giulio», v. 47):

Romulum post hos prius an quietum

Pompili regnum memorem an superbos

⁶³ Cfr. Hor. *carm.* 1, 12, 13-24: «Cosa dirò prima delle consuete lodi del padre che governa uomini e dei, e mari e terre, e con le varie stagioni imprime al mondo il giusto ritmo? Nulla da lui si genera più grande di lui, né v'è creatura che gli somigli emula; e tuttavia occuperà il luogo più vicino al suo alto onore Pallade, nelle battaglie audace. Né tacerò di te, Bacco, e di te, nemica alle feroci fiere, o Vergine, e ancor di te, temibile Febo dalle saette che non sbagliano».

⁶⁴ Cfr. Hor. *carm.* 1, 12, 25-32: «Dell'Alcide dirò e dei due figli di Leda, invincibile il primo sui cavalli, l'altro nel pugilato; appena splenda la loro bianca stella ai marinai, l'acqua agitata arretra dagli scogli, cadono i venti, fuggono le nubi, e il flutto minaccioso, al loro cenno, torna a placarsi sul disteso mare».

Tarquini fasces, dubito, an Catonis nobile letum.	35
—	
Regulum et Scauros animaeque magnae prodigum Paulum superante Poeno gratus insigni referam Camena Fabriciumque.	40
—	
Hunc et incomptis Curium capillis utilem bello tulit et Camillum saeva paupertas et avitus apto cum lare fundus.	
—	
Crescit occulto velut arbor aevo fama Marcelli; micat inter omnis Iulium sidus velut inter ignis luna minores ⁶⁵ .	45

Il finale (S13-S15) torna al padre degli dèi, celebrato ora insieme al *princeps*, secondo in effetti solo allo stesso Giove, con un accostamento volto a enfatizzare l'autorevolezza augustea:

Gentis humanae pater atque custos, orte Saturno, tibi cura magni Caesaris fatis data; tu secundo Caesare regnes.	50
—	
Ille, seu Parthos Latio imminentis egerit iusto domitos triumpho,	

⁶⁵ Cfr. Hor. *carm.* 1, 12, 33-48: «Poi sono incerto se cantare prima Romolo, o il quieto regno di Pompilio, o il re Tarquinio dai superbi fasci, o la nobile morte di Catone. Grato dirò con canto insigne Regolo, gli Scauri, e Paolo prodigo della grande sua anima a contrastare i Puni protesi alla vittoria, e Fabrizio. Quest'ultimo e Curio dagli incolti capelli produsse, utili alla guerra, come Camillo, dura povertà e nel campo degli avi umile casa. Cresce, pari a una pianta, nel mistero del tempo il nome di Marcello; brilla fra tutti l'astro Giulio, come impera la luna fra le stelle meno intense».

sive subiectos Orientis orae	55
Seras et Indos,	
—	
te minor latum reget aequos orbem;	
tu gravi curru quaties Olympum,	
tu parum castis inimica mittes	
fulmina lucis ⁶⁶ .	60

[5.1] Fra le cinque pericopi riassunte sopra sussiste il massimo stacco sintattico possibile, ma tale discontinuità viene attenuata almeno in parte da una attenta rete di richiami fraseologici.

Ad esempio, le apostrofi alla lira (S1-S3) e a Giove (S4-S5) contenute nel primo e nel secondo blocco ricorrono entrambe all'interrogativa diretta: rispettivamente *Quem virum aut heroa lyra vel acri tibia sumis celebrare, Clio?* (vv. 1-2) e *Quid prius dicam solitis parentis laudibus, qui res hominum ac deorum, qui mare ac terras variisque mundum temperat horis?* (vv. 13-16), notevoli altresì per il poliptoto *quem* (aggettivo) / *quid* (pronome) e per la *variatio* della persona verbale, da una seconda rivolta a Clio (*sumis*) a una prima (*dicam*) con cui prende la parola Orazio stesso.

Proprio su *dicam* poggia un'anafora chiamata a marcare il passaggio dalla seconda sezione sugli dèi (S4-S6) alla terza sugli eroi (S7-S8): la stessa forma verbale ricorre infatti al v. 13 (S4 1), subito prima della cesura dopo il quinto piede, e poi in apertura di S7. A rinsaldare il legame ricorre anche *neque... silebo* (v. 21 = S6 1), una litote sinonimica rispetto a *dicam*, rispetto a cui sono mantenuti invariati il tempo (futuro) e la persona (una prima singolare che pone in evidenza l'io poetico e i suoi intenti).

Il ritorno a Giove nella quinta, e ultima pericope contiene poi un evidente riferimento alla seconda parte dell'ode: così suggeriscono nello specifico le forme di seconda persona singolare *tibi* al v. 50, *tu* al v. 51

⁶⁶ Cfr. Hor. *carm.* 1, 12, 49-60: «Padre e custode della stirpe umana, progenie di Saturno, a te fu dato il compito fatale di vegliare sul grande Cesare; e possa tu regnare, avendo lui solo secondo subito dopo di te. Ed egli, sia che tragga i Parti minacciosi al Lazio domati nel suo giusto trionfo, o i Seri e gli Indi situati sotto il cielo d'oriente, governerà giusto il lieto mondo a te solo inferiore; tu scuoterai col grande carro l'Olimpo e scaglierai le tue folgori contro le sacre selve profanate!».

e *regnes* al v. 52, che riecheggiano i due *te* chiamati a indicare rispettivamente Bacco (v. 21) e Diana (v. 23). Questi stessi elementi, tuttavia, rimandano nel contempo all'apostrofe iniziale a Clio, creando un doppio anello che suggella il canto con particolare raffinatezza: così indicano le voci verbali *sumis* (v. 2) e *recinet* (v. 3), riprese da *regnes* (v. 52); e i vocativi *Clio* (v. 2) da una parte, e *gentis humanae pater atque custos* al v. 49 e *orte Saturno* (v. 50) dall'altra.

[5.2] All'interno di ogni sezione, si lascia rilevare una notevole variabilità di costrutti: dalla continuità fraseologica entro lo sviluppo di un medesimo argomento alla giustapposizione fra periodi distinti anche in un quadro di omogeneità tematica. A ciò si combinano i diversi effetti sortiti dall'elaborazione retorica che viene riservata sistematicamente all'*incipit* strofico, e che risulta in un dettato assai curato e altrettanto mosso.

La parte iniziale rivolta a Clio (vv. 1-12) mostra una compattezza particolare: questo effetto è da ricondurre alla combinazione di *enjambements* interstrofici⁶⁷ e serie di interrogative retoriche con anafora (*quem* vv. 1 e 3) e poliptoto (*cuius* v. 3 e *unde* v. 7).

La seconda sezione mostra un maggiore movimento interno. Se la domanda introduttiva (S4) e l'encomio (S5) a Giove appaiono ben delimitati sul piano sia sintattico sia fraseologico, il finale di S5 sposta la focalizzazione su Minerva, la dea più prossima a colui *qui res hominum ac deorum, qui mare ac terras variisque mundum temperat horis* (vv. 14-16); sempre a *Pallas* (v. 20) è dedicata in *enjambement* l'espansione appositiva *proeliis audax* (v. 21), nel primo endecasillabo di S6 fino alla cesura in quinta sede. La strofe continua con un catalogo a tre voci condotto con studiata *variatio* interna: Bacco è introdotto da *neque te silebo* (v. 21) e dal vocativo *Liber* (v. 22); Diana dal solo vocativo *saevis inimica virgo beluis* (vv. 22-23); Apollo per finire con *nec te, metuende certa, Phoebe, sagitta* (vv. 23-24), ovvero i medesimi stilemi impiegati nel primo *colon*.

⁶⁷ S2 1 inizia infatti elencando due diversi scenari possibili per la azione (*recinet*) che si immagina compiuta da Clio *aut in umbrosis Heliconis oris* (v. 5) *aut super Pindo gelidove in Haemo* (v. 6); S3 1 (= v. 9) contiene invece in ultima sede l'espansione participiale *morantem*, da riferirsi a *vocalem ... Orphea* in S2 3-4 (= vv. 7-8).

Questo stesso andamento catalogico riprende anche nella quarta sezione dell'ode, dov'è strumentale a portare sulla scena alcune glorie della storia romana: e se ogni strofe costituisce un'unità sintattica a sé stante, l'anafora degli accusativi in prima sede lega insieme il passo scandendo i vari momenti dell'elencazione. Dopo *Romulum* (v. 33 = S9 1), *Regulum* (v. 37 = S10 1) e *Hunc* (v. 41 = S11 1, ripresa di *Fabriciumque* nella clausola adonia del v. 40 = S10 4), il ritmo muta soltanto in corrispondenza dell'ultima strofe, che si distacca dalle altre perché, con accorta *climax* ascendente, presenta le figure meritevoli del più alto onore: prima si ricorda la *fama Marcelli* (v. 46), che cresce simile a una pianta⁶⁸, poi viene menzionato il *Iulium sidus* (v. 47), riferimento esplicito all'astro splendente di Augusto. La celebrazione congiunta del *princeps* e del suo mancato erede si distingue con immediatezza rispetto ai medaglioni precedenti: dopo la serie di accusativi, qui ricorrono due nominativi; dopo tanti nomi propri, si impiegano ora due perifrasi collocate non più nell'*incipit* strofico ma all'inizio del secondo e del terzo endecasillabo, in entrambi i casi fino alla cesura in quinta sede.

La fine dell'ode (vv. 49-60) è tutta giocata su un nuovo binomio, che accosta Augusto ora allo stesso Giove. La vicinanza fra le due figure, che incarnano la somma autorevolezza fra gli dèi e fra gli uomini rispettivamente, viene espressa con efficacia dall'opposizione fra pronomi di seconda e di terza persona singolare: a Giove, apostrofato direttamente, sono riservati *tibi* (v. 50), *tu* (v. 51) e la serie *te – tu – te* all'inizio dei tre endecasillabi di S15, in una rete che combina anafora e poliptoto; al centro di questa trama così fittamente intessuta, spicca nell'*incipit* di S14 un *ille* che non potrebbe introdurre in maniera più enfatica le imprese vittoriose del *princeps*.

Come lo schema diegetico, così anche l'effetto encomiastico sfrutta l'interrelazione con la struttura strofica del carme: tale sinergia tra forma e contenuto – in azione già nelle varie tipologie di giunzione interstrofica emerse all'analisi del *corpus* saffico – viene riproposta da Orazio con

⁶⁸ Come si argomenta in F. Biddau, *Sulla cronologia di Orazio*, Odi, I-III, «Philologus» 161 (1) 2017, p. 128, in questi versi sarebbe da leggersi un doppio riferimento: al Marcello che sul finire del III sec. a.C. trionfò sugli Insubri arrivando a dedicare le spoglie opime; e al Marcello mancato successore di Augusto.

caratteristico *labor limae*, in un rapporto che combina tratti di persistenza ed elementi di discontinuità, amalgamati nella ben nota dinamica fra imitazione ed emulazione del modello lirico arcaico.

Abstract

This paper applies to the production by Horace (and more marginally by Catullus) the results of a previous survey dedicated to the interstrophic junction in the Sapphic *corpus* (§ 1): its aim is to systematically analyze the features of the Sapphic stanzas in Latin lyric and to clarify, as far as possible, the dynamics between ancient Greek traditional features and elements of later re-elaboration. In the first part the syntactic formulation (§ 2), the thematic arrangement (§ 3) and the expressive tools (§ 4) employed in the passage between strophes are examined; in the final paragraph (§ 5), these different perspectives combine in the case study of *carm.* 1, 12, a particularly productive example to concretely illustrate our findings.

Elisabetta Pitotto
elisabetta.pitotto@unito.it

Altri articoli

Claudio Buongiovanni

La gara impari (o quasi) tra Plinio il Giovane e Tacito: nota a Plin. *epist.* 7, 20, 4

Il rapporto di amicizia tra Plinio il Giovane e Tacito, uno dei più celebri e significativi tra quelli rintracciabili nel panorama letterario antico, è testimoniato ‘unilateralmente’ dal gruppo di lettere presente nell’epistolario pliniano, all’interno del quale costituisce un autentico ciclo di raro pregio documentale, in quanto contribuisce a delineare i tratti essenziali non solo delle biografie letterarie dei protagonisti, ma anche di un complesso scenario politico e culturale di transizione, quale fu quello a cavallo tra il I e il II secolo d.C. In tal senso, il sodalizio tra le due autorevoli figure, che ad una gloriosa carriera in campo letterario avevano affiancato un prestigioso *cursus honorum*, si configura come impareggiabile e privilegiato punto di osservazione sulla classe dirigente del periodo compreso tra la fine del regime flavio e l’affermazione di Traiano¹. Nel presente contributo, tuttavia, non si affronterà un esame analitico delle lettere “tacitiane”, né della possibilità di desumere da quelle epistole interrelazioni tra le opere dei due autori, né tantomeno del più ampio rapporto di amicizia e di competizio-

¹ Da tale prospettiva, come è noto, soprattutto R. Syme aveva analizzato il rapporto tra i due illustri personaggi, facendo pendere la bilancia, in modo tutt’altro che sorprendente, dalla parte di Tacito, quanto ad *auctoritas* e *dignitas* (vd. R. Syme, *Tacito*, tr. it., Brescia, Paideia, 1967, vol. 1, pp. 87-177). Negli ultimi anni tale approccio è stato giustamente rivisto e attenuato, a favore di un rapporto meno squilibrato tra i due amici letterati; utile in tal senso, anche per la discussione della bibliografia sull’argomento, C. Whitton, “*Let us tread our path together*”. *Tacitus and the younger Pliny*, in V.E. Pagán (ed.), *A Companion to Tacitus*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 345-368.

ne tra Plinio il Giovane e Tacito², forse vissuto dal primo in modo meno sereno, remissivo e deferente di quanto possa sembrare. L'attenzione sarà indirizzata a un passaggio particolare dell'epistola 7, 20, nello specifico a una citazione virgiliana (*Aen.* 5, 320), allo scopo di aggiungere alcune considerazioni circa la sua interpretazione; la lettera in esame, molto probabilmente databile al 106-107 d.C.³ è strettamente correlata con altre dei libri VIII e IX⁴, in una sorta di "miniciclo interno" che prepara la modalità con la quale Plinio intende affidare ai posteri la lettura del suo rapporto con l'illustre amico. Il *focus*, quindi, sarà molto più circoscritto, sebbene dalla riflessione su un dato particolare si potranno inferire anche considerazioni di carattere più generale, tenendo conto, in primo luogo, della notevole capacità retorica con la quale Plinio costruisce ogni singola pagina del suo epistolario, ma anche della abilissima tecnica allusiva "a specchio", attraverso la quale l'autore allestisce un'autorappresentazione letteraria che prende forma e sostanza dal dialogo con i propri interlocutori⁵. Da un simile quadro di autopromozione, tanto raffinato quanto complesso, emerge l'ambizione di perseguire un riconoscimento pubblico delle proprie qualità che sia in qualche modo certificato e legittimato da quello individuale, esplicitamente o implicitamente deducibile, degli autorevoli destinatari delle epistole pliniane⁶. Il ciclo tacitano, che si distingue per ampiezza e importanza nell'intero epistolario (undici lettere in sei libri), si configura,

² Tra i contributi più recenti, si vedano in merito: M. Griffin, *Pliny and Tacitus*, «Scripta Classica Israelica» XVIII, 1999, pp. 139-158; I. Marchesi, *The Art of Pliny's Letters. A Poetics of Allusion in the Private Correspondence*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 97-143 (sull'epistola 7, 20 soprattutto pp. 135-143); R. Gibson-R. Morello, *Reading the Letters of Pliny the Younger*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 167-168; R. Edwards, *Pliny's Tacitus: The Politics of Representation*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» LXI, 2018, pp. 66-77. Come si vedrà in seguito, le divergenze sostanziali da questi lavori, tutti meritevoli e capaci di porre in rilievo adeguatamente i punti salienti nell'interpretazione complessiva dell'epistola, riguarderanno la funzione attribuita da Plinio alla citazione virgiliana in *epist.* 7, 20 e le possibili conseguenze interpretative anche in termini più ampi.

³ A.N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 426.

⁴ Cfr. Plin. *epist.* 8, 7; 9, 14; 9, 23.

⁵ In tal senso risulta molto apprezzabile Edwards, *Pliny's Tacitus...* cit., pp. 68-69.

⁶ Tale tecnica è stata ormai riconosciuta e ben evidenziata dagli studiosi in tempi recenti; si vedano soprattutto i lavori di I. Marchesi, R. Gibson e R. Morello citati alla n. 2.

quindi, come testimonianza della costante “tensione” di Plinio verso Tacito, di un *iter* che (dal punto di vista pliniano) ha condotto l'*adulescentulus* dell'epistola 7, 20, desideroso di seguire e inseguire il suo illustre modello⁷ e di essere a lui associato, a un livello di fama e autorevolezza tali da azzerare l'iniziale distanza e da generare un'assimilazione e un livellamento che non consentono più di distinguere uno dall'altro, come lo stesso Tacito – particolare ancor più simbolico e significativo – avrebbe riferito a Plinio, generando in quest'ultimo una soddisfazione senza eguali⁸. La scrittura pliniana, pertanto, è pervasa da una notevole dose di ambiguità e allusività, necessaria a veicolare un messaggio figurato che, nel caso del *certamen* con Tacito, deve esprimere la personale convinzione di aver eguagliato l'amico-maestro-rivale, senza poterla affermare apertamente fino in fondo, un po' per prudenza, un po' per falsa modestia, in un “non detto” che vale molto più di tante parole. Non a caso, quindi, la lettera 7, 20 riflette e conferma quest'atmosfera di ambiguità e “illusione” nella prospettiva esegetica offerta al lettore, soprattutto grazie alla citazione dell'*Eneide*, ma non tanto nel senso di una “*optical metaphor*” come intende Ilaria Marchesi⁹, quanto piuttosto di una criptata e convinta dichiarazione di autocoscienza da parte di Plinio nel suo “percorso di avvicinamento” a Tacito. Se il senso di fondo dell'inserzione di *Aen.* 5, 320 nell'argomentazione dell'epistola 7, 20 è stato colto e ben identificato – Plinio cita un verso tratto da una gara di corsa per significare la distanza e la gerarchia tra sé e Tacito, con quest'ultimo saldamente al primo posto e inseguito dal secondo – forse fino ad oggi non è stato dato il dovuto rilievo al contesto del verso virgiliano, che costituisce il sicuro termine di paragone di Plinio, sebbene l'immagine fosse presente

⁷ Plin. *epist.* 7, 20, 4 *Equidem adulescentulus, cum iam tu fama gloriaque floreris, te sequi, tibi 'longo sed proximus intervallo' et esse et haberi concupiscebam.*

⁸ Plin. *epist.* 9, 23, 2-3 *Frequenter e senatu famam qualem maxime optaveram rettuli: numquam tamen maiorem cepi voluptatem, quam nuper ex sermone Corneli Taciti. Narrabat sedisse secum circensibus proximis equitem Romanum. Hunc post varios eruditosque sermones requisisse: 'Italicus es an provincialis?' Se respondisse: 'Nosti me, et quidem ex studiis.' Ad hoc illum: 'Tacitus es an Plinius?' Exprimere non possum, quam sit iucundum mihi quod nomina nostra quasi litterarum propria, non hominum, litteris redduntur, quod uterque nostrum his etam e studiis notus, quibus aliter ignotus est.*

⁹ Marchesi, *The Art of Pliny's Letters...* cit., p. 139.

anche nel *Brutus* di Cicerone¹⁰. Plinio non casualmente desume la citazione da una sequenza di versi che descrivono una gara, poiché intende chiaramente alludere a una dimensione agonistica, a un *certamen* tra sé e Tacito, che si dispiega tra una reale – ma forse un po' sofferta – ammissione di superiorità dello storico in termini di prestigio, gloria e dignità letteraria, e una fortissima volontà di presentarsi, anche attraverso un'efficace e studiata autorappresentazione, come assimilabile a Tacito, annullando qualunque distanza. A ben vedere, infatti, pur riconoscendo una gerarchia intellettuale che attribuisce a Tacito una collocazione superiore – anche per semplici ragioni anagrafiche –, Plinio sembra voler rivendicare per sé una fama e una reputazione che gli consentono non solo di avvicinarsi all'amico storico, ma di eguagliarlo e, almeno potenzialmente, addirittura di superarlo. Il testo integrale della lettera è il seguente:

1 Librum tuum legi et, quam diligentissime potui, adnotavi quae commutanda, quae eximenda arbitrarer. Nam et ego verum dicere assuevi, et tu libenter audire. Neque enim ulli patientius reprehenduntur, quam qui maxime laudari merentur. 2 Nunc a te librum meum cum adnotationibus tuis exspecto. O iucundas, o pulchras vices! Quam me delectat quod, si qua posteris cura nostri, usquequaque narrabitur, qua concordia simplicitate fide vixerimus! 3 Erit rarum et insigne, duos homines aetate dignitate propemodum aequales, non nullius in litteris nominis – cogor enim de te quoque parcius dicere, quia de me simul dico –, alterum alterius studia fovisse. 4 Equidem adolescentulus, cum iam tu fama gloriaque floreres, te sequi, tibi 'longo sed proximus intervallo' et esse et haberi concupiscebam. Et erant multa clarissima

¹⁰ Cic. *Brut.* 173 *Duobus igitur summis Crasso et Antonio L. Philippus proximus accedebat, sed longo intervallo tamen proximus. Itaque eum, etsi nemo intercedebat qui se illi anteferet, neque secundum tamen neque tertium dixerim. Nec enim in quadrigis eum secundum numeraverim aut tertium qui vix e carceribus exierit, cum palmam iam primus acceperit, nec in oratoribus qui tantum absit a primo, vix ut in eodem curriculo esse videatur.* Su una valutazione – forse eccessiva – del luogo ciceroniano come possibile ipotesto pliniano insiste Edwards, *Pliny's Tacitus...* cit., pp. 74; 76-77. Tale aspetto particolare sarà approfondito nelle pagine successive. Per un attento esame dell'uso delle citazioni nell'epistolario pliniano si rinvia a K. Schwerdtner, *Plinius und seine Klassiker. Studien zur literarischen Zitation in den Pliniusbriefen*, Berlin-München-Boston, De Gruyter, 2015 (in particolare, per il caso di 7, 20, pp. 96-109). Invece, sulle dinamiche intertestuali si veda il recente M. Neger-S. Tzounakas, *Intertextuality in Pliny's Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

ingenia; sed tu mihi – ita similitudo naturae ferebat – maxime imitabilis, maxime imitandus videbaris. 5 Quo magis gaudeo, quod si quis de studiis sermo, una nominamur, quod de te loquentibus statim occurro. Nec desunt qui utrique nostrum praeferantur. 6 Sed nos, nihil interest mea quo loco, iungimur; nam mihi primus, qui a te proximus. Quin etiam in testamentis debes adnotasse: nisi quis forte alterutri nostrum amicissimus, eadem legata et quidem pariter accipimus. 7 Quae omnia huc spectant, ut invicem ardentius diligamus, cum tot vinculis nos studia mores fama, suprema denique hominum iudicia constringant. Vale¹¹.

Il tono della lettera è chiaro fin dalle prime battute: Plinio intende porsi sullo stesso piano di autorevolezza letteraria di Tacito, dichiarando di aver annotato proposte di interventi migliorativi nel libro tacitano, modificando ed eliminando là dove lo ritenesse opportuno. L'atteggiamento pliniano, improntato alla franchezza di giudizio e alla reciproca disponibilità ad accogliere suggerimenti, è chiosato da una notevole *sententia* (*Neque enim ulli patientius reprehenduntur, quam qui maxime laudari merentur*), che, come altri passaggi nel seguito dell'epistola¹², riprende una caratteristica movenza dello stile tacitano¹³ e diviene, a sua volta, funzionale a esprimere l'idea di una sostanziale *aequalitas*, in un ragionamento "circolare" che parte da Plinio, arriva a Tacito e ritorna a Plinio¹⁴. La sequenza argomentativa, infatti, è la seguente: Plinio ha annotato il *liber* tacitano, con una sincerità gradita all'amico; Plinio esalta la disponibilità di Tacito a ricevere suggerimenti o correzioni, tipica di coloro *qui maxime laudari merentur*; Plinio ora attende le annotazioni di Tacito al suo libro, che naturalmente accoglierà con la medesima predisposizione mostrata dallo storico, ponendosi allo stesso modo, così, nella

¹¹ Plin. *epist.* 7, 20.

¹² Si noti il ricorso al *tricolon* asindetico – un "marchio di fabbrica" dello stile tacitano – sia in *Quam me delectat quod, si qua posteris cura nostri, usquequaque narrabitur, qua concordia simplicitate fide vixerimus!*, sia in *Quae omnia huc spectant, ut invicem ardentius diligamus, cum tot vinculis nos studia mores fama, suprema denique hominum iudicia constringant*.

¹³ Non è un caso che un analogo atteggiamento si riscontri nelle celebri epistole a Tacito 6, 16 e 6, 20 sull'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.; vd. A. Augoustakis, *Nequaquam Historia Digna? Plinian Style in Ep. 6.20*, «The Classical Journal» C (3), 2005, pp. 265-73.

¹⁴ Marchesi, *The Art of Pliny's Letters...* cit., p. 137, ritiene, invece, che «the book-exchange... is forcefully presented as an exchange between peers, or, better yet, between almost equals».

schiera di coloro *qui maxime laudari merentur*¹⁵. Il suggello inevitabile di una simile costruzione è *O iucundas, o pulchras vices!*, perfetta sintesi del *Leitmotiv* dell'epistola, che, acquisita e inevitabilmente riconosciuta l'autorevolezza di Tacito, non insiste tanto su una condizione di inferiorità o subalternità, quanto piuttosto sulla reciprocità e sull'assimilazione – fin quasi all'uguaglianza – di Plinio con Tacito. In tal senso, occorre notare che l'ambizione emulativa nei riguardi di Tacito riguarda il Plinio *adulescentulus*, che desiderava ardentemente (in)seguire il suo *exemplum*. Già Miriam Griffin, in un contributo che delinea efficacemente i tratti della rivalità tra i due amici, giustamente insiste su come Plinio, in realtà, nell'epistola 7, 20 lasci intendere di non considerarsi così lontano da Tacito¹⁶.

Il gioco metaforico di Plinio è molto sottile, poiché, sebbene apparentemente condotto in termini di asimmetria, con una figura più avanti (Tacito) e una più indietro (Plinio), in realtà, come detto, insiste più sulla reciprocità (*invicem; pulchras vices; alterum alterius studia fovisse; alterutri*) e sull'azzeramento della distanza, anche perché il secondo dopo Tacito deve considerarsi (ed essere considerato) il primo (*Sed nos, nihil interest mea quo loco, iungimur; nam mihi primus, qui a te proximus*). A Plinio, quindi, interessava *te sequi, tibi 'longo sed proximus intervallo' et esse et haberi*; è soprattutto quest'ultimo aspetto dell'*haberi*, di un riconoscimento esterno che accompagna e al contempo suggella il più oggettivo *esse*, sul quale Plinio può riuscire (o almeno ambire) ad azzerare

¹⁵ È possibile che questa espressione alluda alle parole con le quali Niso rivendica anche per sé un premio (Verg. *Aen.* 5, 354-356 “...*quae munera Niso / digna dabis, primam merui qui laude coronam / ni me, quae Salium, fortuna inimica tulisset?*”), all'esito della gara di corsa e delle conseguenti rivendicazioni presenti nell'episodio virgiliano al quale appartiene la citazione pliniana sulla quale ci soffermeremo a breve. Se così fosse, le parole pliniane chiarirebbero fin da subito l'istanza “competitiva” che caratterizza l'epistola, nonché l'associazione Niso-Tacito/Salio-Plinio.

¹⁶ Griffin, *Pliny and Tacitus...* cit., p. 143: «But now, in 7.20, Pliny goes on to reveal that he thought he had by now achieved this proximate position, or even more». Tra l'altro, la studiosa, che fa anche un breve, ma interessantissimo riferimento alla contrapposizione nel dibattito interno agli studi oxoniensi tra il tacitano Syme e il pliniano Sherwin-White (pp. 144-146), aggiunge che nell'epistola 8, 7, quasi complementare a 7, 20 per la presenza del rapporto Tacito-Plinio paragonato a quello tra maestro e discepolo, «it is clearly false modesty that leads Pliny to call himself a 'discipulus' to Tacitus' 'magister', when Tacitus had tactfully used the phrase 'magistro magister, discipulo discipulus'» (pp. 143-144).

la distanza con Tacito, ad essere considerato alla pari, insieme con Tacito. Tale aspirazione è esplicitata, tra l'altro, dal *Quin etiam in testamentis debes adnotasse: nisi quis forte alterutri nostrum amicissimus, eadem legata et quidem pariter accipimus*, dove *pariter* assume un particolare significato. Tuttavia, la chiave di lettura della citazione virgiliana sta nel fatto che quel verso è riferito a Salio, che nelle prime fasi della gara non solo era secondo, seppur a lunga distanza da Niso, ma soprattutto era colui che, senza l'inganno e l'intercessione fisica di Niso a favore di Eurialo, avrebbe vinto. Plinio/Salio, quindi, è un secondo che può essere primo, che pur non avendo le stesse capacità di Tacito/Niso, avrebbe le qualità per ottenere il medesimo risultato. Peraltro, è importante notare che Plinio rimodula le parole virgiliane rispetto al loro contesto originale, dove fanno parte di una struttura retorica che vale la pena di riproporre brevemente:

Haec ubi dicta, locum capiunt signoque repente / corripiunt spatia audito limen-
que relinquunt, / effusi nimbo similes: simul ultima signant. / Primus abit longequae
ante omnia corpora Nisus / emicat et ventis et fulminis oecior alis; / proximus huic,
longo sed proximus intervallo, / insequitur Salius; spatium post deinde relicto / tertius
Euryalus¹⁷.

Il passo è sapientemente plasmato, in termini sintattici, prosodici e lessicali, per esprimere icasticamente la concitazione, la velocità, la "presenza scenica" dei protagonisti in competizione. Si noti, innanzitutto, ai vv. 318-322, la collocazione delle parole a inizio verso, con l'alternanza di aggettivi e voci verbali che insieme rendono la classifica parziale della gara (*Primus... emicat, proximus... insequitur; tertius...*), dove l'indicazione del terzo posto resta sospesa e spezzata dal *tibicen* al v. 322. Non meno rilevante è il rapporto sintattico, retorico e concettuale del v. 320 con quelli precedenti, dal momento che *longo sed proximus intervallo* riferito a Salio richiama *abit longequae ante omnia corpora* riferito a Niso al v. 318, e che nel forte iperbato di *longo sed proximus intervallo* il *sed* avversativo non solo crea un contrasto tra i due termini che separa, ma attenua il precedente *proximus*, non a caso iterato subito dopo a scopi tanto enfatici quanto esplicativi; l'effetto di distanza è chia-

¹⁷ Verg. *Aen.* 5, 315-322.

ramente accentuato anche dalla separazione aggettivo-sostantivo (*longo... intervallo*)¹⁸: insomma, Salio senza dubbio è secondo, ma per distacco. La serie di espedienti formali impiegati da Virgilio per rendere l'idea della lontananza tra i due contendenti è, per ragioni più che comprensibili, ridotta al minimo indispensabile da Plinio attraverso il taglio, o, meglio, la selezione studiata e rifunzionalizzata del verso virgiliano¹⁹. Immediatamente dopo i versi sopra riportati, si verifica un sovvertimento delle posizioni dei partecipanti alla gara (vv. 323-339): Niso, ormai convinto di avere in pugno la vittoria (*iuvenis iam victor ovans*, v. 331) scivola e cade nella fanghiglia di sangue sacrificale, terra ed erba; ormai fuori dai giochi, Niso ostacola Salio e lo fa cadere nella stessa melma, a vantaggio dell'amato Eurialo; a questo punto, eliminati i primi due corridori, Eurialo può ottenere una facile vittoria, seguito da Elimo e da Diore. La contesa, tuttavia, ha un tempo supplementare (vv. 340-361), in cui, con il *pater Aeneas* a fare da arbitro, si scontrano, da una parte, le vibranti proteste di Salio, che chiede la restituzione dell'onore strappato col dolo, dall'altra, la richiesta di "equità" avanzata da Niso, il quale non solo maschera la sua evidente scorrettezza nei riguardi di Salio dietro un colpo della *fortuna inimica*, ma chiede anche per sé un premio di compensazione (o di consolazione), così come era appena avvenuto per Salio. Con una decisione un po' salomonica e un po' quasi da padre degli dèi, con tanto di sorriso benevolo²⁰ e austero (*Risit pater optimus olli...*, v. 358), Enea esaudisce la richiesta di Niso, premiandolo con uno scudo prezioso e accontentando tutti, vincitori e vinti. L'intera scena dell'*Eneide* appena descritta, nonostante qualche divergenza, ha un evidente debito con il modello omerico, nello specifico con una gara di corsa svolta nell'ambito

¹⁸ Una analoga collocazione "icastica" delle parole, insieme con il suo conseguente significato, si presenta al verso successivo (*Aen. 5, 321 insequitur Salius; spatio post deinde relicto*), seppur con inversione nell'ordine sostantivo-participio/aggettivo.

¹⁹ O. Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford, Clarendon Press, 1985, definisce quella pliniana "a clumsy quotation" di *Aen. 5, 320*, «perhaps to be improved by adding *proximus* after *tibi*» (p. 778). Si aggiunga che la congettura renderebbe senz'altro la citazione più "fedele" all'originale, ma forse non è necessaria, senza dimenticare che Plinio, non certo per goffaggine o trascuratezza, cita ciò che ritiene più utile alla propria strategia retorica.

²⁰ Cfr. Verg. *Aen. 1, 254 Olli subridens hominum sator atque deorum*; 12, 829 *Olli surridens hominum rerumque repertor*.

dei giochi funebri in onore di Patroclo, dove Odisseo invoca e ottiene l'intervento di Atena, che fa scivolare Aiace Oileo nel sangue rimasto sul terreno dopo un sacrificio di buoi, assicurando così al suo protetto la vittoria²¹. A partire proprio dall'archetipo della competizione tra guerrieri/atleti, il *topos* dell'agone tra poeti o, più in generale, tra *litterati*, era piuttosto diffuso in ambito scolastico e retorico, come attesta, peraltro, il passo ciceroniano del *Brutus* precedentemente ricordato²², che, secondo alcuni recenti interpreti dell'epistola pliniana in esame, nel gioco allusivo di specchi innescato dalla citazione, assumerebbe un ruolo centrale, o almeno complementare a quello virgiliano²³. Ora, ribadita l'inegabile affinità tra i due passi di Cicerone e Virgilio, è opportuno rilevare che: il testo pliniano, nonostante il taglio della parte iniziale, presenta un'esatta corrispondenza con il verso virgiliano (*longo sed proximus intervallo*); il luogo ciceroniano, nella parte che avrebbe potuto costituire il modello di Plinio, ha, per ovvi motivi connessi allo scarto metrico-prosodico tra prosa e poesia, un *ordo verborum* diverso (*sed longo intervallo tamen proximus*), peraltro con un *tamen*, assente tanto in Virgilio quanto in Plinio, che rafforza l'avversativa, nonché la probabilità che qui Plinio

²¹ L'intera descrizione della gara compare in Hom. *Il.* 23, 740-792; si noti, tuttavia, che la distanza di Odisseo da Aiace è molto ridotta rispetto a quella tra Niso e Salio, anzi, Odisseo incalza "molto da vicino" (v. 760, ἄγχι μάλ') e "col fiato sul collo" (v. 765) l'avversario che è in prima posizione; l'immagine particolare del modello (*Il.* 23, 763-765) sembra si addica maggiormente al duello in corsa tra Elio e Diore (cfr. *Aen.* 5, 324-325: *ecce volat calcemque terit iam calce Diore / incumbens umero*).

²² Si veda la nota 10. Un'ampia e attenta rassegna in K. Neuhausen, *Plinius proximus Tacito. Bemerkungen zu einem Topos der römischen Literaturkritik*, «Rheinisches Museum» CXI, 1968, pp. 333-357.

²³ Non sembra convincente, tuttavia, la posizione di Edwards, *Pliny's Tacitus...* cit., p. 74, laddove la studiosa prima afferma: «However, while the phrase 'longo sed proximus intervallo' may be a direct quotation from Virgil, it also comes very close to Cicero's assessment of L. Philippus in the *Brutus*, who, compared to his elders (and betters) Crassus and Antonius, was next, but by a long interval – 'Philippus proximus accedebat, sed longo intervallo tamen proximus'. Cicero elaborates...» (quindi segue la citazione di Cic. *Brut.* 173), poi aggiunge: «If Pliny is alluding to Cicero's *Brutus* as well as Virgil's *Aeneid*, not only does he pay Tacitus the huge compliment of comparing him to Crassus and Antonius, but he also acknowledges that he, like Philippus, came out of the gate later than his superior. Moreover, since Tacitus has become a historian and Pliny has pointedly stated that he is not writing history, he and Tacitus are no longer competing the same race». A favore di una più probabile azione paradigmatica esercitata unicamente dal verso e dal contesto virgiliano, si veda anche quanto riportato alla nota 15.

tenga presente il solo Virgilio. Inoltre, se la sua nota venerazione nei confronti di Cicerone induceva Plinio a manifestare apertamente la sua ambizione – ancora una volta – a essere ed essere considerato un novello Arpinate²⁴, e quindi un riuso ciceroniano nel caso specifico sarebbe senz'altro possibile in linea teorica, se si osserva il seguito della pagina del *Brutus* più volte menzionata²⁵, l'eventuale associazione Plinio-Filippo non risulterebbe certo lusinghiera per il primo. Infatti, non solo Filippo non poteva dirsi né secondo né terzo, ma addirittura non c'era partita con chi lo precedeva, come accade nelle corse di quadrighe, dove non si può contare un secondo o un terzo quando questi sono appena usciti dai cancelli e il primo ha già ottenuto la vittoria, analogamente, continua Cicerone, al caso di un oratore tanto distante dal primo da non dare l'impressione di correre la stessa gara. Nel passo del *Brutus*, quindi, la contesa finisce ancor prima di iniziare per l'evidente squilibrio tra i soggetti coinvolti e, pertanto, viene meno qualunque possibilità di comparazione, senza la quale si possono riconoscere a Filippo indubbe qualità (*sed tamen erant ea in Philippo quae, qui sine comparatione illorum spectaret, satis magna diceret*). Sembra, quindi, indebolita – se non proprio da escludere – la possibilità di un'allusione di Plinio al passo ciceroniano e soprattutto di un'assimilazione Plinio-Filippo/Tacito-Antonio e Crasso, poiché, seppur con le strategie retoriche del caso, in forma esplicita o implicita, in Plinio ci sono tanto la competizione quanto il confronto, che diviene addirittura assimilazione e reciprocità, con chi gli sta davanti in

²⁴ Si vedano, con ulteriori riferimenti bibliografici, R. Gibson-C. Steel, *The indistinct literary careers of Cicero and Pliny the Younger*, in P. Hardie-H. Moore (eds), *Classical Literary Careers and their Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 118-137; Gibson-Morello, *Reading the Letters of Pliny...* cit., pp. 74-103. La volontà di apparire e di essere celebrato come un emulo di Cicerone emerge con evidenza anche dal ritratto pliniano delineato da Marziale in 10, 20, in particolare ai vv. 14-17: *totos dat tetricae dies Minervae, / dum centum studet auribus virorum / hoc quod saecula posterique possint / Arpinis quoque conparare chartis*. Su questi versi si veda C. Buongiovanni, *Gli Epigrammata longa del decimo libro di Marziale*, introduzione, testo, traduzione e commento, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 109-115.

²⁵ Cic. *Brut.* 173 *Itaque eum, etsi nemo intercedebat qui se illi anteferebat, neque secundum tamen neque tertium dixerim. Nec enim in quadrigis eum secundum numeraverim aut tertium qui vix e carceribus exierit, cum palmam iam primus acceperit, nec in oratoribus qui tantum absit a primo, vix ut in eodem curriculo esse videatur. Sed tamen erant ea in Philippo quae, qui sine comparatione illorum spectaret, satis magna diceret.*

una ipotetica gara in campo culturale. Per inciso, si noti che Quintiliano, notoriamente *praeceptor* di Plinio il Giovane²⁶, in un paio di occasioni usa termini e immagini molto simili a quelli presenti in Virgilio e Cicerone, sempre per affermare l'irraggiungibilità di Omero, ma con alcune non trascurabili differenze tra i due casi: nel primo Quintiliano ribadisce che, sebbene i *grammatici* attribuissero ad Antimaco il secondo posto dopo Omero nel canone epico, la distanza era talmente incolmabile da rendere manifesto *quanto sit aliud proximum esse, aliud secundum*²⁷; poco più avanti, dando avvio all'*ordo* degli *auctores* romani²⁸, dopo quello dei greci, afferma che, tra tutti i poeti epici *utriusque linguae*, Virgilio è quello *haud dubie proximus* a Omero, aggiungendo, poi, la risposta fornitagli da Afro Domizio alla domanda su chi si avvicinasse di più a Omero: "*secundus*" inquit "*est Vergilius, propior tamen primo quam tertio*"²⁹. Dalla combinazione dei due luoghi quintiliani emerge non solo la ben nota classificazione di Virgilio come Omero latino, non troppo distante dall'originale, ma anche l'interessante e scolastica distinzione tra *secundus* e *proximus*, con quest'ultimo termine a indicare chi da secondo segue il primo, ma molto da vicino³⁰. Tale significato giustifica e rende comprensibile la *correctio* del verso virgiliano (*proximus huic, longo sed proximus intervallo*), imitata con variazione nella ripresa pliniana, nel quadro del più ampio messaggio della lettera.

A proposito, invece, di modelli o precedenti, proprio le peculiarità del testo ciceroniano rispetto a quello dell'*Eneide*, ferma restando l'affinità di fondo tra i due passi, sembrerebbero testimoniare due distinte e autonome

²⁶ Plin. *epist.* 2, 14, 9 *Primus hunc audiendi morem induxit Larcius Licinus, hactenus tamen ut auditores corrogaret. Ita certe ex Quintiliano praeceptore meo audisse me memini.*

²⁷ Quint. *inst.* 10, 1, 53.

²⁸ Sul significato di questo brano quintiliano si veda almeno M. Citroni, *Quintilian and the Perception of the System of Poetic Genres in the Flavian Age*, in R.R. Nauta-H.-J. Van Dam-J.J.L. Smolenaars (eds), *Flavian Poetry*, Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 1-19 (soprattutto pp. 12-19).

²⁹ Quint. *inst.* 10, 1, 85.

³⁰ Si noti come Servio, invece, rilevi che l'occorrenza virgiliana consente di individuare per *proximus* un significato di lontananza dal primo senza presenze intermedie (Servius *ad Verg. Aen.* 5, 520 *PROXIMUS HUIC secundum hunc locum proximum [autem] dicimus etiam longe positum nullo interveniente*), che ricorda molto quello ciceroniano del passo del *Brutus* citato alla nota 10.

rielaborazioni di una comune fonte precedente. Le indubbie analogie tra i due luoghi avevano indotto già Macrobio nei *Saturnalia* a ritenere che in questo e in altri casi Virgilio avesse imitato Cicerone³¹. A prescindere dai condizionamenti e dalle preferenze personali di Macrobio, noto per essere non solo un fine e prezioso lettore di Virgilio, ma anche e soprattutto l'autore dei *Commentarii in Somnium Scipionis* scaturiti da un'autentica "venerazione" dell'Arpinate, la somiglianza tra i due passi è evidente e notevole, tanto sul piano della struttura sintattica, quanto su quello del contenuto. È importante notare, inoltre, che anche Cicerone, a conferma del suo giudizio, secondo il quale Lucio Filippo era il più vicino di tutti ad Antonio e Crasso, pur restando a grande distanza da loro, ricorre a un paragone con una gara sportiva, in questo caso le corse di quadrighe, che crea un ulteriore piano comune con il contesto virgiliano della gara di corsa³². Pertanto, più che alla dipendenza di Virgilio da Cicerone sostenuta da Macrobio, è molto più probabile che si debba pensare a un modello condiviso, che Otto Skutsch individuava in una scena di gara navale presente nel libro settimo degli *Annales* enniani³³. Si aggiunga, poi, che Macrobio, subito dopo l'accostamento con Cicerone, propone alcuni esempi di *loci* virgiliani per i quali si è portati a immaginare un'origine omerica, ma che in realtà, pur avendo in Omero il loro effettivo archetipo, arrivano al testo virgiliano non per via diretta, bensì attraverso la mediazione dei *veteres* latini. Con una straordinaria testimonianza metodologica in tema di con-

³¹ Macr. *Sat.* 6, 2, 30 *Sunt alii loci plurimorum versuum quos Maro in opus suum cum paucorum immutatione verborum a veteribus transtulit. Et quia longum est numerosos versus ex utroque transcribere, libros veteres notabo, ut qui volet illic legendo aequalitatem locorum conferendo miretur...* ³³ *Nec Tullio compilando, dummodo undique ornamenta sibi conferret, abstinuit...* ³⁴ *Item: 'proximus huic, longo sed proximus intervallo'. Cicero in Bruto: "duobus igitur summis Crasso et Antonio Philippus proximus accedebat, sed longo intervallo tamen proximus."*

³² Ciò, in qualche modo, attenua l'argomentazione di Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius...* cit., p. 778, che individuava nell'assenza di un riferimento a una gara nel luogo ciceroniano una prova della non piena corrispondenza tra il passo virgiliano e quello del *Brutus*, e della conseguente impossibilità di postulare una dipendenza di Virgilio da Cicerone.

³³ Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius...* cit., p. 778. A dire il vero, per sua stessa ammissione, l'editore enniano in questo caso aderisce a un'ipotesi precedentemente formulata da C. Hosius e E. Fraenkel; per un approfondito commento al verso virgiliano in esame e all'intero contesto vd. L.M. Fratantuono-R.A. Alden Smith (eds), *Virgil, Aeneid 5, Text, Translation and Commentary*, Leiden, Brill, 2015, in particolare pp. 372-374.

tinuità e innovazione nel flusso ininterrotto della tradizione del genere e più in generale nel rapporto di larga parte della letteratura latina con i modelli greci, la sapiente analisi intertestuale operata da Macrobio, quindi, ci conferma come Virgilio spesso attingesse dagli autori latini di età arcaica, prevalentemente da Ennio, forme e contenuti poetici della tradizione greca nella loro nuova, rielaborata e rivitalizzata veste romana.

Pertanto, se, come sembra, bisogna considerare il solo esempio virgiliano come ispiratore della citazione nell'epistola 7, 20, il motto riferito a Niso e Salio si addice perfettamente alla rappresentazione del proprio rapporto con Tacito che Plinio intende costruire, ossia quello di una competizione, di una tensione a superare – o almeno a eguagliare – chi si trova in una oggettiva e riconosciuta posizione di vantaggio. A differenza di quanto accade nel contesto virgiliano, dove l'amicizia e l'amore inducono a comportamenti tutt'altro che sportivi e leali, Plinio riserva a Tacito un atteggiamento ossequioso e rispettoso dei rapporti di *auctoritas*, senza rinunciare, tuttavia, a uno sforzo emulativo verso il suo *exemplar*. Per insistere sull'immagine agonistica non casualmente scelta nella lettera indirizzata all'amico, Plinio ragiona e agisce come l'atleta che è consapevole di misurarsi con un avversario più valido, ma, purtuttavia, non desiste dalla gara, dal "giocarsi la partita" dando il meglio di sé, dal momento che, a prescindere da doti oggettive o da fama e gloria meritatamente acquisite, ai blocchi di partenza si è tutti uguali e le vittorie si conquistano sul campo. Nell'epistola 7, 20, peraltro, seppur in modo meno esplicito, Plinio sembra porre i presupposti dell'assimilazione che genererà la "piacevole e lusinghiera confusione" con Tacito testimoniata dall'epistola 9, 23³⁴, della quale giova sottolineare un ulteriore elemento tutt'altro che insignificante. In quella lettera, dopo l'aneddoto riferitogli da Tacito, a proposito del tale che non sapeva distinguere se il suo interlocutore fosse Plinio o Tacito, lo stesso Plinio racconta³⁵ di

³⁴ Vd. n. 8.

³⁵ Plin. *epist.* 9, 23, 4-5 *Accidit aliud ante pauculos dies simile. Recumbebat mecum vir egregius, Fabius Rufinus, super eum municeps ipsius, qui illo die primum venerat in urbem; cui Rufinus demonstrans me: 'Vides hunc?' Multa deinde de studiis nostris; et ille 'Plinius est' inquit. Verum fatebor, capio magnum laboris mei fructum. An si Demosthenes iure laetatus est, quod illum anus Attica ita noscitavit: οὗτος ἐστι... Δημοσθένης, celebritate nominis mei gaudere non debeo? Ego vero et gaudeo et gaudere me dico. 6 Neque enim vereor ne iactantior videar; cum de me aliorum iudicium non meum profero, praesertim apud te qui nec ullius invides laudibus et faves nostris. Vale.*

un altro episodio simile accaduto pochi giorni prima: Fabio Rufino chiede a un tale appena arrivato in città se conoscesse colui che gli sedeva vicino, ricordandone gli studi; la risposta è immediata e sicura, *ille 'Plinius est' inquit*. Il particolare è notevole: se Tacito aveva avuto una risposta dubbia dal suo interlocutore dopo aver fatto riferimento ai suoi *studia* (*'Nosti me, et quidem ex studiis. Ad hoc illum: 'Tacitus es an Plinius?'*), per Plinio non è così, poiché viene subito riconosciuto, senza alcun dubbio, subito dopo la menzione dei suoi *studia*. Il messaggio, nemmeno troppo subliminale, veicolato dalla lettera ha l'effetto, quindi, di rimarcare una differenza in termini di fama e riconoscibilità, anche al di fuori di Roma (il concittadino di Fabio Rufino *illo die primum venerat in urbem*), a vantaggio di Plinio, il quale rivendica con orgoglio la propria celebrità, anche perché deriva dal giudizio altrui e non è autoproclamata (*Ego vero et gaudeo et gaudere me dico. Neque enim vereor ne iactantior videar, cum de me aliorum iudicium non meum profero*). Non meno degno di nota, tra l'altro, è il termine di paragone scelto per legittimare la propria soddisfazione nel cogliere i frutti del suo *labor*; Plinio, infatti, cita il caso analogo di Demostene, che doveva essere giustamente contento di essere stato riconosciuto da una vecchietta. È molto probabile che l'esempio scelto costituisca una conferma non solo dell'attenzione – quasi dell'ossessione – di Plinio a collocarsi e ad essere annoverato nella schiera dei grandi *auctores* greci e latini, ma anche di una più ampia strategia di autorappresentazione letteraria che si definisce nel rapporto – questa volta indiretto – con Cicerone, notoriamente considerato il Demostene latino³⁶.

Nel racconto epistolare del suo rapporto con Tacito, Plinio dissemina diversi segnali, più o meno espliciti, dal ricorso a movenze stilistiche di chiara impronta tacitiana all'equiparazione riscontrabile nel giudizio altrui; molteplici aspetti tra loro complementari e che, tutti insieme, contribuiscono a veicolare il medesimo messaggio: Plinio è simile per *natura* a Tacito (*sed tu mihi – ita similitudo naturae ferebat – maxime imitabilis, maxime imitandus videbaris*), Plinio si riconosce in Tacito, i più lo associano a Tacito. Plinio, quindi, giustifica e al contempo rimarca tale assimilazione, rivendicando il possesso di tutte le *virtutes* e di tutti i requisiti che lo presuppongono e lo rendono possibile. Come ha oppor-

³⁶ Vid. almeno Quint. *inst.* 10, 105.

tunamente osservato Ruth Morello, «praise for an outstanding equal or inferior can only boost one's own image»³⁷; sebbene la studiosa pensi al caso dell'epistola 6, 17, è un concetto tranquillamente riferibile a *epist.* 7, 20, in particolare laddove si dice: *nam mihi primus, qui a te proximus*. Quest'ultima frase forse è il vero fulcro del discorso: in un paradosso concettuale³⁸, che tenta di creare un valido supporto formale anche grazie al gioco di allitterazione e omeoteleuto *primus/proximus*, consapevole di giocare una partita impari con l'inarrivabile Tacito, Plinio non solo si consola con l'essere accostato (*iungimur*) al noto amico, ma, desideroso nel presente di pubblico riconoscimento e nel futuro di fama imperitura (doni che Tacito e la sua opera possono assicurare, come Plinio stesso asserisce nelle epistole 6, 16 e 7, 33³⁹), sembra quasi azzerare la competizione, consapevole della lotta impari, rappresentandosi come il "primo dei secondi", un ossimorico *alter primus*, oppure, ripensando alla distinzione quintiliana tra *secundus* e *proximus* precedentemente riportata e al facile *calembour* generato dal *cognomen* di Plinio, un *secundus proximus* che può annullare l'asimmetria gerarchica con l'amico storico grazie a un surreale *adynaton* che consente di realizzare una (presunta) identica condizione di primato, con un Tacito "primo fra tutti in assoluto" e un Plinio "primo fra tutti gli altri". All'interno dell'accorta strategia retorica di Plinio, nella quale ricopre un ruolo significativo anche una componente quasi "illusionistica", che tende a far vedere ciò che non è, la citazione virgiliana di *Aen.* 5, 320 diviene funzionale proprio ad esprimere questa idea del secondo che, escluso il primo notoriamente e indiscutibilmente

³⁷ R. Morello, *Confidence, invidia, and Pliny's curriculum*, in R. Morello-A.D. Morrison (eds), *Ancients Letters. Classical and Late Antique Epistolography*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 182.

³⁸ Edwards, *Pliny's Tacitus...* cit., pp. 66-67 e 77 evoca il cosiddetto "paradosso di Lelio" del *de amicitia* ciceroniano (*Lael.* 69 *Sed maximum est in amicitia parem esse inferiori*) per comprendere e connotare il rapporto di amicizia con Tacito costruito da Plinio nel suo epistolario.

³⁹ Plin. *epist.* 7, 33, 1 *Auguror nec me fallit augurium, historias tuas immortales futuras; quo magis illis – ingenue fatebor – inseri cupio*. È stata opportunamente notata una notevole affinità di forma e contenuto tra questa epistola e quella ciceroniana a Luceio (*fam.* 5, 12); vd. Edwards, *Pliny's Tacitus...* cit., pp. 75-76; A. Scatolin, *Imitação, emulação, intertextualidade: Cicero, Fam. 5.12 e Plínio, Ep. 7.33*, «Rónai. Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios», VII (2), 2019, pp. 92-106.

più forte, potrebbe diventare primo, anzi lo sarebbe. Proprio come Salio, il quale, senza Niso, sarebbe il vincitore e il migliore di tutti. Tuttavia, Niso/Tacito (purtroppo per Plinio) esisteva e non si poteva non riconoscergli il primato; allora, invece di accettare e subire mestamente tale presenza oscurante, Plinio sceglie di trarne luce e beneficio, insistendo innanzitutto sull'importanza della mutua stima più volte manifestata e garante indiretto di fama e gloria. Esemplare in tal senso la lettera 8, 7⁴⁰, tutta giocata sul binomio *magister/discipulus* e dove Plinio prima smentisce l'amico che si era rivolto a lui trattandolo alla pari, poi ammette a denti stretti le gerarchie dei ruoli, con Tacito *magister* e lui *discipulus* (*Neque ut magistro magister neque ut discipulo discipulus – sic enim scribis – sed ut discipulo magister – nam tu magister, ego contra*), quindi accetta di recitare la parte del maestro e di esercitare liberamente il diritto di intervento critico sull'opera di Tacito (*exseramque in librum tuum ius quod dedisti*), tanto più che nel frattempo quest'ultimo non riceverà alcuna opera pliniana sulla quale consumare una eventuale vendetta. Quella che appare quasi come una "concessione" (*Sumam tamen personam magistri*) alla garbata e cordiale richiesta dell'amico è, in realtà, la sintesi della "abile finzione" messa in scena da Plinio, il quale si dichiara sempre allievo dell'amico *magister*, ma poi è subito pronto a diventare *magister* a sua volta, ben lieto di esserlo nonostante l'*understatement* di facciata.

A ben vedere, infine, pur ammettendo la voluta ambiguità, o meglio, l'"oscillazione" esegetica dell'epistola 7, 20, forse si può rintracciarne il significato di fondo, senza dover necessariamente affidare al lettore l'opzione per uno dei poli tra i quali si sviluppa la relazione tra i due contendenti⁴¹, ossia la reciprocità e l'assimilazione, che attenuano forte-

⁴⁰ Plin. *epist.* 8, 7 *Neque ut magistro magister neque ut discipulo discipulus – sic enim scribis – sed ut discipulo magister – nam tu magister, ego contra; atque adeo tu in scholam revocas, ego adhuc Saturnalia extendo – librum misisti. 2 Num potui longius hyperbaton facere, atque hoc ipso probare eum esse me qui non modo magister tuus, sed ne discipulus quidem debeam dici? Sumam tamen personam magistri, exseramque in librum tuum ius quod dedisti, eo liberius quod nihil ex me interim missurus sum tibi in quo te ulciscaris. Vale.*

⁴¹ Così soprattutto Marchesi, *The Art of Pliny's Letters...* cit., 140: «The overall interpretation of the text will thus depend on the reader's preference for one side or the other»; p. 142: «Pliny pays a clear homage but at the same time leaves open the possibility that the distancing value between himself and Tacitus might appear minimal when their relationship is observed from the distant point of view of posterity». Sulla stessa linea interpretativa anche

mente i toni della competizione emulativa e della gerarchia, pur presenti nel testo. Se è senz'altro vero, infatti, che il lettore può scegliere la sua chiave di lettura, è altrettanto innegabile che ciò accade sulla base di come l'autore indirizza la lettura del testo, secondo i propri fini e le proprie ambizioni; vale a dire, bisogna fare attenzione a non eccedere nella relatività interpretativa, soprattutto quando l'autore si serve di strumenti di orientamento nella lettura di un testo come le citazioni, assolutamente pregnanti e mai banali o casuali. Di certo, sembra ormai piuttosto evidente come tra Tacito e Plinio vi fosse un'amicizia sincera, non priva di una sana rivalità, soprattutto da parte di Plinio, il quale fu costretto fin da giovane a inseguire il più celebre e affermato amico; tuttavia, sebbene non sia riuscito mai a superarlo, fu capace di costruirsi un'immagine che, anche grazie all'indubbia stima dell'amico e al pubblico riconoscimento, lo rappresentava alla pari e al fianco di Tacito, pur essendone nei fatti piuttosto lontano.

Abstract

The paper focuses on the quotation of Virgil, *Aen.* 5, 320 (*proximus huic, longo sed proximus intervallo*) in Pliny's epistle 7, 20 to Tacitus; thanks to a deeper analysis of the virgilian context and its characters it is possible to give the quotation a new interpretation, also useful to throw light on the friendship and the rivalry between Pliny and Tacitus, especially felt by Pliny, who, in this as well as in other epistles, builds a skilful rhetorical strategy of 'illusion' in order to mask the unbridgeable distance with Tacitus.

Claudio Buongiovanni
claudio.buongiovanni@unicampania.it

Edwards, *Pliny's Tacitus...* cit., p. 77: «In their friendship (i.e. of Tacitus and Pliny) ... the greater and the lesser become equals: it is up to the reader of the Letters to decide which man is *inferior*». In precedenza, a proposito del significato conferito da Plinio alla citazione virgiliana nell'epistola 7, 20, sulla base del confronto tra la frase di Plinio *Nec desunt qui utrique nostrum praeferantur* e la comune premiazione degli sconfitti Niso e Salio sancita dal giudizio di Enea, la studiosa aveva dichiarato: «Pliny manipulates the imagery of Virgil's foot race so that he and Tacitus win, even when they lose», p. 74.

Mariafrancesca Cozzolino

Floro e la conquista romana delle isole

Nella prefazione programmatica che funge da premessa al testo dell'*Epitome* Floro annuncia il suo progetto narrativo, dedicato al racconto del periodo della storia di Roma compreso tra il regno di Romolo e l'avvento al potere di Cesare Augusto. La selezione operata dall'autore nella scelta della materia da trattare affonda le radici nel presupposto teorico degli *axióloga*, secondo una prassi consolidata del genere storiografico che tende a ritenere meritevoli di una trattazione storica soltanto i *megála erga*¹.

¹Un riflesso di questa concezione della storia si può scorgere dall'insistenza con cui ricorrono, anche solo nel proemio di Tucidide, i termini *μέγας*, *μέγιστος*, cfr. Tuc. 1, 1, 1-3 Θουκυδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων, ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους, ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου καὶ ἐλπίσας **μέγαν** τε ἔσεσθαι καὶ **ἀξιολογώτατον** τῶν προγεγενημένων [...] κίνησις γὰρ αὕτη **μεγίστη** δὴ τοῖς Ἑλλησιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, [...] τὰ γὰρ πρὸ αὐτῶν καὶ τὰ ἐπι παλαιότερα [...] οὐ **μεγάλα** νομίζω γενέσθαι οὔτε κατὰ τοὺς πολέμους οὔτε ἐς τὰ ἄλλα. Allo stesso criterio di selezione si rifanno anche Plb. 1, 2, 1 ὡς δ' ἔστι παράδοξον καὶ μέγα τὸ περὶ τὴν ἡμετέραν ὑπόθεσιν θεώρημα γένοιτ' ἂν οὕτως μάλιστα ἔμφανές, εἰ τὰς ἐλλογιμωτάτας τῶν προγεγενημένων δυναστειῶν, περὶ ἃς οἱ συγγραφεῖς τοὺς πλείστους διατέθενται λόγους, παραβάλοιμεν καὶ συγκρίναμεν πρὸς τὴν Ῥωμαίων ὑπεροχὴν; Sall. *Iug.* 5, 1 *Bellum scripturus sum, quod populus Romanus cum Iugurtha rege Numidarum gessit, primum quia magnum et atrox variaque victoria fuit, dein quia tunc primum superbiae nobilitatis obviam itum est*; Liv. 21, 1, 1 *In parte operis mei licet mihi praefari, quod in principio summae totius professi plerique sunt rerum scriptores, bellum maxime omnium memorabile quae unquam gesta sint me scripturum*; Tac. *hist.* 1, 2, 1 *Opus adgredior opimum casibus, atrox proeliis, discors seditionibus, ipsa etiam pace saevum*. Cfr. L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari, Laterza, 1972, pp. 71-86.

Ponendosi in continuità con questa tradizione, Floro inaugura la narrazione esaltando la grandezza del suo tema, che si evince in primo luogo da una riflessione sulla quantità di imprese compiute dal popolo romano, che appare fortemente sproporzionata rispetto alla sua breve esistenza in vita, limitata ad appena settecento anni di storia:

Populus Romanus a rege Romulo in Caesarem Augustum septingentos per annos tantum operum pace belloque gessit, ut, si quis magnitudinem imperii cum annis conferat, aetatem ultra putet. Ita late per orbem terrarum arma circumtulit, ut qui res illius legunt non unius populi, sed generis humani facta condiscant. Tot in laboribus periculisque iactatus est, ut ad constituendum eius imperium contendisse Virtus et Fortuna videatur (Flor. *epit.* 1, *praef.* 1-2).

L'eccezionalità delle vicende che coinvolsero il popolo romano è sintetizzata dall'autore con il nesso *magnitudo imperii* che esprime un concetto chiave per comprendere la concezione ideologica sottesa al testo dell'*Epitome*: il sostantivo *magnitudo*, infatti, rimanda innanzitutto ad un'idea di superiorità e, in unione al genitivo *imperii*, allude alla missione egemonica cui è chiamato il *populus princeps*; a questa accezione si lega il significato concreto di grandezza, intesa come estensione non solo nel tempo, ma anche nello spazio: alla maniera di Tucidide, infatti, Floro sembra preannunciare al suo lettore una sintesi dei *pathémata* occorsi nel periodo che sta per narrare, che si manifestarono in una serie di guerre ininterrotte ed irradiate in tutto il mondo allora conosciuto (*late per orbem*). La portata ecumenica delle vicende trattate dall'autore si manifesta inoltre nel valore esemplare della sua narrazione, dal momento che la storia di Roma si identifica pienamente con la storia del genere umano².

² Cfr. Sen. *Dial.* 8, 6, 4 *quas non uni civitati, sed toti humano generi tulerunt*; Sen. *Dial.* 9, 4, 4 *nos non unius urbis moenibus clusimus, sed in totius orbis commercium emisimus*. Si veda in proposito F. Ficca, *Magnitudo imperii. Nota sull'incipit dell'opera storiografica di Floro*, in G. Martino-F. Ficca-R. Grisolia (a cura di), *La lingua e la società. Forme della comunicazione letteraria fra antichità ed età moderna*, Napoli, Satura Editrice, 2018, pp. 596-604. Per un'analisi dell'intero passo si rimanda a M. Cozzolino, *La parabola della libertas nel progetto narrativo dell'Epitome di Floro*, in M. De Nonno-E. Romano, *Atti del VI Seminario Nazionale per dottorandi e dottori di ricerca in Studi Latini (CUSL)*, Palermo, 2022, pp. 60-62.

In questa prospettiva è possibile ipotizzare che il presupposto metodologico sotteso alla struttura dell'*Epitome* consiste nel tentativo dell'autore di conciliare l'ambizione ad una storia universale con l'evidente difficoltà di trattare una materia così ampia mantenendo alta l'attenzione del lettore:

Qua re, cum, si quid aliud, hoc quoque operare pretium sit cognoscere, tamen, quia ipsa sibi obstat magnitudo rerumque diversitas aciem intentionis abrumpit, faciam quod solent qui terrarum situs pingunt: in brevi quasi tabella totam eius imaginem amplectar, non nihil ut spero, ad admirationem principis populi conlaturus, si pariter atque in semel universam magnitudinem eius ostendero (Flor. *epit.* 1, *praef.* 3).

La *rerum diversitas*, intesa come *varietas* di argomenti e situazioni da trattare, è messa in diretta corrispondenza con il rischio di *abrumpere aciem intentionis*: il nesso *abrumpere aciem* è tipico del linguaggio tecnico militare, in quanto indica l'azione di infrangere la linea di combattimento di uno schieramento di soldati; in questo contesto, tuttavia, è possibile ipotizzare che Floro sia il primo a recuperare il significato concreto di *acies*, inteso come *acumen gladii*, per applicarlo allo *studium*³: ricorrendo infatti all'immagine della lama l'autore sembrerebbe sottolineare lo sforzo compiuto per isolare ed analizzare con precisione ogni evento nell'ambito della complessa e fitta successione di vicende che caratterizzarono la storia di Roma. Questo lavoro di selezione mira a disporre le informazioni in una costruzione narrativa che consenta di *totam eius imaginem amplectari*: a tal proposito la scelta di *amplector* risulta particolarmente efficace perché il verbo, oltre ad indicare in senso proprio l'idea di avvicinare, abbracciare, si estende all'ambito retorico-letterario, in cui allude all'idea di descrivere adeguatamente con le parole,

³ Un'analisi del sostantivo *acies* in una prospettiva metodologica è condotta da Chiara Renda, che si sofferma sul valore traslato di questo termine per indicare non solo la capacità di penetrazione dello sguardo, ma anche il concetto di visione di insieme che cade sotto gli occhi del lettore, cfr. C. Renda, *Ipsa sibi obstat magnitudo rerumque diversitas aciem intentionis abrumpit* (Flor. 1, 3): *una riconsiderazione*, in G. Matino-F. Ficca-R. Grisolia (a cura di), *La lingua e la società ... cit.*, pp. 319-320. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a C. Facchini Tosi, *Il proemio di Floro. La struttura concettuale e formale*, Bologna, Pàtron, 1990, pp. 83 e sgg.; Lucio Anneo Floro, *Epitome. Libro I, volume I* (infanzia e adulescentia). Introduzione, traduzione e commento a cura di M. Cozzolino, Roma-Padova, Editrice Antenore, (in corso di stampa).

di produrre quindi una narrazione efficace; in altre parole l'intento di Floro è quello di scrivere un'opera concepita come *brevis tabella*, una storia che punta alla pienezza dell'informazione e alla totalità dei fatti, espressi in uno stile coinciso.

A tale scopo il testo dell'*Epitome* non è organizzato né secondo un impianto annalistico, come gli *Ab urbe condita libri* di Livio, né secondo un'impostazione monografica, alla maniera di Sallustio. L'opera si propone piuttosto come una storia continua, scandita in quattro *aetates*⁴ e suddivisa in due libri⁵, di cui il primo privilegia il principio dell'espansione militare, narrando in successione i *bella externa*,

⁴ Nella *praefatio* Floro paragona l'evoluzione del popolo romano alle fasi di sviluppo di un corpo umano, scandite in *infantia* (età regia), *adulescentia* (conquista dell'Italia meridionale), *iuventus* (periodo compreso tra le guerre puniche e la sottomissione del bacino del Mediterraneo), *senectus* (solo accennata, dall'*inertia Caesarum* alla rinascenza traiana), cfr. *epit.* 1, *praef.* 4-8 *Si quis ergo populum Romanum quasi unum hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit utque adoleverit, ut quasi ad quandam iuventae frugem pervenerit, ut postea velut consenuerit, quattuor gradus processusque eius inveniet. Prima aetas sub regibus fuit prope per annos CCL, quibus circum urbem ipsam cum finitimis luctatus est. Haec erit eius infantia. Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Appium Claudium Marcum Fulvium consules CCL annos patet, quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris, armis incitatissimum, ideoque quis adulescentiam dixerit. Deinceps ad Caesarem Augustum CC anni, quibus totum orbem pacavit. Hic iam ipsa iuventus imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti, quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano principe movit lacertos et praeter spem omnium senectus imperii quasi reddita iuventute revirescit.* Questa metafora consentirebbe di mettere in relazione la testimonianza di Floro con quella di Seneca padre che, secondo la testimonianza di Lattanzio *inst.* 7, 15, 14, avrebbe verosimilmente inserito nella sezione proemiale delle perdute *Historiae ab initio bellorum civilium* una rapida retrospettiva dell'intera storia di Roma, stabilendo una periodizzazione basata su un criterio biologico. Per una ricapitolazione dei principali problemi connessi alle fonti e ai modelli letterari di Floro per la concezione biologica della storia cfr. J. Alonso-Núñez, *The ages of Rome*, J. Gieben, Amsterdam, 1982; L. Havas, *La conception organique de l'histoire sous l'Empire romaine et ses origines*, «Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis», (19), 1983, pp. 99-106; Facchini Tosi, *Il proemio di Floro... cit.*; L. Bessone, *Senectus imperii. Biologismo e storia romana*, Padova, CLEUP, 2008; C. Renda, In brevi quasi tabella. Immagini e strategie retoriche nella storiografia di Floro, Napoli, FedOA, 2020, pp. 20-29.

⁵ Cfr. Flor. *epit.* 1, 34 (2, 19), 5 *Quae etsi iuncta inter se sunt omnia atque confusa, tamen quo melius appareant, simul et ne scelera virtutibus obstrepant, separatim perferentur, priusque, ut coepimus, iusta illa et pia cum exteris gentibus bella memorabimus, magnitudo crescenti in dies imperii appareat; tum ad illa civium scelera turpesque et inpias pugnas revertemur.*

ovvero le guerra di conquista intraprese o subite dal popolo romano; il secondo libro, invece, di ampiezza notevolmente ridotta rispetto al primo, è costruito dall'autore come una sorta di appendice, nella quale sono narrate dapprima le guerre civili e, successivamente, le guerre di pacificazione condotte da Augusto.

Il criterio di classificazione della materia adottato dall'autore appare piuttosto approssimativo, soprattutto perché non è riconducibile al rigore metodologico della grande storiografia, ma obbedisce piuttosto ad un meccanismo compositivo complesso, improntato ad un procedimento di associazione analogica: allo scopo di agevolare una visione d'insieme delle imprese compiute dal popolo romano Floro individua nel piano generale dell'opera alcuni blocchi narrativi conchiusi, che raggruppano il racconto di eventi che possono essere considerati affini per ragioni di contiguità spaziale o per una coerenza legata all'aspetto morale o logico⁶.

In questa prospettiva un caso esemplare può essere individuato nei capitoli 42-44 del primo libro, i quali appaiono accomunati dalla trattazione di un medesimo tema, legato alla conquista delle isole: in questa sezione dell'opera, infatti, dapprima Floro narra della guerra che i Romani combatterono contro Creta tra il 72 e il 67 a.C. (*epit.* 1, 42), cui fa seguito il racconto della campagna del 123 a.C. contro le isole Baleari (*epit.* 1, 43) e, infine, della spedizione a Cipro nel 58 a.C. (*epit.* 1, 44).

Analizzando la struttura di questo segmento testuale appare evidente che Floro organizza la sua narrazione manipolando la successione cronologica degli eventi, dal momento che la trattazione del *bellum Balearicum*, benché precedente in linea temporale, è posticipata rispetto al racconto delle vicende cretesi.

Le ragioni di questa inversione cronologica si potrebbero individuare nella volontà di Floro di legare il racconto del *bellum Creticum* alle operazioni condotte dai Romani per debellare la pirateria, narrate nel capitolo immediatamente precedente (*epit.* 1, 41).

È noto infatti che il comando della spedizione contro l'isola di Creta fu affidato a Marco Antonio Cretico, figlio dell'oratore Marco Antonio

⁶ Cfr. Florus, *Œuvres*. Tome I, texte établi et traduit par P. Jal, Paris, Les Belles Lettres, 1967, pp. xviii-xx.

e pretore nel 74 a. C⁷., che fu verosimilmente il secondo magistrato romano a tenere una campagna contro i pirati dopo Publio Servilio Isaurico, ricevendo l'incarico di *curator tuendae totius orae maritimae*⁸. Il conferimento di questo incarico è ricordato anche da Cicerone, il quale attribuisce ad Antonio il conferimento di un *imperium infinitum* che non fu capace di esercitare⁹: lo stesso riferimento ad un potere consolare straordinario è ripreso anche da Velleio, il quale ritiene i poteri attribuiti ad Antonio paragonabili a quelli ricevuti da Pompeo con la *lex Gabinia*¹⁰.

Il legame tra i Cretesi ed i pirati è ribadito nell'*incipit* della narrazione del *bellum Creticum*, quando Floro illustra le cause che portarono alla guerra:

Creticum bellum, si vera volumus, nos fecimus sola vincendi nobilem insulam cupiditate. Favisse Mithridati videbatur: hoc placuit armis vindicare (*epit.* 1, 42, 1).

Lo storico sottolinea che le reali motivazioni all'origine delle ostilità risiedono nella *cupiditas*: questo sostantivo, solitamente caratterizzato da un'accezione negativa, indica un desiderio smanioso e irrazionale che, in questo contesto allude ad una vera e propria ambizione del *populus princeps* ad intraprendere una guerra per il solo gusto di vincere un'isola famosa.

⁷ Cfr. Klebs, M. Antonius, in *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, II, Stuttgart, Druckenmüller Verlag, 1894, coll. 2594-2595; P. de Souza, *Piracy in Graeco-Roman World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 141-148.

⁸ Cfr. Sall. *hist.* 3, 2 M *qui orae maritimae, qua Romanum esset imperium, curator <noceat> ior piratis*.

⁹ Cfr. Cic. *Verr.* II.2, 8 *et post M. Antoni infinitum illud imperium senserant; Verr.* II.3, 213 *Et hic utrum mihi difficile est dicere an his existimare ita se in isto infinito imperio M. Antonium gessisse*.

¹⁰ Cfr. Vell. 2, 31, 2-3 *post biennium A. Gabinius tribunus legem tulit, ut cum belli more, non latrociniorum, orbem classibus iam, non furtivis expeditionibus piratae terrentur quasdamque etiam Italiae urbes diripiissent, Cn. Pompeius ad eos opprimendos mitteretur essetque ei imperium aequum in omnibus provinciis cum proconsulibus usque ad quinquagesimum miliarium a mari. Quo scito paene totius terrarum orbis imperium uni viro deferebatur; sed tamen idem hoc ante septennium in M. Antonii praetura decretum erat*. Per un approfondimento sulla questione si rimanda a E. Maróti, *On the problem of M. Antonius Creticus' imperium infinitum*, «ACD», (19), 1071, pp. 259-272.

Tuttavia, nel tentativo di accreditare la spedizione intrapresa dai Romani come *bellum iustum*, Floro riferisce una tradizione secondo la quale Creta avrebbe intrattenuto rapporti di collaborazione con Mitridate, al punto da avergli fornito mercenari nella guerra contro i Romani. La versione dei fatti trasmessa dal testo dell'*Epitome* trova un riscontro puntuale nella testimonianza di Appiano, il quale specifica che i Cretesi si occuparono di sostenere economicamente e militarmente i pirati, allo scopo di favorire il re (*Sic.* 6, 1 ἔδοξε δὲ καὶ τοῖς πλεῦσασι τότε λησταῖς ἐς χάριν τοῦ Μιθριδάτου συλλαβεῖν)¹¹; lo stesso episodio è riferito anche da Memnone di Eraclea¹², storico di epoca verosimilmente post-Cesariana, autore di una storia locale nota attraverso la testimonianza del Patriarca Fozio, che ne ha epitomato solo la parte centrale, relativa al periodo compreso tra il 364 e il 47 a.C.

Nonostante lo stesso Floro, al pari di Appiano, sembra prendere le distanze sulla veridicità di questa notizia (*videbatur*), tuttavia essa appare sufficiente ai Romani per intraprendere una spedizione allo scopo di sanzionare l'offesa subita: il verbo *vindicare* appartiene infatti alla sfera del linguaggio tecnico-giuridico e indica l'azione di vantare il diritto su qualcosa; per estensione semantica però il verbo può alludere semplicemente all'azione di rivendicare il possesso su un bene, soprattutto, come in questo contesto, da parte di chi è stato offeso.

L'atteggiamento di ostentata superiorità dei Romani si manifesta nella condotta di Antonio che, confidando eccessivamente in una vittoria fulminea, prepara la sua spedizione imbarcando più catene che armi:

Primus invasit insulam Marcus Antonius, cum ingenti quidem victoriae spe atque fiducia, adeo ut pluris catenas in navibus quam arma portaret. Dedit itaque poenas recordiae. Nan plerasque naves interceptere hostes, captivaque corpora religantes

¹¹ Cfr. App. *Sic.* 6, 1 “ὅτι Κρήτη ἐξ ἀρχῆς εὐνοϊκῶς ἔχειν ἐδόκει Μιθριδάτη βασιλεύοντι Πόντου, καὶ αὐτῷ μισθοφορῆσαι πολεμοῦντι Ῥωμαίοις ἐλέγετο. ἔδοξε δὲ καὶ τοῖς πλεῦσασι τότε λησταῖς ἐς χάριν τοῦ Μιθριδάτου συλλαβεῖν καὶ συμμαχηῖσαι σαφῶς διωκομένοις ὑπὸ Μάρκου Ἀντωνίου.

¹² Cfr. FrGrHist. 434.48. Per un approfondimento sulla figura e sull'opera di Memnone si rimanda in particolare a S. Gallotta, *Appunti su Memnone di Eraclea*, «Erga-Logoi» II, 2014, pp. 65-77.

velis ac funibus suspendere, ac sic velificantes triumphantium in modum Cretes portibus suis adremigaverunt (*epit.* 1, 42, 2-3).

Sugli esiti di questa spedizione leggiamo scarni riferimenti in Cicero-
ne, in Appiano e nelle *Periochae*; tuttavia è Floro a fornirci il resoconto
dettagliato dell'ignominiosa sconfitta subita dall'esercito e dalla flotta
romana: l'epilogo umiliante delle operazioni è fortemente connotato in
senso patetico, nella rappresentazione dei Cretesi che celebrarono una
sorta di trionfo recando i prigionieri romani appesi alle funi e alle vele,
sfruttando un'immagine verosimilmente presente nelle *Historiae* di Sal-
lustio in riferimento a questo episodio¹³.

Una sconfitta così rovinosa offrì il pretesto per una nuova spedizione
guidata da Quinto Cecilio Metello che, in qualità di console, fu inviato a
Creta nel 69 a.C. per vendicare l'onta subita dai Romani:

Metellus deinde totam insulam igni ferroque populatus intra castella et urbes
redegit, Cnoson, Eleuthernas et, ut Graeci dicere solent, urbium matrem, Cydone-
am; adeoque saeve in captivos consulebatur, ut veneno se plerique conficerent, alii
deditionem suam ad Pompeium absentem mitteret. Et cum ille res in Asia gerens, eo
quoque praefectum misisset Antonium, in aliena provincia inritus fuit, eoque infestior
Metellus in hostes vis victoris exercuit, victisque Lasthene et Panare, Cydoneae
ducibus, victor redit. Nec quidquam tamen amplius de tam famosa victoria quam
cognomen Creticum reportavit (*epit.* 1, 42, 4-5).

La brutalità dell'intervento romano, di cui si ritrovano cenni anche in
Dione Cassio¹⁴, è ricordata in maniera dettagliata da Floro che traduce in
immagine la disperazione degli assediati dapprima nelle richieste d'aiuto
indirizzate a Pompeo e, successivamente, nella volontà dei Cretesi di
togliersi la vita con il veleno piuttosto che cadere prigionieri nelle mani
dei nemici.

Il racconto delle due spedizioni condotte da Antonio e Metello è
costruito dall'autore nel tentativo di giustificare un atto di imperialismo

¹³ Cfr. Sall. *hist.* 3, 9 M *in quis notissimus quisque aut malo dependens verberatur aut immutilato corpore improbe patibulo eminens affigebatur.*

¹⁴ Cfr. D.C. 36, 18-19.

aggressivo: il possesso dell'isola di Creta, infatti, pur non essendo rilevante sul piano economico, era fondamentale sul fronte strategico, ai fini del controllo delle rotte mediterranee verso l'Egitto e l'Oriente. In questa prospettiva Creta sembrava infatti costituire una soluzione alla crisi economica sperimentata da Roma tra il 70 e il 60 a.C., in conseguenza dei problemi finanziari nati a seguito della guerra sociale e della guerra contro Mitridate.

Dal resoconto tardo di Dione Cassio apprendiamo che a seguito di questa impresa Metello riuscì ad ottenere gli onori del trionfo, ma non poté far sfilare nella processione i comandanti di Cidonea, Lastene e Panare, per l'opposizione di Pompeo¹⁵. Floro tralascia questi dettagli riducendo la conclusione dell'esperienza cretese di Metello ad una considerazione ironica, basata sul confronto impietoso tra la presunta importanza della conquista (*tam famosa victoria*) e l'esiguità del bottino riportato, limitato al solo *cognomen ex virtute*.

La volontà di enfatizzare la linea di discendenza dei Metelli può essere forse considerata come il presupposto che giustifica la scelta di far seguire al *bellum Creticum* la trattazione di un evento storicamente precedente; nella versione proposta dal testo dell'*Epitome* la campagna condotta contro le isole favorì l'ascesa di due dei figli di Metello Macedonico; ai successi di Metello Cretico, infatti, seguirono le imprese di Metello Balearico¹⁶:

Quatenus Metelli Macedonici domus bellicis agnominibus adsueverat, altero et liberis eius Cretico facto mora non fuit quin alter quoque Balearicus vocaretur (*epit.* 1, 43, 1).

Appare evidente che, anche in questo caso, Floro sacrifica all'entusiasmo la correttezza del dato storico, in quanto tra i figli del Macedonico è possibile annoverare il solo Metello Balearico: costui fu eletto console nel

¹⁵ Cfr. D.C. 36, 19, 3 Κρήτες μὲν οὖν οὕτως, ἐλεύθεροί τε πάντα τὸν ἔμπροσθεν χρόνον γενόμενοι καὶ δεσπότην ὄθνειον μηδένα κτησάμενοι, κατεδουλώθησαν: Μέτελλος δὲ τὴν μὲν ἐπικλησιν ἀπ' αὐτῶν ἔλαβε, τὸν δὲ δὴ Πανάρη τὸν τε Λασθένη [p. 30] ἔκεινον εἶπεν· οὐκ ἠδυνήθη πέμψαι ἐν τοῖς ἐπινικίοις: ὁ γὰρ Πομπήιος ἀναπέισας τῶν δημάρχων τινὰ προαφείλετο αὐτοὺς ὡς καὶ ἑαυτῷ κατὰ τὴν ὁμολογίαν, ἀλλ' οὐκ ἐκεῖνω προσχωρήσαντας.

¹⁶ Sulla figura di Metello Balearico cfr. de Souza, *Piracy...* cit. pp. 93-96.

123 a.C. e, essendo desideroso di conseguire il trionfo al pari del padre, dedicò la sua attività alla politica estera, ottenendo il trionfo e, nel 120 a.C., la carica di censore. Strabone ci informa infatti che Metello fu colui che incorporò ufficialmente le isole Baleari ai possedimenti dello stato romano, fondando le città di Palma e Pollentia¹⁷.

Nella consueta ricostruzione delle cause che portarono alla nuova guerra Floro giustifica ancora una volta l'intervento romano con un'esigenza di difesa dalla minaccia della pirateria:

Baleares per id tempus insulae piratica rabie maria corruerat. Homines feros atque silvestris mireris ausos a scopulis suis saltem maria prospicere (*epit.* 1, 43, 1).

Lo storico evidenzia che l'intervento romano si rese necessario in quanto nel 123 a.C. le isole Baleari furono meta di un significativo afflusso di pirati che cominciarono a rendere malsicura la navigazione nel braccio di mare compreso tra la Sardegna e la Spagna¹⁸. Le fonti sulla guerra balearica sono poche e laconiche: il racconto di Floro trova riscontro nella testimonianza di Orosio¹⁹ che pone l'accento sul fatto che Metello, dopo aver battuto palmo a palmo l'arcipelago, fu costretto a fare grande strage di Balearici per estirpare alla radice il problema della pirateria che stava sorgendo proprio in quei luoghi²⁰. L'accordo tra Floro e Orosio lascia supporre che entrambi gli storici si rifecero ad una fonte comune, verosimilmente identificabile nella versione dei fatti fornita da Livio, di cui ci resta lo scarno resoconto della *periocha* al libro sessantesimo.

Alla testimonianza della così detta tradizione liviana si oppone il racconto tramandato da Strabone, secondo il quale le incursioni piratesche avvenute al largo delle Baleari erano da imputarsi all'iniziativa di pochi

¹⁷ Cfr. Str. 3, 5, 1 τῶν δὲ Γυμησιῶν ἢ μὲν μείζων ἔχει δύο πόλεις, Πάλμιαν καὶ Πολεντίαν, τὴν μὲν πρὸς ἕω κειμένην τὴν Πολεντίαν, τὴν δ' ἑτέραν πρὸς δύσιν [...] κακούργων δὲ τινῶν ὀλίγων κοινῶνίας συστησαμένων πρὸς τοὺς ἐν τοῖς πελάγεσι ληστὰς, διεβλήθησαν ἅπαντες, καὶ διέβη Μέτελλος ἐπ' αὐτοὺς ὁ Βαλιαρικὸς προσαγορευθεὶς, ὅστις καὶ τὰς πόλεις ἐκτίσε.

¹⁸ Cfr. in proposito M. Orfila, *Las intervenciones de Q. Cecilio Metelo sobre las Baleares (123 a 121 a.C.): condiciones previas y sus consecuencias*, «Pyrenae» (39.2), 2008, pp. 7-45.

¹⁹ Cfr. Oros. *hist.* 5, 13, 1

²⁰ Per un approfondimento sulla questione della presenza dei pirati alle isole Baleari si rimanda a L. Montecchio, *Pirati delle Baleari: caratteristiche di una pirateria*, «Aquila Legionis» (21), 2018, pp. 9-29.

scellerati isolani che, stringendo accordi con i pirati, avevano gettato discredito su tutta la popolazione. La descrizione dei Balearici come vittime dei pirati è incidentalmente confermata anche da Diodoro²¹, il quale racconta che gli abitanti delle isole Baleari furono talmente esposti alla minaccia della pirateria da dover essere spesso costretti a riscattare le proprie donne rapite dai pirati che giungevano per mare. Il disaccordo delle testimonianze sul rapporto tra isolani e pirati è probabilmente dovuto al fatto che gli storici si rifecero a tradizioni diverse: Diodoro ebbe a modello il testo di Timeo di Tauromenio, Strabone consultò invece il testo di Posidonio che, verosimilmente, ebbe la possibilità di visitare l'arcipelago delle Baleari durante la sua travagliata traversata del Mediterraneo tra Roma e la Spagna, durata all'incirca tre mesi; in tale circostanza è altamente probabile che il geografo ebbe modo di accedere ad una fonte locale e favorevole agli isolani. A tal proposito occorre evidenziare che Posidonio, ponendosi come naturale prosecutore dell'opera storica di Polibio, fu fonte di Livio soprattutto per gli eventi compresi tra la distruzione di Cartagine, nel 146 a.C. e l'inizio dell'età sillana; tuttavia per narrare le vicende legate all'impresa balearica del 123 a.C. il Patavino preferì derogare dal suo modello per aderire ad una versione ufficiale che legittimava l'intervento di Roma nell'arcipelago e il cui riflesso sopravvive nella versione dei fatti tramandata concordemente da Floro e Orosio. In particolare, l'enfasi con cui Floro si sforza di accreditare l'immagine delle Baleari come quartier generale della pirateria risponde ad un'istanza ideologica ben precisa; anche se una recrudescenza delle attività piratesche sarebbe storicamente plausibile, dal momento che soltanto in epoca augustea il Mediterraneo sembrerebbe essere stato definitivamente liberato dal problema della pirateria, appare tuttavia evidente che la decisione del Senato di intervenire in quei luoghi fu mossa da ragioni di natura essenzialmente imperialistica. Sul piano economico, infatti, la rotta che passava attraverso le isole Baleari doveva essere la preferita dalle navi commerciali romane, in quanto costituiva la via di collegamento più veloce tra l'Italia e la Spagna; in questa prospettiva l'intervento militare romano dovette incontrare anche l'appoggio del ceto equestre che a partire dal 197 a.C., a seguito dell'istituzione

²¹ Cfr. D.S. 5, 17, 3.

delle province della Spagna Citeriore e Ulteriore, aveva avviato lucrosi commerci proprio nella penisola iberica.

Proprio gli interessi economici degli *equites* furono al centro di un acceso dibattito politico che vide contrapposti il Senato e Gaio Tiberio Gracco: divenuto tribuno della plebe nel 124 a.C., Gracco aveva infatti intrapreso una politica di favore rispetto al ceto equestre in chiave antisenatoria; pertanto, affidando a Metello il compito della repressione della pirateria, è possibile che il Senato abbia voluto sottrarre al suo avversario un'iniziativa che andava evidentemente incontro agli interessi dei cavalieri e che, nello stesso tempo, consentiva a Roma di chiudere l'ultimo conflitto che era rimasto aperto nel Mediterraneo Occidentale²².

La pericolosità degli insediamenti nell'arcipelago è enfatizzata da Floro attraverso il nesso *piratica rabies* che non ha altri riscontri nell'ambito della tradizione letteraria latina. In questo contesto il sostantivo *rabies*, solitamente usato in riferimento agli uomini per indicare un'indole selvaggia ed iraconda, ricorre in questo contesto alludendo materialmente alla rabbia, malattia tipica dei cani e degli animali che vivono in condizione di ferinità. Si può dunque ipotizzare che, nel tentativo di accreditare la campagna balearica come *bellum iustum*, Floro abbia deciso di sfruttare entrambe le accezioni del sostantivo *rabies* per evidenziare l'immagine di un focolaio di pirati che si era stanziato alle Baleari e che rischiava di infettare nuovamente il Mediterraneo come un'epidemia. La metafora è inoltre ampliata dall'uso di *corrumpo* che, in unione con *maria*, assume il significato di *vastare* e sottolinea l'idea che il Mediterraneo fu reso impraticabile dall'azione disturbatrice dei pirati; tuttavia il verbo può assumere anche il significato di *peius vel turpius aliquid reddere, depravare, vitiare* e, con questo valore, è attestato in relazione ad una condizione di degradazione delle parti del corpo, ma anche di cibi, bevande ed edifici, oltre che, genericamente, della salute umana. Si può dunque ipotizzare che questa *iunctura* debba essere interpretata in chiave di allusione alla famosa metafora del *contagium*, tanto cara all'autore per tradurre in immagine il processo di diffusione delle guerre che videro Roma impegnata su più fronti e che può essere considerata un'estensione della più celebre

²² Cfr. R. Zucca, *Insulae Baliares: le isole Baleari sotto il dominio romano*, Roma, Carocci, 1998, pp. 91-96; Orfila, *Las intervenciones...* cit.

metafora biologica. In altri termini è come se Floro presentasse la pirateria come una sorta di affezione cronica della *iuventus* del popolo romano che, durante l'epoca transmarina, si era riacutizzata.

Il racconto della vittoria dei Romani è preceduto da una digressione di carattere etnografico, nella quale lo storico descrive la condizione primitiva in cui vivono queste popolazioni, caratterizzate da un'indole selvatica e dedita al solo esercizio della violenza e della distruzione. Pertanto la stessa natura ferina di questi uomini giustifica l'intervento romano e la sua azione civilizzatrice:

Nam postquam comminus ventum est expertique rostra et pila venientia, pecudum in morem clamorem sublato petierunt fuga litora, dilapsique in proximos tumulos quaerendi fuerunt ut vincerentur (*epit.* 1, 43, 6).

Per descrivere la disfatta che i Balearici subirono per mano di Metello Floro si serve, ancora una volta di un'immagine: la ritirata degli isolani sconfitti viene infatti paragonata alla fuga imbizzarrita delle mandrie in cerca di rifugio. Il termine *pecus*, è usato in questa sola occorrenza il valore di capra, pecora; in realtà, in senso proprio, il sostantivo designa genericamente l'*animal brutum cuiusque generis*: in questa accezione il termine *pecus* ricorre per distinguere l'animale dall'uomo, alludendo specificamente agli animali domestici e opponendoli alle fiere. Il rapporto è chiarito esplicitamente da Cicerone, secondo cui *pecudes* sono quegli animali che sono stati concepiti per vivere al servizio e in funzione dell'uomo e, quindi, sono naturalmente destinati alla macellazione e alle fatiche dei campi o del traino²³. Con questo significato il sostantivo si estende per uso traslato agli uomini in senso ingiurioso e spregiativo: sono infatti definiti *pecudes* gli uomini privi di ragione che, al pari degli animali, si lasciano dominare dall'uomo che ne è dotato. Floro si serve della polisemia del sostantivo per ribadire ancora una volta la natura selvaggia ed incivile degli isolani che, non essendo in grado di sostenere lo scontro diretto con l'esercito romano, non possono far altro che tentare la salvezza rintanandosi tra gli scogli; l'immagine è resa ancora più rea-

²³ Cfr. Cic. *Tusc.* 1, 28, 68 *tum multitudinem pecudum partim ad vescendum, partim ad cultus agrorum, partim ad vehendum, partim ad corpora vestienda.*

listica dall'uso attento dell'elemento fonico: attraverso la ripetizione del suono /m/ (*pecudum in more clamore*) l'autore riproduce pateticamente il lamento disperato degli animali in preda al panico. Il riferimento alle mandrie appare inoltre interessante poiché consentirebbe di collocare il racconto di Floro nell'alveo di una tradizione mitologica antichissima, relativa alla dodicesima fatica di Ercole. Secondo la versione più antica del mito, tramandata da Esiodo, Euristeo ordinò all'eroe di recarsi sull'isola di Erythia, al di là dell'Oceano per rubare i buoi sacri a Gerione. Tuttavia, già a partire dalla prima età augustea è attestata una tradizione secondo la quale il mostro trimembre avrebbe abitato e regnato sulle Baleari: una spia di questa versione del mito si ritrova in Diodoro che, riprendendo ancora una volta Posidonio, accenna al fatto che i Balearici rifiutavano di usare metalli preziosi da quando Ercole organizzò una spedizione contro Gerione, possessore di ingenti ricchezze²⁴. Il rapporto tra Ercole, Gerione e le Baleari sembrerebbe essere stato esplicitato da Livio che, con ogni probabilità, accompagnò la narrazione delle imprese di Metello alle Baleari con una digressione di carattere etno-mitografico: dalla sintetica testimonianza delle *Periochae* leggiamo un riferimento al fatto che i Balearici ricavarono il nome o dalla capacità usare armi da getto o da Balius, compagno di Ercole nella spedizione contro Gerione²⁵. Pertanto, identificando gli isolani sconfitti negli armenti del re ladrone si può ipotizzare che Floro abbia voluto implicitamente eguagliare la campagna di Cecilio Metello all'impresa di Ercole, riscrivendo in chiave celebrativa quella versione balearica creata dalla propaganda romana proprio all'interno del circolo dei Metelli.

Il blocco narrativo dedicato alla conquista delle isole si chiude con il resoconto della missione condotta da Catone a Cipro nel 53 a.C. Ricorrendo ad una *expeditio*, infatti, i Romani portarono a termine una campagna rapidissima, volta a ricondurre sotto il proprio dominio l'ultima e la più ricca delle isole del Mediterraneo: il carattere definitivo di questa impresa è marcato dalla solennità dell'*incipit* di *epit.* 1, 44, 1 *aderat fatum insu-*

²⁴ Cfr. in proposito L. Pedroni, *Echi della propaganda di Metello Balearico*, «Gerión» (29.1), 2011, pp. 183-191.

²⁵ Cfr. Liv. *perioch.* 60.9-10 *Praeterea res a Q. Metello cos. adversus Baleares gestas continet, quos Graeci Gymnesios appellant, quia aestatem nudi exigunt. Baleares a teli missu appellati aut a Balio, Herculis comite ibi relicto, cum Hercules ad Geryonem navigaret.*

larum, in cui il verbo *adsum*, collocato in posizione enfatica, sottolinea l'ineluttabilità di un destino ormai compiuto.

Igitur et Cypros recepta sine bello. Insulam veteribus divitiis abundantem et ob hoc Veneri sacram Ptolemaeus regebat. Et divitiarum tanta erat fama, nec falso, ut victor gentium populus et donare regna consuetus P. Clodio tribuno plebis duce socii vivique regis confiscationem mandaverit (*epit.* 1, 44, 2-3).

La spedizione si colloca in un momento in cui il popolo romano, giunto nel pieno di quel graduale processo di traviamiento morale, è attirato dalla ricchezza di quella preda: il Senato infatti era ben consapevole anche della posizione strategica dell'isola che si trovava al centro del triangolo costituito dalla costa meridionale dell'Asia Minore, dalla Siria e dall'Egitto.

Secondo la tradizione la decisione di incorporare l'isola nei possedimenti romani maturò all'improvviso, sulla base di una proposta di legge avanzata da Clodio²⁶: Cicerone fa specifico riferimento ad una *rogatio Clodi*, intesa come legislazione tribunizia, attestata anche in Sallustio e in Pompeo Trogo²⁷.

Il testo dell'*Epitome* si discosta dalla tradizione per il peso attribuito al coinvolgimento del popolo romano nelle vicende del 58 a.C.:

²⁶ Cfr. in proposito G. Hill, *A History of Cyprus*, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, pp. 206-209; S. I. Oost, *Cato 'Uticensis' and the Annexation of Cyprus*, «Classical Philology» (90.2), 1955, pp. 98-112; L. Calvelli, *Il tesoro di Cipro. Clodio Catone e la conquista romana dell'isola*, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2020, pp. 161-243.

²⁷ Cfr. Cic. *dom.* 22 *et imperium extra ordinem nominatim rogatione tua detulisti*; *Sest.* 38, 61 *'cur igitur rogationi paruit?'*; *Sest.* 39, 62 *at si isti Cypriae rogationi sceleratissimae non paruisset*; Sall. *hist.* frg. 1.10 M = 1.2 La Penna-Funari *hic rogatione Claudii missus est Cyprum*; Pomp. Trog. *prol.* 40 *alteri data Cypros, cui P. Clodii rogatione Romani abstulerunt eam*; analogamente nella testimonianza delle *Periochae* si fa riferimento ad una *lex lata*, ovvero una legge comiziale che prescriveva di ridurre di ridurre Cipro allo stato di provincia, cui sembrerebbe alludere anche Rufio Festo: cfr. Liv. *perioch.* 104, 6 *lege lata de redigenda in provinciae formam Cypro*; Ruf. Fest. 13, 1 *sed tanta fuit penuria aerarii ... ut lege data Cyprum confiscari iuberetur*; più indeterminata è invece la terminologia adottata da Strabone e Velleio Patercolo che parlano genericamente di un abuso di potere e di una *lex* cfr. Str. 14, 6, 6 *γενόμενος δήμαρχος ἴσχυσε τοσοῦτον ὥστε ἐπέμφθη Μάρκος Κάτων ἀφαιρησόμενος τὴν Κύπρον τὸν κατέχοντα*; Vell. 2, 45, 4 *quippe legem tulit ut is quaestor cum iure praetorio, adiecto etiam quaestore, mitteretur in insulam Cyprum ad spoliandum regno Ptolemaeum*.

in base alla sua visione organicistica della storia, Floro attribuisce la responsabilità di aver ordinato l'annessione di Cipro al *populus princeps* che, in questa circostanza, si è lasciato influenzare dalla proposta politica del tribuno Clodio: il sostantivo *dux*, infatti, ricorre in questo contesto in senso traslato e come sinonimo di *instigator*, alludendo proprio all'atteggiamento di chi è capace di spingere con ogni mezzo qualcuno *ad rem peragendam*. La posizione assunta da Floro appare ancor più netta se contestualizzata nel giudizio velatamente critico espresso non soltanto sulla questione cipriota, ma in generale su tutte le conquiste perpetrate in Oriente: a parere dello storico, infatti, avallando la proposta di Clodio, il popolo romano si discostò dal suo tradizionale atteggiamento in materia di politica estera (*donare regna consuetus*) per intraprendere una guerra che apparentemente non è giustificata da alcuna motivazione.

In questa prospettiva, la versione dei fatti proposta dallo storico, sembra riprendere ed enfatizzare il giudizio espresso da Cicerone in *Sest. 57 imperante populo Romano, qui etiam bello victis regibus regna reddere consuevit, rex amicus [...] cum bonis omnibus publicaretur*.

Il comportamento illecito e arrogante dei Romani ai danni dei Ciprioti appare ancor più grave se si considera che essi agirono ai danni di Tolemeo, sequestrando i beni di un sovrano ancora in vita e legato al Senato da un vincolo di *societas*²⁸.

Ricostruendo le vicende legate alla conquista romana delle isole, si può dunque ipotizzare che Floro costruisca uno snodo narrativo che, innestandosi nel piano principale dell'opera, accosta in base ad un criterio logico e geografico tre momenti esemplificativi della transizione dagli *anni aurei* agli *anni ferrei* della *iuventus populi Romani*, quando ormai la volontà di espansione non è più subordinata alla ricerca della gloria, ma ad un imperialismo aggressivo, finalizzato all'acquisizione della ricchezza e del potere ad ogni costo.

²⁸ Cfr. Cic. *Sest. 27, 59 ille Cyprius miser, qui semper amicus, semper socius fuit, [...] vivus, ut aiunt, est et videns cum victu ac vestitu suo publicatus*. Per un approfondimento si rimanda a Calvelli, *Il tesoro di Cipro... cit.*, pp. 90-161

Abstract

In the first book of the *Epitome*, Florus consider the account of the Roman conquest of the islands like a block of text. The invasion of Crete, Balearic Islands and Cyprus is described for the purpose of demonstrate the progressive tightening of Roman imperialism. The historian remarked that the growing desire for power corresponds to the moral degeneration of the *civitas*.

Mariafrancesca Cozzolino
mariafrancesca.cozzolino@unina.it

Alessandra Romeo

Chi è il responsabile della guerra civile? L'ultima risposta di Cicerone

Quod si fuit in re publica tempus illum, cum extorquere arma posset e manibus iratorum civium boni civis auctoritas et oratio, tum profecto fuit cum patrocinium pacis exclusum est aut errore hominum aut timore (Cic. *Brut.* 7)

Se mai ci fu nella nostra Repubblica un momento in cui l'autorevolezza e l'eloquenza di un buon cittadino avrebbero potuto strappare le armi dalle mani dei concittadini caduti in preda alla collera, ci fu senza dubbio quando il patrocinio della pace venne impedito, per errore umano o per paura.

Così Cicerone nel *Brutus* a proposito dell'emarginazione, dalla scena civile di Roma, del discorso oratorio inteso come arma incruenta della prassi politica. Alla fine del 50 a. C., appena tornato a Roma dopo il mandato proconsole in Cilicia, Cicerone si pone come un convinto ma inascoltato (specie da parte pompeiana) *pacis auctor* di fronte allo spettacolo di Cesare e Pompeo che preparano apertamente la soluzione militare al conflitto che li contrappone. In questo come in altri momenti cruciali della vita repubblicana, Cicerone assiste e partecipa alla prassi del potere oligarchico; conosce bene le stagioni dell'involuzione del sistema consolare in forme autoritarie, con l'avvicinarsi di *virī fortes* al comando della repubblica – basti ricordare gli anni giovanili vissuti durante la *dominatio* sillana.

Lo scontro fra Cesare e Pompeo, che prende la forma della guerra civile più lacerante nella storia di Roma, sta di fatto all'origine di quella

‘Rivoluzione Romana’ che modifica, in radice, il sistema delle libertà oligarchiche: una guerra che ha come risultato non solo l’accentramento dei poteri repubblicani (consolare, tribunizio, etc.) nelle mani di un uomo solo, ma anche l’istituzionalizzazione di tale accentramento che prenderà corpo col principato augusteo e l’impero. La guerra civile tra Cesare e Pompeo può essere letta inoltre, più che come esito della cosiddetta crisi della repubblica, come l’origine di quella crisi, il contributo definitivo all’involuzione del sistema repubblicano in senso monarchico e assolutistico¹.

Di questa guerra civile, da cui chiunque esca come vincitore sarà un *tyrannus* (*pace opus est. Ex victoria cum multa mala tum certe tyrannus existet*, Cic. *Att. 7, 5, 4*, lettera scritta a metà dicembre del 50), Cicerone è un oppositore convinto e accorato, durante tutto il periodo che precede la battaglia di Farsalo². Ed esprime a più livelli il suo pensiero intorno a quanto accade a Roma negli anni cruciali che vanno dal 49 al 43 a.C. Il ‘discorso’ ciceroniano, sempre di grande interesse per chi voglia osservare la costante interazione tra forma linguistica e funzione comunicativa, si presenta specialmente ricco a proposito del tema ‘guerra civile’: è un discorso che attraversa la scrittura privata – il fitto scambio epistolare cui Cicerone attese con inesausta costanza – così come la scrittura ufficiale, a sua volta illuminante *specimen* della prassi oratoria tardorepubblicana. Nell’orizzonte largo della retorica ciceroniana, intesa come pratica politica oltre che comunicativa, mi pare interessante mettere a fuoco un punto tanto evidente quanto poco osservato finora, quello della formulazione del tema definibile ‘il responsabile della guerra civile’. Si tratta di un tema ideologico e politico che viene però configurato e usato quale tema eminentemente retorico: è infatti nell’ultima oratoria ciceroniana, nelle *Filippiche*, che esso prende forma e assume un rilievo, anche argomentativo, di alta rilevanza.

¹ È la tesi di E.S. Gruen, *The Last Generation of the Roman Republic*, Los Angeles-London, University of California Press, 1995² (1974¹), pp. 481 ss., che rivede, in felice complementarità più che in aperta divergenza, alcune tesi di R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1960 (1939¹).

² Particolarmente eloquente, fra le tante espressioni dell’epistolario sul tema, Cic. *fam. 15, 5, 1*: *Etsi uterque nostrum spe pacis et odio civilis sanguinis abesse a belli non necessaria pertinacia voluit* – lettera scritta a Cassio Longino nell’agosto del 47 a.C.

Si tratta di un soggetto tanto più retorico perché diverso da quello delle ‘cause della guerra’, e delle cause delle rivolte sediziose, annoverabile e annoverato fra i *topoi* del genere storiografico³. Il soggetto si incentra invece sul responsabile individuale dello scoppio del conflitto, titolare anche della ‘colpa’ della guerra civile, considerata l’evento più esecrabile nella vita di uno Stato⁴.

Il soggetto è quello del responsabile individuale, colui che ha fomentato, messo in atto gesti e iniziative intenzionalmente mirati allo scoppio del conflitto armato fra Romani: circoscrivibile in senso tecnicamente retorico, si presta a semplificazioni personalizzanti che da Cesare o Pompeo – i due capi fazione che lottano per il proprio potere personale, *dimicantes de sua potentia* come dice Cicerone in una lettera del dicembre 50⁵ – si concentra, nell’oratoria dell’ultimo Cicerone, su un solo nome, Marco Antonio.

La formulazione del tema ‘Marco Antonio è il solo responsabile della guerra civile’ nella Seconda Filippica va colta nella sua dimensione ideologica. Al tempo stesso la potente cifra retorica della risposta ciceroniana riceve evidenza dal confronto con le espressioni che lo stesso Cicerone articola sul tema ‘guerra civile’ negli scritti che precedono le Idi di marzo. Da questa produzione cito in modo cursorio qualche esempio di ‘diagnosi’ della guerra tra Cesare e Pompeo.

³ Sull’esposizione delle *causae* delle guerre come topos basti pensare allo stesso Cicerone laddove, nella lettera a Lucceio del giugno 56 con cui commissiona all’amico una storia della congiura di Catilina, fa cenno alla *civilium commutationum scientia* che lo storico possiede riguardo alle *causae rerum novarum* (Cic. *fam.* 5, 12, 4). Le *belli causae* figurano in posizione incipitaria nell’elenco di soggetti con cui Orazio tratteggia l’*opus* storiografico di Asinio Pollione incentrato sul *motus civicus*, nel primo componimento del secondo libro delle *Odi*: *Motum ex Metello consule civium / bellique causas et vitia et modos...* (Hor. *carm.* 2, 1, 1).

⁴ Sul carattere deprecabile della guerra fra concittadini, cui l’élite romana poteva preferire persino la sottomissione quale male minore, ricordo la lapidaria *pointe* di Syme, *The Roman Revolution...* cit., p. 2: «‘Pax et Princeps’. It was the end of a century of anarchy, culminating in twenty years of civil war and military tyranny. If despotism was the price, it was not too high: to a patriotic Roman of Republican sentiments even submission to absolute rule was a lesser evil than war between citizens». Sulla guerra civile come ‘categoria del pensiero romano’ cfr. P. Jal, *La guerre civile à Rome. Étude littéraire et morale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

⁵ Cic. *Att.* 7, 3, 4, scritta ad Attico il 9 dicembre del 50: *De sua potentia dimicant homines hoc tempore periculo civitatis*.

Tra le lettere ad Attico del periodo post-proconsolare forse nessuna come quella del 21 gennaio 49 esprime meglio il giudizio anticesariano di Cicerone. E *pour cause*, si direbbe. Scritta poco dopo il passaggio del Rubicone di Cesare (che è dell'11 gennaio 49, mentre il 7 gennaio viene emesso il *senatusconsultum ultimum* con cui il senato respinge ogni richiesta di Cesare), la lettera esplicita con toni alti e veementi l'atto di oltranza cesariano, che segna un decisivo cambio di passo rispetto alla stagione delle negoziazioni a distanza col senato 'pompeiano':

Utum de imperatore populi Romani an de Hannibale loquimur? O hominem amentem et miserum, qui ne umbram quidem umquam τοῦ καλοῦ viderit! Atque haec ait omnia facere se dignitatis causa. Ubi est autem dignitas nisi ubi honestas? Honestum igitur habere exercitum nullo publico consilio, occupare urbis civium quo facilius sit aditus ad patriam, χρεῶν ἀποκοπὰς, φυγάδων καθόδους, sescenta alia scelera moliri, τὴν θεῶν μεγίστην ὥστ' ἔχειν τυραννίδα -? (Cic. *Att.* 7, 11, 1 del 21 gennaio 49, dal Formiano)

La lettera ad Attico sembrerebbe illustrare a sufficienza il giudizio ciceroniano su chi sia il fautore della svolta bellicista, la tesi "chi vuole la guerra è Cesare". Cesare, insensato, non vede neanche l'ombra del *to kalon*, dell'*honestum*, anzi identifica l'*honestum* con la propria *dignitas*, intesa come prestigio di natura esclusivamente personale, perché è incapace di riconoscere che la *dignitas* dell'uomo pubblico romano non può prescindere dall'*honestum*, e deve mirare solo al bene comune⁶.

⁶ Il giudizio severamente anticesariano di Cicerone è impreziosito dalla citazione di un passo delle *Fenicie* euripidee, τὴν θεῶν μεγίστην ὥστ' ἔχειν τυραννίδα (Eur. *Phoen.* 506), "sarei disposto ad andare fin dove sorgono gli astri dell'etere, e sotto terra, se potessi farlo, per avere il Potere, il più grande degli dèi" (trad. E. Medda, *Euripide. Le Fenicie*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 173). La frase, tratta dal discorso di Eteocle a Giocasta sull'essenza e gli obiettivi del potere che gli spetta quale legittimo re di Tebe, esplicita la brama di *tyrannis* da perseguire a qualunque costo. Vale la pena ricordare che Svetonio, a proposito della brama di *dominatio* di Cesare, cita Cicerone nel *De officiis* (3, 82), laddove si dice che Cesare amava ripetere un altro passo delle *Fenicie* (Eur. *Phoen.* 524 s.), riportato nella traduzione dello stesso Cicerone: *Nam si violandum est ius, regnandi gratia/ violandum est; aliis rebus pietatem colas* (Svet. *Iul.* 30, 7). Sul punto vd. J. Gascou, *Suetone historien*, Rome, École française de Rome, 1984, p. 558; E. Pianezzola, *Politica e poesia in Cicerone: le Fenicie di Euripide*, «Ciceroniana», N.S., 5, 1984 (= *Atti del V Colloquium Tullianum* [Roma-Arpino, 2-4 ottobre 1982]), pp. 167-172.

Il ‘dopo Farsalo’ dà modo a Cicerone di esprimersi in modi più articolati, capaci di formulare, specie nella disinibita acutezza della scrittura epistolare, un ‘sentimento della storia’ ispirato al pessimismo più definitivo e al tempo stesso inguaribilmente pragmatico. A partire dalla propria condizione di “superstite della repubblica”⁷ Cicerone osserva la scena del dopoguerra, guarda alla sopravvivenza – propria ma anche collettiva – e alla sottomissione al vincitore che ne è l’includibile condizione (il lungo soggiorno a Brindisi con la torturante attesa del perdono cesariano)⁸.

La battaglia di Farsalo, dell’agosto del 48 a.C., e la vittoria di Cesare – impreveduta dai pompeiani fino alla vigilia dello scontro⁹ – viene considerata da Cicerone come la definitiva conclusione della guerra. Per rievocare il *bellum* che ha segnato per sempre la repubblica, Cicerone si serve ora di un lessico della predestinazione, della fatalità: un modo di esprimersi che esclude ogni personalizzazione del soggetto. Ne è un esempio la formula *quasi fatali proelio* della lettera a Cassio dell’agosto 47 a.C.:

Equidem fateor meam coniecturam fuisse, ut illo quasi quodam fatali proelio facto et victores communi salutis consuli vellent et victi suae; utrumque autem positum esse arbitrabar in celeritate victoris (Cic. *fam.* 15, 15, 2).

La lettera è, come accade sovente nell’epistolario ciceroniano, di estrema densità: perché è incentrata su temi spinosi come la resa degli sconfitti al vincitore in contrasto con la ‘resistenza’ dei pompeiani,

⁷ Cic. *fam.* 9, 17, 1, lettera a Peto: *Primum quia de lucro prope iam quadriennium vivimus, si aut hoc lucrum est aut haec vita, superstitem rei publicae vivere; deinde quod scire quoque mihi videor quid futurum sit. Fiet enim quodcumque volent qui valebunt; valebunt autem semper arma. Satis igitur nobis esse debet quicquid conceditur. Hoc si qui pati non potuit, mori debuit.*

⁸ L. Canfora, *Giulio Cesare. Il dittatore democratico*, Roma-Bari, Laterza, 1999; R. Cristofoli, *Dopo Cesare: la scena politica romana all’indomani del cesaricidio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002; G. Calboli, *L’ultimo Cicerone, la retorica, l’oratoria* in P. De Paolis (a cura di), *Oratoria, retorica, cultura: contributi alla figura di Cicerone*, Atti del II Simposio Ciceroniano in memoria di Emanuele Narducci (Arpino, 15 maggio 2008), Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale - Dipartimento di Filologia e Storia, 2011, pp. 53-84.

⁹ Si vedano in proposito le pagine cesariane del *De bello civili*: Caes. *civ.* 3, 82, 3-83, 4.

esercitata anche senza Pompeo (Cassio, dopo aver appreso che Pompeo è stato ucciso in Egitto, opererà per la richiesta di perdono a Cesare), l'opportunità di rimettersi alla *clementia* di Cesare, atteggiamento che Cicerone tematizza configurandolo non solo come salvezza individuale, ma anche come l'ultima occasione di sopravvivenza di quel che resta della repubblica.

Il lessico della fatalità – duplicemente intesa: funesta, ma anche oscuramente provvidenziale, considerato il carattere definitivo della vittoria di Cesare che va interpretata come manifestazione della volontà degli dèi¹⁰ – risuona nell'oratoria ufficiale di Cicerone degli anni della dittatura cesariana, specie nelle orazioni *pro Marcello* e *pro Ligario*.

Nella *gratiarum actio* a Cesare con cui Cicerone interviene in Senato dopo il 'diuturno silenzio' degli ultimi due anni, in occasione della concessione del perdono cesariano a Marco Marcello (settembre 46 a.C.), uno dei punti più alti dello slancio encomiastico prende forma allorché l'oratore istituisce uno stretto legame fra il ruolo che Cesare deve assumersi nei confronti di Roma e l'origine della guerra di cui egli è il vincitore indiscusso: quanto più Cesare farà per ridare all'Urbe la stabilità politica e istituzionale tanto più solida e ferma sarà la sua fama tra i posteri, quanto più egli farà per estinguere l'incendio della guerra civile tanto più si attribuirà lo scoppio del conflitto al fato e la risoluzione di esso alla volontà del vincitore. L'opposizione di *fatum* e *consilium*, ricorrente nella disamina degli accadimenti storici¹¹, si carica qui di una nuova dimensione personalizzante, e potentemente elogiativa, che oppone al fato, incontrollabile e incontrollato dalla ragione umana, il *consilium* di un solo uomo, Cesare, invocato quale salvatore della patria:

Sed nisi haec urbs stabilita tuis consiliis et institutis erit, vagabitur modo tuum nomen longe atque late, sedem stabilem et domicilium certum non habebit. Erit inter eos etiam qui nascentur, sicut inter nos fuit, magna dissensio, cum alii laudibus ad

¹⁰ Si pensi a un passo dell'orazione *pro Ligario*: *causa tum dubia, quod erat aliquid in utraque parte quod probari posset; nunc melior ea iudicanda est quam etiam di adiuverunt* (Cic. *Lig.* 19), che ricorre nel contesto dell'argomentazione sulla *clementia* di Cesare, elogiato perché capace di risparmiare i pompeiani non armati.

¹¹ Il binomio *necessitas / humana consilia* è in Liv. 1, 42, 2, *rupit tamen fati necessitatem humanis consiliis*, che se ne serve anche in 4, 57, 4.

caelum res tuas gestas efferent, alii fortasse aliquid requirent, idque vel maximum, nisi belli civilis incendium salute patriae restinxeris, ut illud fati fuisse videatur, hoc consili. (Cic. *Marc.* 29).

E ancora:

omnes enim qui ad illa arma fato sumus nescio quo rei publicae misero funestoque compulsi... (*ibid.* 13), perfuncta res publica est hoc misero fatalique bello (*ibid.* 31)¹².

Nell'orazione forense per Quinto Ligario, un altro anticesariano che Cicerone difende davanti a Cesare 'giudice', leggiamo:

Ac mihi quidem, si proprium et verum nomen nostri mali quaeritur, fatalis quaedam calamitas incidisse videtur et improvidas hominum mentis occupavisse, ut nemo mirari debeat humana consilia divina necessitate esse superata (Cic. *Lig.* 17).

E certo, se mi viene chiesto il nome appropriato e veritiero del nostro male, penso che una sorta di calamità del fato si sia abbattuta su di noi e abbia preso possesso della mente degli uomini, incapace di prevedere, cosicché nessuno deve stupirsi che la ragione umana sia stata sopraffatta dalla necessità del volere degli dèi.

Anche se condizionati dalla situazione retorica (il destinatario del discorso è, in entrambi i casi, Cesare 'dittatore'), i riferimenti al *bellum civile* come 'male atavico' cui Roma è sembrata consegnarsi con cieca irrazionalità hanno un tono ben diverso dalla virata ideologica delle *Filippiche*. Questa intonazione d'insieme, affine alle lucide testimonianze epistolari del biennio 49-48 a.C., può essere letta come un'analisi realistica più che come perifrasi eufemistica e autocensoria di un oratore che non può dire la verità. Cicerone si riferisce alla guerra civile come a un evento cui la repubblica, intesa come corpo vivente dei *cives* e di chi li rappresenta nelle istituzioni (senato, tribuni, consoli, non solo dunque i due *dimicantes* Cesare e Pompeo) è stata condannata per un fato infelice: quasi che una *divina necessitas* abbia avuto la meglio sulla ragione

¹² Sull'orazione *pro Marcello* rimando a M.M. Bianco, *Meritare il perdono, meritare la memoria: equilibrio del discorso e verdetto della storia nella pro Marcello di Cicerone*, «Hormos» 9, 2017, pp. 472-498, anche per la bibliografia.

umana – un’idea non lontanissima dagli accenti della lirica civile di Orazio nell’epodo 7.

Una volta liberato il campo dal Dittatore (alle Idi di marzo del 44) Cicerone torna all’oratoria militante, con cui gioca il suo ruolo di *consularis* nelle istituzioni-pilastro della repubblica, il senato e il *populus*; un’oratoria che ha come destinatario diretto o indiretto, com’è noto, Marco Antonio e i suoi poteri di console del 44 a.C. Contro l’erede politico di Cesare Cicerone, dopo il biennio di convivenza col Dittatore, può rivitalizzare i *topoi* repubblicani ideologicamente più netti, ma emarginando la figura di Cesare, che è anche padre di Cesare figlio (Ottaviano), che Cicerone giudica figura indispensabile alla vagheggiata prospettiva di un ritorno alla *concordia ordinum* per la ricostituzione della *res publica*.

Antonio, dopo i primi mesi di condotta consolare ‘moderata’ (che Cicerone non manca di elogiare nella prima *Filippica*), mostra un profilo politico cesariano più netto, almeno dal giugno 44 (si pensi al decreto sulla distribuzione delle province dell’1 giugno). E con un’iniziativa politica squisitamente oratoria – vale la pena sottolinearlo, a conferma della funzione pragmatica dell’oratoria nella Roma repubblicana¹³ – rompe il patto di *amicitia* con Cicerone, nella seduta senatoria del 19 settembre 44; quello di Antonio in senato è un discorso a lungo preparato, cui Cicerone risponde con la seconda *Filippica*, vero capolavoro retorico mai pronunciato. L’idea del tema ‘chi è il colpevole della guerra civile’ prende forma qui, suggerita da Antonio stesso nella sua orazione. Cicerone se ne appropria e ne ribalta il senso, soprattutto ne fa un’occasione argomentativa ricchissima.

Come apprendiamo dalle puntuali repliche di Cicerone, Antonio nella sua orazione aveva elencato, fra le colpe di Cicerone, anche quella di aver fomentato il distacco di Pompeo da Cesare e di essere, in definitiva, il responsabile della guerra civile. Ecco come Cicerone riferisce l’argomentazione di Antonio:

¹³ Dell’ampia bibliografia sull’argomento mi limito a ricordare E. Narducci, *Cicerone e l’eloquenza romana*, Roma-Bari, Laterza, 1997; A. Cavarzere, *Oratoria a Roma. Storia di un genere pragmatico*, Roma, Carocci, 2000; D.H. Derry-A. Erskine (eds.), *Form and Function in Roman Oratory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; H. van der Bloom, *Oratory and Political Career in the Late Roman Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

Quod vero dicere ausus es idque multis verbis, opera mea Pompeium a Caesaris amicitia esse diiunctum ob eamque causam culpa mea bellum civile esse natum, in eo non tu quidem tota re sed, quod maximum est, temporibus errasti. Ego M. Bibulo, praestantissimo civi, consule, nihil praetermisi, quantum facere enitique potui, quin Pompeium a Caesaris coniunctione avocarem. In quo Caesar felicius fuit. Ipse enim Pompeium a mea familiaritate diiunxit. Postea vero quam se totum Pompeius Caesari tradidit, quid ego illum ab eo distrahere conarer? Stulti erat sperare, suadere impudentis (Cic. *Phil.* 2, 23).

Cicerone ribatte a questa accusa con brillante disinvoltura (“io che cercavo con ogni sforzo di staccare Pompeo dal legame con Cesare non ci sono riuscito, Cesare, più fortunato di me, riuscì a strappare Pompeo alla mia amicizia”). Ma soprattutto si serve dell’accusa di Antonio per ribaltarne la titolarità (“è Antonio il solo colpevole della guerra civile”) e argomentarne i contenuti. La formulazione del tema è affidata a una tecnica argomentativa fatta di figure retoriche in crescente *gradatio*, che dall’apostrofe alla similitudine culmina nella figura meno appariscente e di maggiore effetto vituperante, la rappresentazione di Antonio secondo il suo discorso diretto.

Apostrofe:

Tu, tu, inquam, M. Antoni, princeps C. Caesari omnia perturbare cupienti causam belli contra patriam inferendi dedisti. Quid enim aliud ille dicebat, quam causam sui dementissimi consilii et facti adferebat, nisi quod intercessio neglecta, ius tribunicium sublatum, circumscriptus a senatu esset Antonius? Omitto quam haec falsa, quam levia, praesertim cum omnino nulla causa iusta cuiquam esse possit contra patriam arma capiendi. Sed nihil de Caesare; tibi certe confitendum est causam perniciosissimi belli in persona tua constitisse. (Cic. *Phil.* 2, 53).

Similitudine e anafora della nominazione accusatoria impreziosiscono il paragrafo 55:

Ut igitur in seminibus est causa arborum et stirpium, sic huius luctuosissimi belli semen tu fuisti. Doletis tris exercitus populi Romani interfectos: interfecit Antonius. Desideratis clarissimos civis: eos quoque vobis eripuit Antonius. Auctoritas huius ordinis adflicta est: adflixit Antonius. Omnia denique quae postea vidimus – quid

autem mali non vidimus? – si recte ratiocinabimur, uni accepta referemus Antonio. Ut Helena Troianis, sic iste huic rei publicae causa belli, causa pestis atque exiti fuit. (*Phil* 2, 55).

La concentrazione sulla sola persona di Antonio della responsabilità della guerra è talmente insistita che, nel seguito del discorso, Cicerone si pronuncia così:

(...) ad ipsas tuas partis redeo id est ad civile bellum quod natum, conflatum, susceptum opera tua est. (*Phil.* 2, 70).

Entriamo qui nella sezione più interessante dello svolgimento del soggetto ‘Antonio è il solo responsabile della guerra civile’. Cicerone ribadisce che la guerra di Cesare e Pompeo, culminata nella battaglia di Farsalo e nella vittoria cesariana, è nata, è cresciuta, è stata intrapresa per opera di Antonio, è, insomma, ‘cosa sua’. Ma Antonio non volle partecipare alla seconda parte di questa guerra ‘sua’, ossia alla campagna d’Africa che Cesare dovette intraprendere contro i pompeiani resistenti (Quinto Metello Scipione e Catone). Cicerone ha modo così di sferrare un attacco di tipo morale al suo avversario (che non è il primo nell’orazione), descritto come uomo connotato dalla *timiditas* e dalle *libidines*, vile e incapace di interrompere lo stile di vita dissoluto che gli è proprio, specie quando risiede a Roma: *Cui bello cum propter timiditatem tuam tum propter libidines defuisti* (*Phil.* 2, 71)¹⁴.

Nel tratteggiare il quadro di un Antonio che si sottrae alla guerra d’Africa e rimane a Roma, Cicerone allude apertamente a una rottura fra Cesare e Antonio, che si sarebbe consumata prima della partenza di Cesare per l’Africa (Cesare parte nel dicembre 47 e torna nel luglio successivo), e avrebbe avuto origine nella disapprovazione cesariana dei comportamenti di Antonio quale *magister equitum* (carica esercitata nel 48-47). Sul presunto litigio fra Cesare e Antonio gli storici sono tutt’altro che inclini a seguire la versione di Cicerone, ma enfatizzare un raffredda-

¹⁴ Sull’accusa di *timiditas* di Cicerone ad Antonio come punto aporetico della strategia accusatoria dell’Arpinate cfr. R. Cristofoli, *Cicerone e la II Filippica. Circostanze, stile e ideologia di un’orazione mai pronunciata*, Roma, Herder, 2004, pp. 196 ss.

mento dei rapporti fra i due è di grande efficacia nella strategia accusatoria nei confronti di Antonio. Cicerone riesuma infatti, creando un potente effetto di vituperazione dell'avversario, l'episodio di Antonio citato in giudizio per il pagamento della somma che doveva al tesoro dello Stato per i beni di Pompeo che si era aggiudicato all'asta (la casa, i giardini per uso personale). Episodio autentico, che l'eloquenza ciceroniana fa proprio e rimodella per ribadire, e amplificare, la connotazione di Antonio quale unico responsabile della guerra di Cesare e Pompeo, il più lacerante scontro civile della storia di Roma. Cicerone lo fa trascorrendo con sottile 'naturalzza' dal discorso diretto di Antonio in udienza, verisimile, a un linguaggio che è difficile pensare autenticamente usato dal parlante.

Primo respondisti plane ferociter et, ne omnia videar contra te, prope modum aequa et iusta dicebas: «A me C. Caesar pecuniam? Cur potius quam ego ab illo? An sine me ille vicit? At ne potuit quidem. Ego ad illum belli civilis causam attuli; ego leges perniciosas rogavi; ego arma contra consules imperatoresque populi Romani, contra senatum populumque Romanum, contra deos patrios arasque et focos, contra patriam tuli. Num sibi soli vicit? Quorum facinus est commune, cur non sit eorum praeda communis?» Ius postulabas, sed quid ad rem? Plus ille poterat (Cic. *Phil.* 2, 72).

Dapprima rispondesti con la brutale spavalderia che ti è propria e, perché io non sembri totalmente ostile a te, quasi quasi dicevi cose giuste e legittime: “Caio Cesare chiede denaro a me? E perché piuttosto non io a lui? Forse che ha vinto senza di me? Certamente non avrebbe potuto. Io gli ho fornito la causa della guerra civile; io ho portato a votazione leggi rovinose; io ho sollevato le armi contro i consoli e i generali del popolo Romano, contro il senato e il popolo Romano, contro gli dei patrii e gli altari e i focolari, contro la patria. Forse ha vinto per sé soltanto? Se l'impresa è condivisa perché condiviso non dovrebbe essere il bottino?”. A buon diritto protestavi, ma che dirti? Era lui il più potente.

Incastonato fra le espressioni sarcasticamente 'concessive' di Cicerone (“quasi quasi dicevi cose giuste, a buon diritto protestavi”), il discorso diretto di Antonio spicca per la sua formulazione. È possibile, e anzi probabile, che l'*incipit* del discorso, con le domande rivendicative con cui l'imputato attacca per difendersi (“Cesare chiede denaro a me? E perché non chiederlo io a Cesare?”), sia, e suoni, verisimile, e persino

approssimativamente ‘vero’. Ma è proprio il ricorso alla parola diretta vera o verisimile di Antonio la chiave per cogliere la portata della torsione retorica che Cicerone imprime all’*oratio recta* dell’avversario. La tecnica ciceroniana sta nel dare inizio al discorso con qualche domanda che potrebbe riprodurre le reali parole di Antonio, interrogative di reazione per quanto gli veniva imputato. Dal racconto plutarcoo attingiamo la notizia della collera di Antonio nei confronti di Cesare allorché gli fu chiesto di pagare i beni di Pompeo che si era aggiudicato all’asta a un prezzo irrisorio; Antonio manifestava il suo risentimento per non aver avuto la ricompensa dei suoi precedenti successi¹⁵. L’abilità ciceroniana consiste nel transitare, senza alcuna interruzione o segnale di distinzione, dalla parola, per così dire, documentale di ‘Marco Antonio vero’ alla parola simulata, ricostruita dall’oratore, di ‘Marco Antonio personaggio’. Mi pare innegabile che il discorso autoriferito di Antonio componga il ritratto più infamante che un Romano possa tracciare di sé. Antonio protesta di essere escluso dai benefici del bottino di Cesare, come un bandito che ringhia contro il suo complice di rapina, e dichiara, avvalendosi del lessico formulare della *res publica* (*patria, arae et foci*, dèi penati), di essere quello che ha brandito le armi contro la patria.

Un’analisi anche cursoria del lessico che connota il discorso di Antonio conforta il sospetto che le parole non possano essere state usate da Antonio. In vari casi Cicerone si serve di formule come *perniciosae leges* in univoca accezione deteriore¹⁶; se la valenza di termini come *facinus* e *praeda* può far pensare a un lessico autenticamente antoniano, è la costruzione in accurata *gradatio*, che caratterizza l’enunciato, a suonare come un proclama di antiromanità. L’azione politica che Antonio ascrive

¹⁵ Plu. *Ant.* 10, 3: Τὴν δὲ Πομπηίου πωλουμένην οἰκίαν ὠνήσατο μὲν Ἀντώνιος, ἀπαιτούμενος δὲ τὴν τιμὴν ἠγανάκτει· καὶ φησιν αὐτὸς διὰ τοῦτο μὴ μετασχεῖν Καίσαρι τῆς εἰς Λιβύην στρατείας, ἐπὶ τοῖς προτέροις κατορθώμασιν οὐ τυχὸν ἄμοιβῆς. Antonio comprò la casa di Pompeo messa in vendita, ma quando fu richiesto di pagarla siadirò: secondo le sue parole era per questo motivo che non si era unito a Cesare nella spedizione in Libia, perché non aveva ricevuto la ricompensa per i suoi precedenti successi. Sulla seconda *Filippica* come fonte diretta della *Vita di Antonio* plutarcoo cfr. l’*Introduzione* di G. Marasco alla *Vita di Antonio*, in G. Marasco (a cura di), *Vite di Plutarco, V, Demetrio e Antonio, Pirro e Mario, Arato, Artaserse, Agide-Cleomene e Tiberio-Gaio Gracco*, Torino, UTET, 1994, pp. 134 s., che pensa a una fonte intermedia.

¹⁶ Per esempio Cic. *Pis.* 10: *utrum ipse perniciosis legibus...rem publicam vexet ...*

a sé stesso viene rendicontata tramite una sequenza che da *causam belli civilis*, passando per *leges perniciosas rogare*, tocca il suo culmine in *arma ferre*; analogamente l'attacco di Antonio a Roma è scandito dalla *climax* dei suoi obiettivi, che sono poi i pilastri della *res publica*: *contra consules imperatoresque, contra senatum populumque Romanum, contra deos patrios arasque et focos, contra patriam*. Della medesima formula, variata nella disposizione dei singoli elementi, Cicerone si servirà nell'orazione del marzo 43, la XIII *Filippica*, per imputare ad Antonio, che da mesi assedia Modena presidiata dal cesaricida Bruto Albino, di fare guerra alla patria, *arma ferre contra patriam* (*Phil.* 13, 16): *unus furiosus gladiator cum taeterrimorum manu contra patriam, contra deos penates, contra aras et focos, contra quattuor consules gerit bellum*, contro la patria, contro gli dèi penati, contro gli altari e i focolari, contro quattro consoli; sono gli obiettivi del *furiosus gladiator* Antonio che fa violenza al cuore stesso della patria, scagliandosi contro i suoi simboli più sacri, insieme a un manipolo di criminali (*taeterrimorum manus*, definizione degradante dell'esercito rimasto fedele ad Antonio¹⁷).

Il discorso diretto di Antonio si configura come un tipo di prosopopea o, per usare il termine ciceroniano citato da Quintiliano (*Quint. inst.* 9, 2, 29), di *fictio personarum*, un discorso diretto attribuito a un parlante simulandone forme e contenuti: una prosopopea definibile 'ostile', creata per dare enfasi alle qualità, negative, dell'avversario.

Quintiliano nel capitolo 2 del libro IX dell'*Institutio* spiega la figura della *prosopopoiia* come *fictio personarum*; la definisce una figura retorica audace, degna di oratori dai forti polmoni, che apporta variazione e

¹⁷ Cic. *Phil.* 13, 16, *Caesar* (Cesare figlio) *confecit invictum exercitum, duo fortissimi consules adsunt cum copiis, L. Planci, consulis designati, varia et magna auxilia non desunt, in D. Bruti salute certatur, unus furiosus gladiator cum taeterrimorum manu contra patriam, contra deos penates, contra aras et focos, contra quattuor consules gerit bellum. Huic cedamus, huius condiciones audiamus, cum hoc pacem fieri posse credamus?* Si pensi anche a Cic. *Phil.* 3, 1, *bellum nefarium contra focos nostros geri viderem*. Ricordo inoltre un passo della lettera ad Attico del 21 gen. 49 a.C., in cui Cicerone si serve dell'espressione *in aris et in focus* per esprimere l'essenza della *res publica*; il contesto è la severa critica alla scelta di Pompeo di allontanarsi da Roma in circostanze così gravi come quelle del gennaio 49: *Per fortunas, quale tibi consilium Pompei videtur? Hoc quaero, quid urbem reliquerit; ego enim απορῶ. Tum nihil absurdius. Urbem tu relinquis? Ergo idem, si Galli venirent? «Non est inquit «in parietibus res publica». At in aris et focus.* (Cic. *Att.* 7, 11, 3).

vivacità al discorso, perché fa dire al personaggio evocato dall'oratore quello che pensa, come se stesse parlando con sé:

Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictiones personarum, quae (in greco) prosopopoiiai dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant. His et adversariorum cogitationes velut secum loquentium protrahimus (qui tamen ita demum a fide non abhorreant, si ea locutus finxerimus, quae cogitasse eos non sit absurdum), et nostros cum aliis sermones et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus (Quint. *inst.* 9, 2, 29-30).

Ancora più audaci e, come ritiene Cicerone, appropriate a oratori di polmoni migliori, sono le simulazioni di personaggi, chiamate prosopopoiiai: infatti mentre variano con efficacia il discorso al tempo stesso lo vivacizzano. Con esse presentiamo le riflessioni degli avversari come se parlassero a sé stessi (in maniera tuttavia non lontana dalla credibilità, se rappresenteremo la persona che dice cose che non è assurdo che abbia pensato).

Rielaborare dichiarazioni documentate, incidere sul discorso 'vero' dell'avversario per ricavarne un ritratto diminuente, tanto più vituperativo perché autoriferito: a questo procedimento si ispira la *fictio Antonii* inserita qui da Cicerone. Figura retorica poco notata – la definizione del discorso come 'prosopopea' di Karl Halm, «eine vortreffliche *προσωποποιία* (*ficta alienae personae oratio*)», seguito da John Mayor¹⁸, non ha goduto di particolare attenzione nel Novecento e oltre – forse perché 'mimetizzata' in un registro linguistico, apparentemente neutro, di rendicontazione cronachistica di fatti accaduti. Se Quintiliano raccomanda all'oratore, nell'uso della *fictio personarum*, di essere credibile, facendo dire alla persona evocata cose che verisimilmente questa abbia potuto pensare, Cicerone sembra travalicare qui il principio di verisimiglianza, ritraendo 'Antonio a processo' che presenta sé stesso nei termini della più radicale

¹⁸ M. Tulli Ciceronis *Orationes* edd. I.G. Baiterus-C. Halmius, II 2, Turici, sumptibus ac typis Orellii, Füsslini et Sociorum, 1856; J.E.B. Mayor, *Cicero's Second Philippic, with an Introduction and Notes Translated from the German of Karl Halm*, London, Macmillan, 1861, p. 166; cito il commento di Halm dall'edizione del 1887, la settima, curata da Georg Laubmann: *Ciceros ausgewählte Reden erklärt von Karl Halm*. VI, Siebente Auflage von G. Laubmann, Berlin, Weidmann, 1887, in cui figura alla pagina 96.

ideologia antiromana («io... io... io»): punto d'arrivo della costruzione retorica di Antonio personaggio, ritratto nel segno di un'integrale negatività, morale, politica, intellettuale¹⁹.

Ed è ancora in Quintiliano che troviamo un aiuto per chiarire questa pagina ciceroniana così poco notata. Nel libro terzo dell'*Institutio* Quintiliano tratta in modo, come sempre illuminante, la questione *si quis bono inhonesta suadebit*, 'quando si debba persuadere un uomo retto a cose disoneste ma utili', circostanza che può occorrere nell'eloquenza deliberativa, quando l'oratore deve compilare una *suasoria*. Quintiliano prescrive all'oratore di non cadere nell'errore di consigliare al politico onesto cose disoneste dipingendole come tali; osserva in proposito che nessuno, anche se lo è, vuole 'apparire' disonesto. A mo' di esempio dell'inclinazione di ogni uomo, anche il più malvagio, a descriversi in termini eticamente positivi, Quintiliano cita il discorso di Catilina che Sallustio inserisce nella sua monografia storica (Sall. *Catil.* 20, il discorso in cui risuona il proclama ideologico di Catilina, capo del moto eversivo, *mihi in dies magis animus accenditur, cum considero quae condicio vitae futura sit, nisi nosmet ipsi vindicamus in libertatem*). Del Catilina sallustiano Quintiliano dice: *Sic Catilina apud Sallustium loquitur, ut rem scelestissimam non malitia sed indignatione videatur audere*. Si tratta di un esempio di discorso fittizio, un *topos* compositivo del genere storiografico, in cui il parlante, in questo caso Catilina, appare come colui che osa la più delittuosa delle imprese, l'attacco eversivo allo Stato, mosso dall'indignazione piuttosto che dalla malvagità²⁰.

Esempi di prosopopea ostile o vituperativa non mancano in Cicerone. Penso a una prosopopea che ricorre nell'orazione di difesa per Marco Celio Rufo, che Cicerone colloca subito dopo quella, più citata e celebre, di Appio Claudio Cieco, avo di Clodia Metella, la matrona accusatrice

¹⁹ Sul ritratto ciceroniano di Antonio quale 'mostro' politico cfr. C. Lévy, *Rhétorique et philosophie: la monstrosité politique chez Cicéron*, «REL» 76, 1998, pp. 139-147; sulla prosopopea di Antonio nella seconda *Filippica* cfr. A. Romeo, *Marco Antonio, un anti-oratore*, «Lexis» 37, 2019, pp. 195 s.

²⁰ Quint. *inst.* 3, 8, 44-45: *Interim si quis bono inhonesta suadebit, meminerit non suadere tamquam inhonesta, ut quidam declamatores Sextum Pompeium ad piraticam propter hoc ipsum, quod turpis et crudelis sit, impellunt, sed dandus illis deformibus color idque etiam apud malos; neque enim quisquam est malus ut videri velit. Sic Catilina apud Sallustium loquitur ut rem scelestissimam non malitia, sed indignatione videatur audere...*

di Celio che Cicerone, nella sua strategia difensiva, pone sul banco degli imputati. Dopo l'illustre e venerabile antenato di Clodia, che entra in aula deplorando con somma *gravitas* la condotta immorale della sua discendente, la prosopopea di Clodio (l'ex tribuno, vivente allora – siamo nel 56 a.C. – e in costanti rapporti di reciproca detestazione con Cicerone) fa dire al fratello della matrona quello che l'avvocato Cicerone non può proclamare assertivamente: Clodia ha denunciato Celio con false accuse di furto e di tentato avvelenamento perché è risentita e offesa con lui. Celio ha avuto il solo torto di troncare la relazione con cui Clodia, matrona ricca e dissoluta, l'aveva stretto a sé facendo leva sul potere seduttivo dei regali: il giovane Celio, inesperto figlio di un padre troppo parsimonioso, ha accondisceso alle *avances* dell'imperiosa vicina di casa, cedendo a una condotta del tutto perdonabile se considerata nel quadro della sua giovinezza peraltro proba e corretta²¹.

Che la prosopopea falsi le parole della persona 'introdotta' dall'oratore per perseguire gli obiettivi del suo discorso, non è sorprendente. Clodio, 'simulato' da Cicerone enfatizzandone il ritratto di fratello incestuoso di Clodia, pronuncia un discorso immaginario, mentre Antonio viene raccontato attraverso un atto di parola documentato. A partire dalle espressioni documentali del suo avversario Cicerone costruisce una potente argomentazione *ad hominem*, la cui efficacia vituperante sta nell'attribuire all'avversario un autoritratto integralmente negativo. Se vero, ossia realmente pronunciato, il discorso di Antonio sarebbe stato oggetto del commento ciceroniano, ricorrente nella Seconda Filippica tutte le volte che le parole di Antonio possono essere esibite come prova della sua 'stupidità'. La prassi del commento derisorio alle parole letterali dell'avversario costella l'orazione e tocca il suo apice a proposito del testo

²¹ Cic. *Cael.* 36 s.: ...*ex his igitur tuis sumam aliquem ac potissimum minimum fratrem, qui est in isto genere urbanissimus, qui te amat plurimum, qui propter nescio quam, credo, timiditatem et nocturnos quosdam inanis metus tecum semper pusio cum maiore sorore cubitavit. Eum putato tecum loqui: «quid tumultuaris, soror? Quid insanis? Quid clamorem exorsa verbis parvam rem magnam facis? Vicinum adulescentulum aspexisti; candor huius te et proceritas, vultus oculique pepulerunt; saepius videre voluisti; fuisti non numquam in isdem hortis; vis, nobilis mulier, illum filium familias patre parco ac tenaci habere tuis copiis devinctum; non potes: calcitrat, respuit, repellit, non putat tua dona esse tanti; confer te alio. Habes hortos ad Tiberim ac diligente reo loco parasti, quo omnis iuventus natandi causa venit; hinc licet condiciones cotidie legas; cur huic qui te spernit molesta es?».*

con cui Antonio formula il capo d'accusa contro Cicerone nel discorso del 19 settembre, imputando all'ex console di essere il mandante morale dei cesaricidi (*Phil.* 2, 30). Cicerone cita *ad verbum* Antonio, in questo caso, per esibirne e ridicolizzarne la stupidità e l'imperizia giuridica: è illogico e stolto, dice Cicerone, incriminare me senza associare nella stessa accusa Bruto, Cassio e gli altri *liberatores*, i cui nomi Antonio dice di pronunciare *honoris causa* (la formula tecnica per segnalare che il nominato non è destinatario di accusa da parte dell'oratore).

La licenza di riscrivere persino la storia al fine di rendere più arguto il proprio discorso è peraltro una consuetudine degli oratori, come rileva non senza una punta polemica Attico nel *Brutus* (42 s.): *concessum est rhetoribus ementiri in historiis ut aliquid possint dicere argutius*²². E la seconda *Filippica* è un *exemplum* di retorica capace di scrivere, e riscrivere, la storia.

Se la prosopopea 'creativa' è, in fondo, un cardine della scrittura artistica (penso a esempi letterari alti come l'Adriano di Marguerite Yourcenar), va detto che l'uso della prosopopea quale strumento di attacco all'avversario rimane notevole. Mi piace ricordare a tal proposito un esempio di scrittura cinematografica, tratto dalla sceneggiatura del film di Paolo Sorrentino *Il Divo* (2008). In essa ricorre un monologo del protagonista, Giulio Andreotti, personaggio politico dominante nelle cronache e, oggi possiamo dirlo, nella storia della Repubblica italiana. Il 'monologo sul potere' che lo sceneggiatore, Paolo Sorrentino stesso, fa pronunciare al protagonista è un punto cardinale della trama e dell'ideologia del film. L'espedito retorico è degno di nota: il personaggio, da solo e a favore di telecamera, pronuncia un serrato soliloquio che ha per destinataria la

²² Lo scambio di battute fra Attico e Cicerone, *Brut.* 42-43, sorge a proposito della versione sulla morte di Coriolano. Cicerone: *nam etsi aliter apud te est, Attice, de Coriolano, concede tamen ut huic generi mortis potius adsentiar. At ille ridens: tuo vero, inquit, arbitratu; quoniam quidem concessum est rhetoribus ementiri in historiis, ut aliquid dicere possint argutius. Ut enim tu nunc de Coriolano, sic Clitarchus, sic Stratocles de Temistocle finxit.* Si potrebbe aggiungere che Attico, fedele al precetto che nel racconto storiografico bisogna dire la verità, ricorda poi a Cicerone che la *religio*, la scrupolosa devozione alla verità, dello storico dev'essere simile a quella di chi rende testimonianza in tribunale: *bella ironia, si iocamur; sin adseveramus, vide ne religio nobis tam adhibenda sit quam si testimonium diceremus* (Cic. *Brut.* 293, Attico rimprovera a Cicerone di aver paragonato, con uguali elogi, Lisia a Catone il Censore).

moglie Livia (assente nella sequenza), in cui svela la natura, inconfessabile, del potere, e ‘confessa’ la pratica di fare il male per garantire il bene pubblico quale cifra costante del proprio agire politico, terribile responsabilità cui mai si è sottratto («Per troppi anni il potere sono stato io. La mostruosa, inconfessabile contraddizione: perpetuare il male per garantire il bene»). È evidente che Giulio Andreotti, politico notissimo ancora vivente all’epoca del film (morirà cinque anni dopo, nel 2013), mai avrebbe pronunciato parole del genere: una simile ‘confessione’ ridonda di enfatica improbabilità per i suoi contenuti estremi, una sorta di contro-verità il cui carattere paradossale veicola un contenuto tanto più ‘vero’ in quanto indicibile secondo i canoni della rappresentazione naturalistica di un personaggio reale. Tuttavia, proprio perché formulata con accenti di inequivocabile chiarezza da un uomo di potere tra i più paludati e composti della politica italiana, la prosopopea di Andreotti di conio sorrentiniano restituisce l’immagine e l’essenza del personaggio che ha segnato una lunga stagione della Repubblica italiana²³.

Una lettura ideologica ‘forte’ dell’uso ciceroniano della parola di Antonio e della ‘colpa’ della guerra civile come *argumentum ad*

²³ «Livia, sono gli occhi tuoi pieni che mi hanno folgorato un pomeriggio andato al cimitero del Verano. Si passeggiava, io scelsi quel luogo singolare per chiederti in sposa – ti ricordi? Sì, lo so, ti ricordi. Gli occhi tuoi pieni e puliti e incantati non sapevano, non sanno e non sapranno, non hanno idea. Non hanno idea delle malefatte che il potere deve commettere per assicurare il benessere e lo sviluppo del Paese. Per troppi anni il potere sono stato io. La mostruosa, inconfessabile contraddizione: perpetuare il male per garantire il bene. La contraddizione mostruosa che fa di me un uomo cinico e indecifrabile anche per te, gli occhi tuoi pieni e puliti e incantati non sanno la responsabilità. La responsabilità diretta o indiretta per tutte le stragi avvenute in Italia dal 1969 al 1984, e che hanno avuto per la precisione 236 morti e 817 feriti. A tutti i familiari delle vittime io dico: sì, confesso. Confesso: è stata anche per mia colpa, per mia colpa, per mia grandissima colpa. Questo dico anche se non serve. Lo stragismo per destabilizzare il Paese, provocare terrore, per isolare le parti politiche estreme e rafforzare i partiti di Centro come la Democrazia Cristiana l’hanno definita “Strategia della Tensione” – sarebbe più corretto dire “Strategia della Sopravvivenza”. Roberto, Michele, Giorgio, Carlo Alberto, Giovanni, Mino, il caro Aldo, per vocazione o per necessità ma tutti irriducibili amanti della verità. Tutte bombe pronte ad esplodere che sono state disinnescate col silenzio finale. Tutti a pensare che la verità sia una cosa giusta, e invece è la fine del mondo, e noi non possiamo consentire la fine del mondo in nome di una cosa giusta. Abbiamo un mandato, noi. Un mandato divino. Bisogna amare così tanto Dio per capire quanto sia necessario il male per avere il bene. Questo Dio lo sa e lo so anch’io».

hominem, potrebbe individuare in esso lo svelamento, e l'esibizione, della natura intrinsecamente eversiva del 'cesarismo' – inteso come idea del potere secondo Cesare. L'*oratio recta* del cesariano più fedele svelerebbe, tramite un formulario così esplicito da configurarsi come manifesto politico, la natura anti-istituzionale, dunque antiromana, dell'idea di governo secondo Cesare: in estrema sintesi, esercitare il tribunato come pressione costante sui consoli e sul senato, legiferare secondo un'esclusiva *ratio* 'di parte' di matrice *popularis* (alla maniera di Clodio tribuno nel 58 a. C.), ricorrere alla violenza e alle armi, se necessario, anche contro le istituzioni repubblicane. Il potere che Cesare consegue dopo la sequenza di vittorie militari inaugurata da Farsalo (Tapso e Munda), come si sa, prende la forma della dittatura perpetua, istituzione prevista dall'ordinamento, che tuttavia viene percepita quale *regnum* da una parte dell'élite romana. Questo punto di vista è bene illustrato da Cicerone stesso, nella scrittura filosofica degli ultimi anni, sgravata dagli obblighi encomiastici delle orazioni ufficiali, come le pagine del *De officiis*. Poco dopo il passo in cui compare la traduzione del summenzionato verso delle *Fenicie* di Euripide, su *ius e regnum* come binomio ineludibilmente antitetico, Cicerone addita in Cesare l'esecutore del *parricidium patriae*, perpetrato mediante il *regnum*, vera 'morte della libertà':

Quis igitur minuta colligimus, hereditates, mercaturas, venditiones fraudulentas? Ecce tibi qui rex populi Romani dominusque omnium gentium esse concupiverit idque perfecerit! Hanc cupiditatem si honestam quis esse dicit, amens est; probat enim legum et libertatis interitum earumque oppressionem taetram et detestabilem gloriosam putat. Qui autem fatetur honestum non esse in ea civitate, quae libera fuerit quaeque esse debeat, regnare, sed ei qui id facere possit, esse utile, quan nunc obiurgatione aut quo potius convitio a tanto errore coner avellere? Potest enim, di immortales, cuiquam esse utile foedissimum et taeterrimum parricidium patriae, quamvis is qui se eo obstrinxerit, ab oppressis civibus parens nominetur? Honestate igitur dirigenda utilitas est, et quidem sic ut haec duo verbo inter se discrepare, sed unum sonare videantur. (Cic. *off.* 3, 83).

Senza pretendere di affrontare questioni così complesse in questa sede, mi limito a ricordare che Roma, tuttavia, aveva conosciuto altre

derive dispotiche del sistema oligarchico (Silla su tutti); l'accentramento di poteri era un istituto previsto dall'ordinamento repubblicano (non solo con la dittatura temporanea, ma anche col conferimento di poteri a un solo uomo, come era accaduto con la *lex Manilia* nel 66 a.C., per i poteri di Pompeo, sostenuta in mozione ufficiale, come si sa, da Cicerone con un ampio e argomentato discorso); provvedimenti di accentramento emergenziale erano spesso preferiti a stati di conflitto intestino. Vale la pena ricordare infine come l'esito fattuale del cesarismo, che si configura come un accentramento 'monarchico' dei poteri, sia stato messo in atto dall'erede dinastico di Giulio Cesare, Ottaviano, non dall'erede o, per meglio dire, dal successore politico, Marco Antonio. Cesare figlio va ben oltre il progetto paterno conformando la *res publica*, apparentemente restituita al suo *status quo ante*, a un ordinamento di solido e definitivo accentramento di poteri e funzioni nelle mani del *princeps senatus*²⁴.

La prosopopea di Marco Antonio nella seconda *Filippica* può dirsi espediente retoricamente efficace, anche se forse non del tutto persuasivo: persino Plutarco, citando il passo della seconda *Filippica* in cui Cicerone paragona Antonio a Elena di Troia quale causa della guerra, dice che Cicerone afferma il falso perché mai Cesare si sarebbe fatto condizionare da qualcuno nelle sue scelte²⁵. L'attacco ad Antonio fa da base alla propaganda antiantoniana successiva, che nel tempo della guerra con Ottaviano amplificherà il ritratto del triumviro, signore d'Oriente, come

²⁴ L. Canfora, *La prima marcia su Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2009; Id., *Augusto figlio di Dio*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

²⁵ Plu. *Ant.* 6. 1-2: «Allora Cesare si mise a capo dell'esercito e invase l'Italia. Cicerone scrisse per questo nelle Filippiche che Antonio era la causa della guerra civile come Elena lo era stata di quella di Troia; ma tale affermazione è chiaramente falsa. Gaio Cesare non era infatti così influenzabile e non era incline a lasciarsi sviare dai progetti per effetto dell'ira, da cominciare all'improvviso la guerra contro la patria, se non avesse deciso da tempo di farlo...». L'accostamento di Antonio con Elena di Troia è leggibile anche rispetto al ritratto stereotipo di Antonio 'succubo del potere femminile' e femminilizzato a sua volta (la relazione con Curione che segna la prima parte della biografia che Cicerone traccia per attaccare l'avversario nella seconda *Filippica*), che avrà ulteriore diffusione nella propaganda ostile al triumviro; su questo punto vd. G. Cresci Marrone, *Marco Antonio. La memoria deformata*, Roma, EdiSes, 2013, *passim*.

antiromano²⁶, ma fornisce spunti anche alla stilizzazione di personaggio che Marco Antonio riceve nella retorica di scuola dell'età augustea, componendo insieme a Cicerone la coppia di antagonisti politici più adatta agli esercizi di declamazione²⁷.

Con la prosopopea di Antonio Cicerone crea un *topos* della vituperazione estremo e perfetto, certo distante dalla lingua dell'analisi argomentata degli scritti privati o dalla ricchezza concettuale e formalmente elegantissima dei discorsi cesariani. L'urgenza dell'obiettivo demolitorio dell'avversario spiega il ricorso alla formula personalizzante e la semplificazione del soggetto 'il responsabile della guerra civile' che diventa argomento usato contro il solo Marco Antonio. C'è un tempo della parola articolata e analitica e un tempo della parola semplificante e ripetitiva, della parola "armata": la seconda *Filippica* può dirsi un esempio insuperato di eloquenza militante.

Abstract

The paper focuses on the way Cicero formulates the theme 'who is responsible for the civil war between Caesar and Pompey' and make it an effective vituperative *topos*. Different from the historiographical *topos* of 'causes of wars', the theme 'who is responsible and guilty for the civil war' is suggested to Cicero by the oratory of Mark Antony the triumvir in the political, and rhetorical, clash that opposes them from September 44 BC. In the second *Philippic* Cicero points to Antony alone as being responsible for the civil war. In order to formulate this accusation, he uses rhetorical figures of increasing *gradatio*, the highest

²⁶ Cfr. L. Le Borgies, *Le conflit propagandiste entre Octavien et Marc Antoine. De l'usage politique de la vituperatio entre 44 et 30 a. C. n.*, Bruxelles, Latomus, 2016.

²⁷ Così G. Mazzoli, *La guerra civile nelle declamazioni di Seneca il Retore*, «Ciceroniana», N.S., 12 (=Atti del XII *Colloquium Tullianum* [Salamanca 7-9 ottobre 2004]), 2006, pp. 45-57: «La proverbiale *Sullana sitis*, l'ancor più proverbiale deprecazione ciceroniana lanciata già a partire dai *tempora e mores* di Verre e Catilina sono scaricate su un nuovo referente, Antonio, nelle cui sembianze vengono a concentrarsi le connotazioni più atroci della guerra civile, sino a farne l'icona ufficiale su cui riversare tutta l'*indignatio* accumulata nei confronti dell'intero conflitto. Era stata del resto questa la linea artisticamente avallata dai principali cantori del regime augusteo: si pensi al Virgilio di *Aen.* 8, 675-728 o all'Orazio di *carm.* 1, 37, propensi a schiacciare sul polo del male e del corrotto Oriente la parte giocata da Antonio (e di chi con lui) nel conflitto» (p. 51).

point of which is the reproduction of one of Antony's speeches (Cic. *Phil.* 2, 72): a vituperative *prosopopoeia* that, behind the appearance of a documentary account of his adversary's words, composes a portrait of Antony marked by the most radical negativity.

Alessandra Romeo
alessandra.romeo@unical.it

Andrea Talarico

Una favola pastorale inedita dalla Biblioteca Estense di Modena: l'*Inamoramento di Floro* di Pietro da Noceto (*junior*)*

Nel corso dei lavori di ricerca di testimoni delle rime del Pistoia (già entrato nelle storie letterarie col nome di Antonio Cammelli, ma tale identificazione è probabilmente da rigettare),¹ mi sono imbattuto in un'edizione a stampa dell'*Inamoramento* [*sic*] di Floro. *Opera noua composta per lo eccellentissimo poeta Piero de Noceto da Lucca*, schedata in

* Desidero ringraziare Andrea Canova per la lettura attenta della bozza e per i suoi preziosi consigli.

¹ Le fonti tradizionali impiegate per ricostruire la biografia del Pistoia si trovano elencate in D. De Robertis, *Cammelli, Antonio (detto il Pistoia)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in poi *DBI*], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XVII, 1974, pp. 277-286. L'identificazione del Pistoia con un Antonio Cammelli, finora accolta da tutti i maggiori critici ed editori del Pistoia, è stata messa in discussione con ampio supporto documentario in una tesi di dottorato, rimasta inedita e che avrebbe meritato miglior fortuna, da V. Olivastri, *Antonio Pistoia. The Poetic World of a Customs Collector* (Tesi di dottorato, University College of London, 1999). L'edizione di riferimento per leggere le opere del Pistoia resta per ora *I sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l'autografo ambrosiano*, editi e illustrati da E. Pèrcopo, Napoli, Jòvene, 1908 (rist. anast. Pistoia, Libreria dell'Orso, 2005, con *Introduzione* di P. Orvieto). Lo studio di riferimento continua a essere la monumentale monografia di Pèrcopo, *Antonio Cammelli e i suoi Sonetti faceti*, «Studi di letteratura italiana» VI, 1904-1906, pp. 299-920 (al frontespizio Roma, [s. e.], 1913), cui si aggiunge quello, già citato, di Olivastri. Tra le edizioni e gli studi più recenti sul Pistoia si segnalano almeno C. Rossi, *La disperata: capitolo conclusivo dei Sonetti faceti del Pistoia*, «Letteratura italiana antica» VI, 2005, pp. 43-61, A. Cammelli detto Il Pistoia, *Sonetti contro l'Ariosto, giudice de' Savi in Ferrara*, a cura di C. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006 (Studi e ricerche, 53); Ead., *Il Pistoia. Spirito bizzarro del Quattrocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008 (Studi e ricerche, 64).

Edit16 e mai nominata nella bibliografia legata al poeta, che prometteva nel frontespizio: «[...] egloga di Timeo che per la morte di Floro si uolse occidere composta per il Pistoia [...]»; alcuni sonetti del Pistoia in laude del dicto Piero de Noceto; uno sonetto del Pistoia in exortatione de' giovani e uno strambotto del Pistoia conta de l'amore».²

Il contenuto della stampa era dunque, sulla carta, straordinario: i testi promessi avrebbero restituito due componimenti del tutto “anomali” nella produzione del Pistoia, del quale infatti non sono note egloghe né tantomeno strambotti.³

Una volta presa visione dell'esemplare, però, mi è stato subito chiaro che il Pistoia del frontespizio non era “Il” Pistoia, ma un non meglio noto Pillo da Pistoia: essendo il nome di Pillo segnalato esplicitamente nella didascalia che introduce il componimento nel quale si piange la morte di Floro (c. 4v) – con la dicitura ‘il Pistoia’ che appare solo nel frontespizio, senza alcun riscontro nel corpo del testo, dove invece è chiamato sistematicamente ‘Pillo da Pistoia’ o semplicemente ‘Pillo’ – non è da escludere che l'editore abbia volutamente sfruttato il nome di un poeta più noto nel tentativo di attirare i lettori.

Per quanto riguarda “Pillo da Pistoia”, questo nome appare su alcune edizioni catalogate in *Edit16* ed è riconducibile a un giurista e umanista pistoiese, Niccolò Pilli, al quale si devono la curatela delle edizioni Blado delle rime di Buonaccorso da Montemagno e di Cino da Pistoia, oltre al volgarizzamento di un'orazione latina.⁴ Di Pilli sono state pubblicate inol-

² Descrizione dell'esemplare *infra*, alle pp. 312-313.

³ Antonio Cappelli, primo degli editori moderni del Pistoia, gli attribuiva uno strambotto dall'*incipit* ‘*Alla pianta caduta taglia taglia*’, cfr. A. Cappelli, *Sonetti giocosi di Antonio da Pistoia e sonetti senza nome d'autore tratti per la prima volta da vari codici*, Bologna, Romagnoli, 1865 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968), p. 12. Tale strambotto si trova sempre accompagnato a un celebre sonetto la cui attribuzione è contesa con Iacopo Corsi, dall'*incipit* ‘*Signore io dormo in un letto a vettura*’, ma bisogna notare che, mentre per il sonetto sussistono delle oscillazioni attributive, lo strambotto è sempre attribuito a Corsi: in merito si veda Olivastri, *Antonio Pistoia...* cit., pp. 99-101, 117.

⁴ RIME | DEL MONTEMAGNO | DA PISTOIA | COETANEO DEL PETRARCA | NOVVELLAMENTE TROVATE | E POSTE IN LVCE. | [fregio xilografico con figura incoronata di alloro] | *Con Priuilegio del sommo Pontefice, | del S. Duca di Fiorenza e Siena, | e di altri potentati d'Italia, | Per Anni.X. | In Roma per Antonio Blado Stampatore Camerale [1559?]*; tradizionalmente legata insieme alle RIME | DI M. CINO DA PISTOIA | IVRE CONSVLTO E POETA | CELEBRATISS. NOVVELLAMENTE POSTE | IN LVCE. | *Con Priuilegio del*

tre alcune lettere, agli inizi del secolo scorso, per cura di Gaetano Beani il quale, sulla base dei dati da lui raccolti, ne fissava la nascita al 1518.⁵

Non pare dunque possibile sovrapporre il profilo di Niccolò Pilli, detto il Pillo da Pistoia, curatore delle rime di Cino e Buonaccorso, a quello del Pillo da Pistoia autore dei componimenti che accompagnano l'*Inamoramento di Floro*: tutt'al più, è possibile ipotizzare che il "nostro" fosse anch'egli un membro della famiglia Pilli.⁶ Nella lettera consolatoria indirizzata alle sorelle di Pietro, Pillo fa seguire a un nutrito elenco di famiglie e personaggi esemplari della Roma antica una menzione della «mia cara e nobile casa Arnolfini» (c. d3v), che sembra rimarcare un'appartenenza se non genealogica quantomeno affettiva o clientelare.⁷

Qualcosa di più si potrà dire forse sul Pietro da Noceto autore del testo principale della cinquecentina, l'*Inamoramento di Floro*: il nome non è affatto ignoto, essendo appartenuto all'umanista amico di Enea Silvio Piccolomini nato nel 1397 (presumibilmente) a Noceto e morto a Lucca nel 1467 che figura, insieme a Bernardino da Siena e a Piccolomini stesso, nell'immaginario viaggio in Paradiso descritto dal futuro papa Pio II nel *Dialogus*.⁸

Le notizie che si ricavano dai testi contenuti nell'edizione, tuttavia, non permettono tale identificazione: nella lettera consolatoria scritta dal Pillo alle sorelle di Pietro – delle quali tra l'altro abbiamo i nomi di battesimo: le «Magnifice et honeste matrone madonna Alexandrina e magnifica madonna Giovanna» (c. d3r) –, questi è detto chiaramente essere «l'ultima pianta della nobile casa di Noceto», ma è noto che il Pietro

Sommo pontefice, | Del S. Duca di Fiorenza e di Siena. Del S. Duca | di Ferrara, del S. Duca di Parma e Piacenza, e di altri | Potentati d'Italia, Per Anni X. | [1559?]. I testi sono pubblicati nell'edizione moderna delle rime di Cino da Pistoia, *Poesie di messer Cino da Pistoia*, II, a cura di S. Ciampi, Pistoia, Manfredini, 1826, pp. 5-11.

⁵ G. Beani, *Alcune lettere di Niccolò Pilli, Giureconsulto e letterato pistoiese a Cosimo I duca di Toscana*, Pistoia, Flori, 1902, p. 9.

⁶ In generale sulla famiglia Pilli, nota già al tempo di Dante e citata nella *Commedia*, si può vedere A. D'Addario, *Pilli*, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, IV, 1973, pp. 521-522.

⁷ Non mi è stato possibile consultare G.V. Baroni, *Notizie genealogiche delle famiglie lucchesi: Famiglia Arnolfini (1241-1650)*, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1102, pp. 970-997, 1019, 1040-1098, 1103-1107, 1118-1121, 1181.

⁸ Per le notizie riguardanti la biografia di Pietro da Noceto e le principali fonti bibliografiche rimando a R. Parmeggiani, *Pietro da Noceto*, in *DBI*, LXXXIII, 2015, pp. 528-529.

amico di Piccolomini ebbe invece tre figli, tra i quali era un maschio di nome Niccolò.⁹

Sappiamo, grazie ai documenti raccolti da Patrizia Meli, che sia Niccolò di Pietro da Noceto che il figlio di Niccolò, chiamato Pietro come il nonno, mantennero buoni rapporti con la famiglia Medici e che entrambi furono in corrispondenza con Lorenzo il Magnifico prima e col figlio di lui, Piero, poi.¹⁰

Dunque è proprio a Pietro da Noceto *junior*, nipote del sodale di papa Pio II, che andrà ricondotta con ogni probabilità la paternità dell'*Inamoramento di Floro*: una volta identificati i principali responsabili della stesura dei testi e dell'allestimento dell'edizione, menzionati fin dal frontespizio, sarà il caso di soffermarsi sugli altri personaggi nominati nei testi ivi contenuti.

Tra questi spicca il «magnificum et eruditum iuvene» que Antonium Barbarum, Francisci filium» al quale Pillo indirizza la lettera che apre l'edizione dell'*Inamoramento di Floro*: non è chiaramente possibile identificare questo Antonio con un figlio del noto umanista Francesco Barbaro, dal momento che la datazione dell'opera, per cui è certo il solo *terminus post quem* dato dalla morte di Pietro (che deve essere avvenuta dopo il 1494, data dell'ultima lettera nota inviata da Pietro a Piero de' Medici e comunque entro i primi mesi del 1510, dal momento che al *colophon* è riportata la data dell'8 giugno 1510), risulta decisamente troppo tarda.

Dai *Diarî* di Marin Sanudo si ha però notizia di un Antonio di Francesco Barbaro veneziano (solo omonimo dell'umanista), eletto Savio agli Ordini nel marzo 1516, il quale doveva essere in effetti piuttosto giovane, meno che trentenne, se Sanudo annota ancora in aprile: «mancha a intrar sier Antonio Barbaro di sier Francesco et sier Augustin qu. sier Michiel, perché non hanno la età si voleno provar etc.».¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 529; alcune notizie su Niccolò, ricordato insieme al padre Pietro come possessore del manoscritto Sallustio Ambrosiano L 98 sup., sono raccolte in R. Sabbadini, *Briciole Umanistiche*, «Giornale storico della letteratura italiana» XLVII (1), 1906, pp. 25-40, alle pp. 29-30.

¹⁰ P. Meli, *I Noceti clienti dei Medici: alcune note tratte dal "Mediceo avanti il Principato"*, in *I de Noceto: l'ascesa di una famiglia fra Lunigiana, Roma e Toscana. Documenti dall'archivio domestico Noceti di Bagnone e da archivi toscani*, a cura di E.M. Vecchi, «Giornale Storico della Lunigiana» LII-LIII, 2001-2002, pp. 227-251. Lettere di Pietro da Noceto *junior* a Lorenzo de' Medici (1490-1491) e al figlio Piero (1494) alle pp. 248-251.

¹¹ *I diarii di Marino Sanuto (MCCCCLXXXCVI-MDXXXIII)*, a cura di N. Barozzi-G. Berchet-R. Fulin-F. Stefani, Venezia, Visentini, 1879-1903, XXI, pp. 98-99. Altre notizie su Anto-

Questo Antonio ottenne una serie di cariche a Venezia e nell'area di influenza della Serenissima: fu eletto podestà di Brescia nel settembre del 1526 e nel giugno del 1532 si trovò a decidere tra l'assegnazione alla Porta Saracinesca di Padova e il ruolo di «consier» ('consigliere') a «Napoli di Romania» (l'odierna Nauplia) nel 1532. Preferì il secondo e, a quanto si apprende da una lettera trascritta da Sanudo, questa scelta gli fu fatale: Antonio morì a Chio, tra il 9 maggio e il 14 luglio del 1533, in seguito a un assalto dei corsari alla nave sulla quale viaggiava diretto all'isola di Egina, dove era stato inviato per risolvere una controversia sorta tra gli abitanti del luogo.

Tornando alla lettera consolatoria di Pillo alle sorelle di Pietro, a fianco al canonico elenco di figure esemplari della Roma antica e a una citazione di Petrarca, sono ricordati tra i coevi il solo nome della già ricordata casa Arnolfini e un «Nicolao Veccietto», autore dell'«oratiuncula» latina che segue la lettera consolatoria di Pillo (cc. d4r-e1r), composta per la morte di Pietro da Noceto *senior*. Si tratta forse di un membro dell'antica famiglia nobiliare fiorentina (menzionata tra l'altro da Dante in *Par.*, XV, 115-117):¹² un 'Niccolò d'Ugo di Niccolò Vecchietti' è ricordato da Giovanni Cambi nell'elenco dei Priori (gennaio-febbraio 1452)¹³ e ancora lo stesso, o forse un suo discendente omonimo, è citato nel poemetto anonimo quattrocentesco *La guerra di Serrezzana*,¹⁴ che narra gli eventi del conflitto del 1487.

Il problema che pone l'«oratiuncula» di Veccietto non è di poco conto: «Taceo nobilitatem ac suarum [*scil.* Petri Noceti] sc<h>emata qui a multis regibus et a Nicolao pontifice maximo plurimis dignitatus insignibus

nio *ibid.*, p. 10; XXXIV, p. 429; XLII, p. 133, 565; XLVII, pp. 276-279, 459; LVI, p. 446; LVIII, p. 74, 616-617; la lettera che ci informa della morte di Antonio è trascritta *ibid.*, pp. 556-559.

¹² Notizie in A. D'Addario, *Vecchietti (Del Vecchio)*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., V, 1976, p. 890.

¹³ G. Cambi, *Istorie di Giovanni Cambi fiorentino pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da Fr. Ildefonso di san Luigi, Carmelitano Scalzo della Provincia di Toscana accademico fiorentino*, I, Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1785, p. 289.

¹⁴ *La guerra di Serrazzana*, in *La guerra di Serrezzana. Il lamento di Lorenzino de' Medici e del duca Alessandro aggiuntavi la morte di Lorenzino*, a cura di P. Fanfani, Firenze, Stamperia del Monitor, 1862, pp. 1-31, [37], 3. Una ristampa facsimilare della cinquecentina è in *Guerre in ottava rima, II, Guerre d'Italia (1483-1527)*, a cura di M. Beer-D. Diamanti-C. Ivaldi, Modena, Panini, 1989, pp. 27-38.

decorati amplissimos honores magistratusque gessere»; qui Veccietto sta parlando di Pietro da Noceto *senior*, che fu amico e *secretarius secretus* di papa Niccolò V Parentucelli: l'omonimo nipote Pietro probabilmente non visse mai nemmeno nello stesso tempo di Niccolò V (fu papa dal 1447 al 1455, anno della sua morte, e tuttora l'ultimo a salire con questo nome al soglio pontificio). Ma come può Pillo aver commesso un errore così grossolano? Occorre pensare che, trovatosi tra le mani chissà come questa «oratiuncula» di Veccietto (e il dubbio sul Pietro al quale fossero originariamente rivolti si estende, a questo punto, anche agli epitaffi di Veccietto e a tutti i componimenti che non siano opera di Pillo), abbia pensato che questa fosse destinata a Pietro di Noceto *junior*, incappando in una svista davvero considerevole.

L'edizione presenta dei problemi anche da un punto di vista strettamente bibliologico: come riporta la nota sul catalogo della Biblioteca, infatti, i fascicoli 'e' e 'f' sono invertiti (il *colophon* è a c. e4r) ma, come se non bastasse, per seguire con ordine il testo occorre leggere le carte in quest'ordine: e1-e2-f3-f4-f1-f2-e3-e4. Come già rilevato da Elga Disperdi, bibliotecaria presso la Estense di Modena e redattrice della scheda relativa all'*Inamoramento* nel catalogo online della Biblioteca, la paginazione scombinata va ricondotta presumibilmente a un restauro maldestro: ipotesi che mi sento di avallare, considerato soprattutto che a saltare è l'ordine delle carte 3-4 dei fascicoli 'e' e 'f', che sono prive di numerazione. Appare dunque lecito pensare che in fase di restauro i fogli siano stati "ricombinati" male e, per giunta, legati in ordine inverso (per restituire un quadro più chiaro della situazione, ho approntato una tabella che propongo *infra*, alle pp. 319-320).

Concludo con brevi osservazioni di natura contenutistica, stilistica e metrica sui componimenti: l'*Inamoramento di Floro* si configura come una favola pastorale sul modello dell'*Orfeo* del Poliziano, del quale ricalca perfino l'*incipit*: «Silenzio. Udite. E' fu già un pastore». ¹⁵ Il titolo dell'opera è piuttosto inusuale per un testo del genere, considerando che 'Inamoramento' era diffuso piuttosto in ambito romanzesco e nei poemi

¹⁵ Il testo di riferimento per l'opera è quello stabilito da A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano. Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali. Seconda edizione*, Padova, Antenore, 2000 (Medioevo e Umanesimo, 61), pp. 133-168.

cavallereschi, ma occorre rilevare che il *Corinto* laurenziano, nel ms. Antinori 158, reca il titolo di 'Inamoramento di Lorenzo de' Medici'.¹⁶

I nomi dei personaggi messi in scena ricorrono quasi tutti nella produzione pastorale classica e coeva: per Orfeo e Aristeo pesa, ovviamente, più ancora che la versione virgiliana del mito delle *Georgiche*, l'*Orfeo* del Poliziano,¹⁷ Floro è il nome dell'amante della *Tyrsis* di Leon Battista Alberti;¹⁸ un Florio si trova, con Silvano (che appare già nella prima egloga di Calpurnio Siculo, oltre che nelle egloghe di Bernardo Bellincioni e Serafino Aquilano¹⁹), nella quinta egloga di Girolamo Benivieni.²⁰ Batto compare nel quarto idillio di Teocrito ed è nominato nell'*Arcadia* di Sannazaro (III, 20), Damone è nell'ottava egloga di Virgilio; anche Silvana è il nome di una donna amata nella seconda egloga di Jacopo Fiorino de' Buoninsegni.²¹

Fauno è già in Calp., *Ecl.*, I, mentre per la collocazione di Ila (rapito dalle ninfe, per la disperazione di Ercole, in A. R., I, 1172-1272) in un contesto pastorale occorre tenere presente il ricordo di Verg., *Ecl.*, VI, 43-44, con la suggestione di Theoc., *Id.*, XIII (senza dimenticare Prop., I, 20). Costituisce una significativa eccezione Timeo, che sembra derivare direttamente dal dialogo platonico sul quale Marsilio Ficino aveva modellato buona parte dei suoi scritti: spia onomastica che potrebbe,

¹⁶ Cfr. Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di T. Zanato, Milano, Mondadori, 2023 (Nuovi Oscar Classici. L'edizione ripropone e aggiorna la precedente [Torino, Einaudi, 1992]), p. 135.

¹⁷ Aristeo ricorre inoltre nella III egloga di Boiardo: M.M. Boiardo, *Pastorale*, a cura di C. Montagnani, in Boiardo, *Pastorale. Carte de' triumphs*, a cura di C. Montagnani, A. Tissoni Benvenuti, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2015 (Opere di Matteo Maria Boiardo, 9), pp. 75-270, III.

¹⁸ L.B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*, a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975 (Documenti di filologia, 21), XV.

¹⁹ Cfr. Calp., *Ecl.*, II; B. Bellincioni, *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, emendate e annotate da P. Fanfani, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1878 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, 160), *Egloga*, pp. 225-237; Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Roma, Bulzoni, 2005 («Europa delle Corti». Centro studi sulle società di antico regime-Biblioteca del Cinquecento, 119), *Egloghe*, II, pp. 295-312.

²⁰ Mi rifaccio al testo stabilito da E. Podestà, *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni. Edizione critica e commento* (Tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, 2013), pp. 159-287, alle pp. 236-249.

²¹ Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, *Bucoliche*, a cura di I. Tani, Pisa, ETS, 2012 (Biblioteca senese, 4), II.

forse, risultare utile in chiave esegetica per un'analisi più approfondita di quella che mi è possibile proporre in questa sede.²²

È interessante il ruolo svolto da Aristeo, presentato come un personaggio ormai “redento” e consapevole dell'errore del suo amore per Euridice (a lei fatale), che ha maturato una saggezza tale da poter far desistere Floro dai suoi propositi suicidi grazie al canto e ai suoi consigli.

Floro è infatti tormentato dalle pene d'amore e trascura per questo i suoi doveri di pastore (situazione topica fin da *Id.*, X), come già un tempo il redento consigliere Aristeo (l'antefatto è costituito dal quarto libro delle *Georgiche*, con l'influsso decisivo di Poliziano, *Orfeo*, 41-43): il rapporto tra Floro e Aristeo ricorda quello che si instaura tra Aristeo e Mopso nella favola poliziana, ma non mancano le analogie con il rapporto tra Filenio e Silverio nella *Lilia* di Filenio Gallo.²³ Il rimedio alle negligenze per cause amorose, prospettato da Aristeo, è il ritorno alle proprie occupazioni (come in *Ecl.*, II, 70-73). La donna amata da Floro non è mai nemmeno chiamata per nome (a lei si fa riferimento genericamente come ‘ninfa’ o ‘diva’) e, se non fosse per il finale bizzarro e concitato della frottola ai vv. 542-575, questa non apparirebbe mai sulla scena (ma forse l'opera ci è giunta lacunosa).²⁴ L'ambientazione, piuttosto sfumata per la verità, si delinea grossolanamente nel canto amebeo di Batto e Ila, dove si accenna alle Alpi (Apuane, presumibilmente) e alla Garfagnana, regioni dove abitava la famiglia di Noceto.

²² Sulla pervasività delle teorie neoplatoniche in contesti letterari “pastorali” rimando almeno alle considerazioni di C. Vasoli, *Tra mito dell'amore e ritorno all'età dell'oro. Considerazioni sulla cultura del tardo Quattrocento*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di), *Origini del dramma pastorale in Europa*, Atti del convegno di studi (Viterbo, 31 maggio-3 giugno 1984), Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985, pp. 29-40, a p. 30.

²³ Filenio Gallo, *Rime di Filenio Gallo*, a cura di M.A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973 (Studi, 27), *A Lilia. Egloga*, pp. 69-85.

²⁴ Nell'impossibilità di proporre in questa sede una rassegna dettagliata della sconfinata bibliografia sul tema, si rimanda innanzitutto a Chiabò-Doglio (a cura di), *Origini...cit.*, con una ricca e dettagliata bibliografia aggiornata alla data di edizione: S. Mazzoni, *Bibliografia italiana, ibid.*, pp. 289-360; L. Sorrentino, *Bibliografia straniera, ibid.*, pp. 361-388; si rimanda poi a S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998 (Medioevo e Umanesimo, 101), a F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008 (Culture teatrali, 9), alla bibliografia contenuta in I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013 (Classici, 26), pp. 333-352 e a «Italique» XX, 2017, fascicolo dedicato alla poesia pastorale.

Il testo attinge a piene mani ai modelli classici e volgari, a più livelli: a partire dalle singole tessere, ricavate soprattutto da Virgilio, come si vede dal campionario proposto a titolo di esempio: *gran Pale* 378 («magna Pales», Verg., *Georg.*, III, 1), *vimini texi* 122 («vimina texta», *Georg.*, IV, 34), *palente edera* 379 («pallentisque hederas», *Georg.*, IV, 124), *verde ibisch*>*o* 127 («viridi hibisco», *Ecl.*, II, 30), *mèl d'Ibla* 335 («Hybleis apibus florem», *Ecl.*, I, 54), *betulanti capretin* 218 («oves haedique petulci», *Georg.*, IV, 10), *dolor [...] insano* 135 («quid tantum insano iuvat indulgere dolori», Verg., *Aen.*, II, 776; e Boiardo: «hanno pietà del mio dolor insano»²⁵); non rare le tessere riconducibili alla letteratura volgare, su tutti Petrarca, dal quale derivano *tenace vischio* 125 (F. Petrarca, *RVF*, XL, 3)²⁶ o *valle aplica* 189 (*ibid.*, CXXXIX, 6)²⁷.

Non sono rare nemmeno riprese e calchi di unità più lunghe o interi versi: *non cede co'lla lira a<l> tracio Orfeo* 40 («Non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus», *Ecl.*, IV, 55), *gl'uberi suoi sempre distendano* 222 («distendant ubera vaccae», *Ecl.*, IX, 31), *or torniamo alle nostre pecorelle / che, pascente, erranti son per <il> monte* 45-46 («pascentes servabit Tytyrus haedos», *Ecl.*, V, 12 e «rara per ignaros errent animalia montes», *ibid.*, VI, 40) *el tempo e-lle fatiche sien perdute* 153 («e la fatica e 'l tempo perso invano», Lorenzo, *Canzoniere*, LXVII, 64).

Numerosi i riferimenti topici o per così dire “situazionali” a testi bucolici classici e volgari, a partire dall'ombra del faggio (461) che richiama, neanche a dirlo, il primo verso delle *Bucoliche* (e l'ultimo delle *Georgiche*), o il parto dei caprettini gemelli (498-506, e cfr. *Id.*, III, 34), i capretti trovati per la valle e tenuti in serbo per l'amata (208-210, cfr. *Ecl.* II, 40-42), o gli uccelli che si “rammaricano” cantando (258, cfr. *Ecl.*, I, 57-58), l'edera che corona la fronte del poeta (379, cfr. *Ecl.*, VII, 25), la raccolta delle fragole (189, cfr. *Ecl.*, III, 92 e *Arcadia*, VIII, 43) o l'invito a riposarsi sotto l'ombra (311, cfr. *Ecl.*, VII, 10), l'abbondanza del latte (270, cfr. *Georg.*, III, 308) e l'invito a riposarsi attorno a un fuoco: *Intorno ad un gran foco vien poi, accovinsi* 269, che ricorda

²⁵ Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012 (Opere di Matteo Maria Boiardo, 3), II, 48, 6.

²⁶ Per cui si veda Poliziano, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990 (Letteratura universale Marsilio), CVII 19: «miserò me, che 'n si tenace vischio».

²⁷ Cfr. Boiardo, *Pastorale*, cit., III, 88.

molto da vicino il verso di un'egloga di Arzocchi: «allora lungo il fuoco s'accoviglia». ²⁸ Elementi come le caprette “appese” al monte (218) trovano riscontro in Poliziano, «haerentes vix rupibus», ²⁹ o la ‘fagiana’ (516) che appare anche nella *Safira* di Filenio Gallo. ³⁰ Altre situazioni topiche sono rappresentate dal pastore che, non amato, ribadisce di non essere brutto: *e deforme non son* (226; «nec sum adeo informis» *Ecl.*, II, 25; cfr. anche *Id.*, VI, 34-38 e Poliziano, *Rime*, CXXVI, 125-129), ³¹ e ancora l'agone canoro e lo schernimento tra pastori, con uno che accusa l'altro di non saper suonare (480-485; il modello qui pare *Id.*, V, 5-7) o di aver rubato un capro (462-463; per cui cfr. *Ecl.*, III, 21-22 e *Arcadia*, IXe, 12), e ancora il tema del suicidio dell'amante (29-31, e cfr. *Ecl.*, VIII). Aristeo è *molto stimato intra tutti i pastori* (15), come è «Molto stimato fra pastori» Opico nell'*Arcadia* (V, 11), e l'invocazione di Floro *Ah cruda morte* (546) ricorda l'«Ahi cruda morte» di *Arcadia*, Ve, 31.

In verità, un'analisi più attenta e accurata di quanto mi sia possibile proporre in questa sede consentirebbe di svelare la ben più fitta rete di rimandi e citazioni che si intravede nei versi di Noceto, che mi pare fondamentale per la piena intelligenza del testo. Per esempio l'immagine peculiare della “ruota” d'Amore: *Così volge d'Amor la ruota iniusta: or vinci, or vincto sè: che instabil sorte / in alato si truovi è cosa iusta* (79-81) deriva direttamente da Properzio: «certe vertuntur amores: / vinceris aut vincis, haec in amore rota est» (*Prop.*, II, 8, 7-8), ripreso anche altrove in un passo sulla volubilità degli amanti: *Ma sappi, Flor: chi spera ne lor fide / spera in volubil vento e lève fronde; / qual ludibrio di venti iberno ride / che, come Sirte in mar e <in>stabil'onde, / unirà lor: grave o lieve sia, / in un momento ogni cosa confonde* (106-111; e cfr: «non sic incertae mutantur flamine Syrtis, / nec folia hiberno tam tremefacta Noto, / quam cito feminea non constat foedus in ira, sive ea causa gravis, sive ea causa levis», *Prop.*, II, 9, 34-36). Da approfondire un probabile sottotesto allegorico, di cui si ravvisano forse alcune spie

²⁸ F. Arzocchi, *Egloghe*, a cura di S. Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, 286), I, 79-81.

²⁹ Poliziano, *Silvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki, 1996 (Istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Studi e testi, 39), I 184.

³⁰ Gallo, *Rime*, cit., *A Safira. Egloga*, pp. 189-217, v. 607.

³¹ E si veda Poliziano, *Rime*, cit., CXXVI, 125-129.

nell'invocazione di Floro *O senectù venerabile e santa* (136-141), che fa pensare a *Ps.*, 91, 14-15 («Plantati in domo Domini, in atriis domus Dei nostri florebut. / Adhuc multiplicabuntur in senecta uberi et bene patientes erunt») e soprattutto al commento di Cassiodor., *In Psalm.*, XCI, 14-14-15, in particolare al passo seguente: «O senectus viridis et floribus comparata maturitas! Apparet quoniam domus ista caelo tegitur, in qua homines plantatur ut floreat».

Alle cc. 3v-4r, dopo una didascalia che segnala la fine dell'*Inamoramento*, si trovano due sonetti che raccontano la morte di Floro e che precedono l'ecloga di Pillo in morte di Floro: segue i due sonetti una seconda didascalia che segnala la morte dell'amante e la fine dell'*Inamoramento*. È lecito supporre che i due sonetti siano anch'essi opera di Pillo e che il loro inserimento sia funzionale a introdurre la commemorazione di Floro/Pietro, rappresentando la morte nel *continuum* narrativo, in modo da fare da raccordo tra gli eventi narrati nell'*Inamoramento* e nell'*Egloga di Menedemo*, composta invece da Pillo, che mostra pastori, dèi e semidei in lutto per la morte del protagonista.

Seguono nel testo l'«oratiuncula» latina di Nicolao Veccietto e i quattordici epitaffi latini, tutti in distici elegiaci tranne l'ultimo, attribuito a Girolamo de' Medici (probabilmente Girolamo de' Medici da Lucca, lo stesso citato nel *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini),³² che è trascritto in prosa (i primi cinque epitaffi sono invece attribuiti esplicitamente a Veccietto, i successivi otto sono posti sotto la dicitura 'Aliud').

Dopo di essi si trovano, invece, nove sonetti in volgare, i primi adepti e il quarto di un non meglio (almeno per me) noto "Stefano Francotti", a concludere la sequenza degli «Epitafi latini e vulgari fatti nella morte del ditto Piero da Noceto da più autori». A questi seguono quattro sonetti ad opera del Pillo: i primi tre, caudati (tutti composti secondo il medesimo schema: ABBA ABBA CDC DCD dEE), coincidono con gli «Alcuni sonetti del Pistoia in laude del dicto Piero de Noceto» segnalati nel frontespizio; il sonetto IX, indirizzato ad Antonio Barbaro, deve essere

³² VIRIDARIO DE GIOANNE PHILO- | THEO ACHILLINO | BOLOGNESE, *colophon* [a c. 2vv]: 'Impresso in Bologna per Hieronymo | di Plato Bolognese, nel M.D.XIII. | Sotto la felice memoria del N.S. | LEONE. Decimo. a di xxiv | di decembre', c. CXCIIIv [c. 2iiiv]: «Se a Luca te menasse la tua Sorte / Saluta quel che Medico ha cognome, / E de giuristi seguita la sorte, / E del sacrato alor se orna le chiome» (trascrivo il testo senza operare interventi).

il «sonetto del Pistoia in exortazione dei giovani». Per quanto riguarda, invece, lo «strambotto del Pistoia» annunciato nel frontespizio, questo non sembra identificabile con nessuno dei testi tramandati nell'esemplare, a meno che l'editore non intendesse fare riferimento a uno dei cinque testi adespoti contenuti alle cc. f2r-f2v ed e3r-e4r. Nessuno di questi, però, è propriamente uno strambotto: si tratta infatti di cinque canzoni a ballo in ottonari,³³ che appaiono per giunta nettamente separate dai componimenti di e per Pietro da Noceto, come indicato chiaramente a c. f1v dopo il sonetto di Pillo ad Antonio Barbaro: «F I N I S. / Laus Deo semper Amen».

Quanto ai metri, nell'*Inamoramento* predomina nettamente la terza rima, affianco alla quale si annoverano due ottave (che seguono lo schema canonico ABABABCC) e due frottole (oltre ai due sonetti sulla morte di Floro che, però, credo vadano ricondotti a Pillo). Le rime sdrucchiole, relativamente ben presenti (se ne contano 22 esempi), sono concentrate soprattutto nel lamento di Silvano (vv. 239-284: ben 12) e nelle due ottave (2 rime sdrucchiole che si ripetono identiche nelle due ottave, le quali si rispondono appunto "per le rime" nel canto amebeo di Floro e Timeo); le rime delle due frottole sono tutte piane, mentre non sono mai impiegate rime tronche. La prima frottola (vv. 285-300) conta solo versi endecasillabi con rimalmezzo; applicando, sulla scorta di Berisso, la griglia di Menichetti per individuare la tipologia di versi caratterizzati da rimalmezzo,³⁴ questi di Noceto appaiono costruiti secondo il seguente schema: 1a, 9 casi, 6 *a minore* (5x 5+6, 1x 4+7), 3 *a maggiore* (3x 6+/5), 1c, 3 casi, 4 *a minore* (4x 5∓7 con sinalefe) e 1 *a maggiore* (7∓5 con sinalefe); la stampa va a capo a ogni emistichio, ma si è ritenuto qui opportuno ripristinare la misura dell'endecasillabo.

Decisamente più complicato, anche dal punto di vista della *mise en page*, il caso della seconda frottola (vv. 542-575): i versi, tutti in rima baciata, hanno misura irregolare (a peggiorare la situazione un testimone che reca diversi esempi di sicuri errori che influenzano anche la metrica)

³³ Le canzoni sono costruite secondo i seguenti schemi: I x⁸yyx ababbyx; II-III x⁸yyx ababbx; IV x⁸yyx ababbccx abab; V x⁸yyx ababbx.

³⁴ M. Berisso, *Che cos'è e come si deve pubblicare una frottola?*, «Studi di filologia italiana» LVII, 1999, pp. 201-233, alle pp. 203-208; A. Menichetti, *Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani*, «Studi e problemi di critica testuale» II, 1971, pp. 40-71.

e la stampa, dove sono impressi di fila come se fosse un brano in prosa (soluzione non infrequente per le frottole nella prassi editoriale coeva), non conserva alcun tipo di segno paragrafematico volto a indicare la fine dei versi. In sintesi, la situazione è la seguente: si contano un senario (inammissibile la diresi in ‘acque’, si dovrebbe immaginare ‘Per l«e» acque marine’ con dialefe per considerarlo settenario), nove settenari, tre novenari, un ottonario (che potrebbe essere un settenario, supponendo ‘se non, perire vo’ teco’), quattro endecasillabi, tre versi di dodici sillabe (due riconducibili alla misura dell’endecasillabo tramite sinalefe o tronca-mento, per il terzo v. 549, occorre correggere in *fra* il tràdito ‘infra’, forse causato dalla ripetizione di ‘infra’ del v. 544); al di fuori di questi versi, che vanno trascritti giocoforza così come sono, restano in dubbio 4 casi di “tipo 4 Menichetti” (sequenza di quinario e settenario “irriducibili”), una sequenza di quinario e senario (che può tranquillamente essere considerato un endecasillabo 5+6) e una sequenza di due quinari, il secondo dei quali potrebbe essere considerato, con diresi, senario (‘sson per mio danno’), in modo da ottenere un endecasillabo con rimalmezzo (5+6).

Una trascrizione su un singolo rigo di queste coppie permettere di ricavare otto misure (spesso endecasillabi) con rimalmezzo dai versi più brevi (5+6, 7+5, 7+7 ecc.): rimangono in questo modo “soli”, tra i versi brevi, tre settenari e un quinario (eviterei di trascrivere sullo stesso rigo la coppia ‘Ah, cruda Morte! / Non vedi la mia sorte’, anche perché il quinario è preceduto da una lacuna di almeno un verso), soluzione che ritengo comunque migliore rispetto all’andare a capo a ogni rima.

BREVE NOTA LINGUISTICA:

La prima avvertenza riguarda il fatto che l’edizione, nella veste in cui ci è pervenuta, debba essere ricondotta a Pillo da Pistoia, il quale avrebbe approntato l’edizione con i versi in memoria di Pietro da Noceto *junior* per rendere tributo al defunto ma anche, come si evince dalla chiusa “rimata” della lettera alle sorelle, per ottenere da loro una qualche forma di ricompensa: «Del mio sudor grande e della mia gran fede / non dimando merzede, / pur ch’al mio povero porto la mia fragil barca / torni a qualche tempo di grazia carca». Ai probabili interventi ad opera di Pillo dobbiamo poi aggiungere quelli che potrebbero essere

stati introdotti in fase di composizione, pertanto soprattutto per quel che riguarda alcuni aspetti fonomorfolgici è molto complicato stabilire se questi vadano ricondotti all'autore, al curatore o a successivi interventi in tipografia. Sul piano linguistico l'*Inamoramento* presenta una serie di tratti peculiari. È il caso di chiedersi se la veste linguistica nella quale l'opera ci è pervenuta rispecchi la sensibilità di Pietro o del Pillo: alcuni elementi, come la presenza regolare del dittongamento del tipo *truovo* e simili (*truovo* 384, *truovi* 81, 342, *ritruova* 359) sono infatti normali in uno scrivente di origine pistoiese, meno in uno di provenienza lucchese.³⁵ Risultano invece diffuse a quest'altezza cronologica le forme *longo* 87, *gionto* 149, nonostante queste fossero pressoché sconosciute al lucchese antico.³⁶ Quanto ai tratti caratteristici del lucchese antico che invece si rilevano nel testo, si segnalano il mancato passaggio di *i* a *o* in *dimandare*: *dimande* 473, *dimandare* 479 (anche nei testi di Pillo: *dimandare* Menedemo 38, *dimando* Lettera 26),³⁷ la perdita dell'elemento occlusivo dell'affricata dentale sorda (*dolcessa* 309, *mensogna* 463),³⁸ la forma *guercia* 469 (*guergia* [sic] 367) per 'quercia',³⁹ il metaplasmo *pescio* 125 per 'pesce',⁴⁰ l'esito *ks* > *ss* in *lassa* 435, *lassati* 219,⁴¹ il raddoppiamento della nasale postonica nei proparossitoni: *resumme* 12, *consumma* 105, *cennere* 278.⁴² Un fenomeno particolarmente vistoso è la frequente opposizione al rotacismo: *flaude* 144, *aplica* 189, *flagil* 229, *flale* 321, *flali* 448. Per il raddoppiamento segnalo *che llo* 68, *no llama* 94, *no lli*

³⁵ Sul tratto si veda A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I, *Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 2000 (Collezione di testi e studi. Linguistica e critica letteraria), p. 287; per il dittongamento pisano e lucchese rimando ad A. Castellani, *Il vocalismo tonico del pisano e lucchese antichi*, in Id., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romana (1976-2004)*, a cura di V. Della Valle-G. Frosini-P. Manni-L. Serianni, I, Roma, Salerno Editrice, 2009 (Studi e saggi. Fuori collana, 12), pp. 260-403, alle pp. 360-371 [già in «Studi linguistici italiani» XVIII, 1992, pp. 72-118], in particolare per il dittongamento di *e* e *o* aperte dopo consonante + *r* si vedano le pp. 367-368.

³⁶ Per l'anafonesi nell'antico lucchese si veda Castellani, *Il vocalismo tonico...cit.*, pp. 380-400.

³⁷ Per il tratto si veda Castellani, *Grammatica...cit.*, p. 294.

³⁸ *Ibid.*, p. 295.

³⁹ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 312.

⁴¹ *Ibid.*, p. 304.

⁴² *Ibid.*, pp. 305-306.

observa 94, *e lle* 217, *che lla* 389, *se lle* 446, *se lla* 484, *me lli* 506.⁴³ Tendono a non raddoppiare le consonanti dopo *a-*: *atenti* 19, *apoggia* 139, *abandoni* 299, *afirmar* 305, *atenti* 307, *agrada* 322, *abbracciando*, 369 *abbracciava* 369, *avampa* 423, *acorge* 436, *abbraccia* 438, *asaltano* 441, *acenti* 487, *atenti* 489, *acorsi* 501, *acorge* 529. Si rilevano terminazioni in *-e* del plurale di sostantivi e aggettivi femminili della seconda classe, nel testo sempre suggerite dall'accordo con un elemento vicino: *aspre rupe* 209, *mie gregge* 211, *soave herbe* 253, *vostre fronte* 378, seguendo una tendenza già ravvisata da Castellani nei testi lucchesi della fine del Duecento e comunque propria del fiorentino quattrocentesco.⁴⁴ Le forme dell'articolo determinativo *el*, *e* si alternano con *il*, *i*, *gli*.⁴⁵ Il sistema dei possessivi segue quello del fiorentino quattrocentesco, con *mie*, *tuo*, *suo* indeclinabili e *mia*, *tua*, *sua* per i plurali maschili e femminili: *suo musa* 41, *mie diva* 62, *sua nimici* 95, *suo libertà* 113, *tua pensieri* 132, *suo lira* 134, *suo cure* 143, *suo gesti* 183, *mie armento* 214, *sua agnelli* 216, *mie calami* 223, *mie ingegno* 237, *suo bianchi capelli* 366, *mie amor* 372, *tuo fede* 388, *tuo sorte* 409, *suo vie* 418, *suo man* 434, *tuo fatiche* 439, *tua false dimande* 473, *tuo sampogna* 477, *suo magri agnelli* 488, *mie caprettina* 499, 522 *tuo parole e tuo doni* 526, *sua difecti* 529, *suo onte* 535, a fronte di una sola attestazione di *suoi* (222) e nessuna di *miei*, *tuo*.⁴⁶ Per i numerali *du'* ('due'), tipico dei dialetti occidentali, ricorre due volte (207, 502),⁴⁷ insieme a un'occorrenza di *duo* (170), diffuso nel fiorentino quattrocentesco.⁴⁸ Per le forme verbali si registra l'alternanza tra i condizionali in *'-ia'*: *aria* 27, *daria* 90, *ariano* 195, *cambieri'* 513 e in *'-ei'*: *'potre'* 50, come quella per le forme del congiuntivo in *'-iano'*,

⁴³ Per il raddoppiamento lucchese cfr. *ibid.*, pp. 306-310; in particolare per il tipo *me llo* nell'antico lucchese si veda Castellani, *Ant. lucchese me llo - ant. pisano me lo*, in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Editrice, 1980, pp. 327-329 [già in «Studi linguistici italiani» VI, 1966, pp. 181-182].

⁴⁴ Castellani, *Pisano e lucchese*, in Id., *Saggi...*, cit., I, pp. 283-326 [già in «Studi linguistici italiani» V, 1965, pp. 97-135], alle pp. 308-312; si veda anche P. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana» VIII, 1979, pp. 115-171, alle pp. 126-127.

⁴⁵ *Ibid.*, 128-129.

⁴⁶ *Ibid.*, 131-135.

⁴⁷ Castellani, *Grammatica...*, cit., p. 316.

⁴⁸ Manni, *Ricerche...*, cit., pp. 135-137.

‘-ieno’: *fiano* 213, *sien* 422, 529; è poi normale l’uscita in *-i* della 3^a persona del presente congiuntivo (al plurale *-ino*, ma sempre tronca nelle occorrenze: *-in*): *poss* 18, *possin* 143, *si dogli* 166, *vogli* 224, *convenghi* 227, *movin* 233, *ritrov* 267, *posisi* 271, *cinghi* 378, *prendi* 382, *vogli* 491, *gitti* 522.⁴⁹ Il tipo *arò*, *arei* risulta esclusivo, come atteso nei dialetti occidentali: *arei* 304, *aresti* 504.⁵⁰ Quanto ai tipi della terza plurale del presente indicativo in *-ano*, *-eno* e *-ono*, trovo solo attestazioni del primo: *vediano* 131, *andiano* 133, *vivan* (1^a pers. pl.) 275, *andian* 303.⁵¹ Peculiare il tipo del futuro *sari*’, mantenuto a testo in quanto ricorre due volte a distanza di pochi versi come forma esclusiva (457, 459). Da un punto di vista grafico è normale l’impiego diffuso di *h* etimologica e paretimologica, e sono altrettanto frequenti le grafie che conservano i nessi latineggianti: *adverso* 3, 384, *obcecato* 4; *dicto* 11, *Orpheo* 15, 40, *victoria* 61, *inlicita* 64, *expugnare* 71, *optata* 75, *exorte* 82, *excava* 87, *saxo* 87, *constanza* 88, *obstinata* 91, *senectù* 136, *sancta* 136, *sospecto* 144, *obstinato* 146, *exilio* 186, *facto* 187, *explendor* 197, *lacte* 220, *excellentia* 231, *advien* 251, *exercitio* 263, *dilecto* 267, *exitio* 282, *nympha* 344, 356, *luxurie* 424, *extingue* 442, *fluxo* 445, *extreme* 446, *docto* 482, *advien* 488, *aspecti* 538, *difecti* 530.

DESCRIZIONE DEL TESTIMONE (T):

DESCRIZIONE FISICA: [24] cc., 8°.

REGISTRO: [a]⁴-f¹ (c. e4v bianca).

FRONTESPIZIO: [in cornice xilografica con motivi floreali] Incomenza lo inamor | mento di Floro. | Opera noua composta per lo excellentissimi | mo poeta Piero de Noceto da lucca. | Egloga di Timeo che p(er) la morte di Flo- | ro si volse occidere co(m)posta p(er) il Pistoia. | Epitaphi latini e vulgari fatti nella morte | del ditto Piero da noceto da piu auctori. | Alchuni sonetti del Pistoia in laude del | dicto Piero de Noceto. | Uno sonetto del

⁴⁹ Castellani, *Grammatica...*, cit., pp. 331-332.

⁵⁰ Cfr. Castellani, *Nuovi testi fiorentini del dugento*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 48.

⁵¹ Castellani, *Grammatica...*, cit., pp. 321-322.

Pistoia in exortatione | de giouani. | E vno strambotto del Pistoia conta
de= | lamore.

COLOPHON (c. e4r): Stampata in la citta di Uinetia per | Alexandro di
Bindoni.M.ccccc.x. | adi.8.Zugnio.

IMPRONTA: rire loio uene tuNo (C) 1510 (R)

ESEMPLARE: Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Alpha.Z.007.039.05
(segnature precedenti: LXVIII.C.35; Mss.22.C.33).

NOTA AL TESTO:

Oltre ai problemi di natura bibliologica presentati sopra, la stampa (come di norma in edizioni di questo tipo) è viziata da un cospicuo numero di errori, attribuibili presumibilmente a un lavoro di composizione piuttosto disattento o frettoloso e riconducibili da un lato all'impiego di un lessico sicuramente non comune nell'*Inamoramento*, dall'altro alla cultura mediocre del compositore o, in una fase precedente, del copista responsabile della trascrizione del testo sul quale è esemplata la stampa. Il testo reca traccia di una evidente difficoltà nel riconoscere o comunque sciogliere correttamente i *tituli* (per esempio, è necessario integrare la nasale in otto occasioni). È possibile che vi sia una lacuna tra i vv. 309 e 310, dal momento che l'interruzione della sequenza delle rime è ammessa, nel resto dell'opera, solo in presenza di una didascalia che indichi un cambio di scena, anche se in questo luogo è possibile che alla rima sia sostituita la ripresa del 'noi' tra la battuta di Fauno e quella di Aristeo. Non escludo che il testo presenti una lacuna tra la "Solitudine di Silvano" e il dialogo tra Fauno e Aristeo, data l'introduzione *ex abrupto* della «gente» di cui si parla al v. 301, ma se l'opera è stata effettivamente rappresentata o quantomeno concepita per essere messa in scena, gli spettatori potevano essere agevolati visivamente in questo senso. Sono numerose le banalizzazioni, come 'Restringue' al v. 16, da emendare in *Restingue* (lat. 'restinguo', cfr. «dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo», *Ecl.*, V, 47). In molti casi a essere influenzata è la sede rimica,

come al v. 77 dove occorre correggere ‘laustra’ con *l’adusta* (:*iniusta:iusta*; la stessa situazione si ripete al v. 321 :*venusta:gusta*), o al v. 78 dove si deve emendare ‘discerno’ nel desueto *discento* (che pure è rima in Boiardo: «ché, se da lei sei libero e discento»):⁵² va detto che la lezione complica un po’ la sintassi, che mi trovo a sciogliere dubitativamente con *Spera, Flor mio, ché di Fortuna il vento / dalla frigida zona fino a l’adusta / vario e mutabil’è, s’è ben discento*, cioè ‘sciolto’, ‘libero’. Allo stesso modo la rima aiuta a emendare ‘auerla’ in *avelli* al v. 208 (:*belli:dièlli*), e ancora al v. 330 dove il tràdito ‘spia’ va corretto in *spice* (:*fenice:dice*). Banalizzazioni influiscono anche sulla metrica, come al v. 90 dove occorre emendare ‘riposo’ col più raro *poso* per sanare un verso altrimenti ipermetro. Spesso occorre espungere singole vocali, alle volte intere sillabe (è il caso di ‘quella’, ‘quello’, ‘quelle’, ‘quelli’ che regolarmente causano ipermetria, forse per la tendenza a sciogliere nelle forme “intere” le scrizioni abbreviate). Altri errori sono dovuti alla difficoltà nel riconoscere parole desuete, come nel caso del v. 335 dove la lezione ‘dibla oduneto’ va corretta in *d’Ibla o Tuneto* (cioè ‘Tunisi’). A volte occorre intervenire per congettura, come nel caso dei vv. 54-56 dove si legge ‘non doveva di pietà essere accesa / chi del suo amor privi degno in questo loco / chi da lei mai fece manco diffusa’. La lezione corrotta sembra quella del v. 55: si può ipotizzare un originale *che il suo amor provi degno in questo loco* per migliorare la sintassi; in mancanza di meglio, propongo a testo questa lezione, avvertendo il lettore della ricostruzione parzialmente arbitraria e dubbiosa. Al v. 97 si legge ‘A chi somiglia si da requie e pace’: è necessario intendere ‘a chi si umilia’ (forse con vago ricordo di *Lc* 14, 11: «Quia omnis, qui se exaltat, humiliabitur; et, qui se humiliat, exaltabitur»); la forma forma ‘omiliare’ è attestata in italiano antico (cfr. *GDLI*, s. v. ‘umiliare’); sarei tentato di correggere in ‘omilia’: ma in toscano è attestato il passaggio di *-lj-* intervocalico a *l*, del tipo ‘oglio’.⁵³ Diverso il discorso per ‘si glieva’ del v. 180, per cui non trovo attestazioni; forse il passaggio a *l* può trovare giustificazione a livello fonosintattico, ma non trovo esempi che confortino questa ipotesi e dunque correggo in *lieva*. Al v. 115, T reca a testo

⁵² Boiardo, *Amorum...* cit., III, 151, 71.

⁵³ Castellani, *Grammatica...* cit., p. 340.

‘I losereti ben io’. A primo impatto, la lezione ha tutta l’aria di essere un errore, ma ‘losare’, per quanto raro, è attestato in italiano antico per ‘consigliare’ (e cfr. *GDLI*, s. v. ‘losare’): e ben si adatta al testo, dove Aristeo sta per impartire una serie di consigli a Floro. Resta la tentazione di emendare il condizionale *losere ‘ti* con l’indicativo futuro ‘loseròti’, ma a mio giudizio si può comunque accettare la lezione trädita al condizionale, immaginando un certo grado di sarcasmo e rammarico di Aristeo nel parlare del suo passato; resta, inoltre, la tentazione di emendare ‘trouare’ del v. 117 in ‘trovai’, ma è possibile che Aristeo menzioni degli imprecisati personaggi che lo abbiano aiutato a ritornare ai suoi doveri vincendo il suo furore di innamorato, per cui metto qui a testo *trouvâr* (‘trovarono’), come terza persona plurale del perfetto indicativo, scambiata per infinito e integrata erroneamente in ‘trouare’ in fase di composizione. Di nuovo al v. 121 occorre emendare un errore di non immediato scioglimento: la stampa ha ‘Serfode mente o segha al tempo fieno’. La lezione corrotta è evidentemente quella del primo emistichio, e dalla catena di imperativi che segue (i consigli che Aristeo detta a Floro perché non compia i suoi stessi errori, che consistono nel dedicarsi ad attività proprie di agricoltura e pastorizia) è possibile congetturare, anagrammando la lezione di T in *fode sermente*: ‘fodire’ è attestato per ‘coltivare’ (da ‘fodëre’ o ‘fodïre’, e si veda *GDLI* s. v. ‘fodire’), mentre ‘sermento’ è attestato come forma meno diffusa di ‘sarmento’, cioè ‘tralcio di vite’ (cfr. *GDLI* s. v. ‘sarmento’); ‘fodere vineam’ è attestato in Val. Max., II, 4, 5, per cui la ricostruzione, con la dovuta prudenza, mi pare plausibile. In realtà, tutto il discorso di Aristeo è piuttosto tormentato e non del tutto chiaro a livello interpretativo, anche per via del diffuso impiego di termini desueti. Al v. 126 credo che ‘inside’ debba intendersi come imperativo, data la catena di imperativi mi sembra antieconomico emendare in *infide*, che sarebbe da considerare appositivo delle ‘graticule’ del verso precedente.⁵⁴ Problematica la lezione ‘carcialin’: credo si tratti di una variante formale per ‘cardellini’, ma non trovo altre attestazioni. Al v. 128 T ha ‘poi glia orsachini alacci e caprioli’: seguendo il testo si

⁵⁴ Per l’alternanza tra le forme della seconda persona singolare dell’imperativo in *-el-i* in lucchese cfr. Castellani, *Grammatica...*, cit., pp. 331-332 e l’imperativo *spinge* al v. 127 (oltre a *fode* 121, se è corretta la ricostruzione qui proposta).

dovrebbe immaginare ‘poi gli ha orsachini alacci e caprioli’, ma i caprioli non sono animali che fanno normalmente parte del gregge dei pastori, quindi mi sfugge il nesso causale (anche perché l’orsachino, propriamente, è il cucciolo dell’orso, certo non ancora una minaccia per il gregge). Credo che di nuovo si debbano immaginare due imperativi, quindi: ‘piglia orsachini, alaccie caprioli’; per ‘alacciare’ però non mi sembra ammissibile l’imperativo in *-e*: occorrerà dunque integrare *alaccia* e *caprioli* (soluzione che preferisco a emendare in ‘alaccia caprioli’, che richiederebbe la dieresi: ‘caprioli’). Al v. 258 occorre emendare il trådito ‘uisiramancha’ in *vi si ramarica* (: *varica:carica*). Al v. 425, di difficile lettura, la lezione pare corrotta: ‘Che piu simplicia spero piu la campa’; la soluzione più semplice a cui riesco a pensare è emendare in *e però più la campa*. Ai vv. 452-453: ‘amor qual uedi sia che mai solo una / requie non ha chie sotto il loro impero’ è necessaria la correzione di ‘sia’ del v. 452 in *fa* (probabile anticipazione di ‘sia’ del v. 455); a dire il vero anche al v. 454 c’è forse una ripetizione di ‘requie’ del verso precedente (ipotesi: ‘tregua?’), ma evito di intervenire. Ancora al v. 495 ‘cercarsi’ va corretto in *cercassi* (: *grassi:crepassi*). Sono ammesse le rime imperfette, mi pare, principalmente nei casi di rime sdruciole: ai vv. 230-234 si trovano in rima *stimano:derivano:privano*, ai vv. 243-247 *surgano:fuggano:sugano* e ai vv. 246-250 *seguano:ebano:prebano*, ai vv. 255-259 *flosculi:busculi:musculi*, ai vv. 276-280: *Venere:cennere:premere*, ai vv. 447-451 *stimano:dividano:arivano*, ai vv. 252-256, si trova addirittura *rivolo:tribolo:garofilo*: ora, sembra quasi costante l’identità della vocale tonica, con l’eccezione di *-osculi:-usculi:-usculi*, mentre occorrerebbe forse emendare *garofilo* del v. 256 in ‘garifolo’, ma tale forma non mi pare mai attestata nei repertori. In un solo caso trovo due soli esempi di rima imperfetta in parole piane: *neve:segue* vv. 535-537 e *affanno:guadagno* 573-574. Al v. 294 si interviene sulla rima, che nella prima frottola (vv. 285-300) è sempre baciata, piana e mai imperfetta (la costruzione è molto simile a quella della frottola nella prima egloga di Francesco Arzocchi, ma anche ad alcune frottole dell’*Arcadia* di Sannazaro)⁵⁵ per cui si emenda la lezione ‘adoro adoro’ in *a dolo a dolo*

⁵⁵ Arzocchi, *Egloghe*, cit. I, 40-49; Sannazaro, *Arcadia*, cit., Ie, 61-90; IIe, 22-38; Xe, 79-161.

(:solo), e al v. 300 si emenda ‘sceme sceme’ in *scemo scemo*. Al v. 305 occorre correggere ‘errori’ in *eroi* (:poi:noi), mentre al v. 418 si deve correggere ‘vie’ con *via* (:sia:dia). Ai vv. 134-135 ‘qual con suo lira si soaue canta / che sospira questo dolor tuo insano’ di T va emendata in *sopirà questo dolor tuo insano*, dal momento che già nel prologo si annunciava che la funzione di Aristeo fosse appunto quella di far cessare i dolori di Floro col suo canto. Si deve rilevare anche una certa difficoltà, probabilmente in uno dei passaggi di copia (o in fase di composizione dal testo usato come base), nel distinguere le sequenze di ‘u’, ‘n’ e ‘i’: da questo derivano le lezioni ‘carnuo Timeo’ del v. 235, da emendare presumibilmente in *car mio*, formula ricorrente in testi pastorali, e forse ‘arni’ del v. 277, che occorre correggere in *arvi* (per ‘campi’, da *arva*). Al v. 369 T ha ‘vna dea’ dove ci si aspetterebbe legittimamente *mia dea*. Con la confusione tra i grafemi si spiega anche la lezione ‘chinuere’ per *chimere* al v. 417, mentre al v. 425 ‘amoro’ per *amaro* può essere dovuto a una semplice confusione tra i caratteri in fase di composizione. La lezione del v. 23 ‘mie dure sorte’ deve essere stata influenzata dal possessivo indeclinabile e dalla terminazione *-e* del sostantivo, ma la sintassi, che ha il verbo al singolare, richiede di emendare in ‘dura’. Come detto, un errato scioglimento dei *tituli* causa generalmente ipermetria: è il caso di ‘semper’ che ai vv. 113, 283 causa ipermetria e deve essere emendato in *sempre*; il *titulus* per ‘pre’ viene sempre sciolto in ‘per’: ‘permere’ del v. 221 che va emendato in *premere*, ai vv. 403 e 437 ‘per mio’ va corretto in *premio*. Sulla scorta di questo dato, si emenda anche dove la lezione non causerebbe ipermetria data la sistematicità dell’erroneo scempiamento, così al v. 222, dove ‘semper’ sarebbe accettabile, si emenda comunque in *sempre*, che appare normale nell’uso dell’autore. Forse sempre a un erroneo scioglimento va ricondotta la lezione ‘lapengiar’ del v. 196, che però potrebbe essere generata da un banale errore nella disposizione dei caratteri: nel dubbio, si emenda in *lampegiar*. La correzione dell’ipermetria non è sempre scontata: al v. 34: ‘che molto ual in amor esser costante’ la scelta più economica è a mio avviso ipotizzare un’inversione e correggere in *n’i amor*: purtroppo l’uso dell’autore non soccorre nella preferenza per eventuali altre alternative; forme del tipo *d’i* e *n’i* non sono mai attestate, come anche non è mai attestato *ne’o* neanche un eventuale *’n* dopo parola che finisce per con-

sonante. Non sarebbe l'unico punto nel quale si verifici un'inversione nell'ordine dei caratteri, come al v. 26 dove 'reliuin' va emendato in *rilevin*, o al v. 402 dove 'insiede' va ovviamente corretto in *insidie*. Ai vv. 402-403 si è verificata probabilmente un'inversione dei due termini 'premio' e 'merto', che provvedo a emendare. Non mancano errori più banali, come l'anticipazione di 'Che' al v. 347, facilmente emendabile in *Chi*, o quella di 'hor' al v. 383, facilmente emendabile in *con*, e ancora la ripetizione di 'sorte' in rima al v. 160, da correggere in *morte*. In altri casi si sarebbe tentati di intervenire, come al v. 22 dove la lezione di T 'del quale' obbliga a legare il relativo ad 'Amore' e non alle 'calide arte', come pure sarebbe meno forzato supporre. In altri casi ancora invece occorre espungere un articolo di troppo: al v. 67 'Non senti che in amor vince chi ladura' richiede di espungere 'la', al v. 175 'Igiouani e vecchi' richiede di espungere 'I', mentre al v. 233 'tutte le gratie mouin lo spirito degno' per sanare l'ipermetria occorre espungere 'le', oltre a restituire la forma contratta in *spirito*; al v. 451 invece: 'offitio non e di quelli che airtu ariuanò' oltre a emendare 'quelli' in *quei* è necessario emendare 'non e' in *no'è*, per permettere la sinalefe. Al v. 484 'non che gonfiasti sella mia e si soaue' non vedo altra soluzione, nonostante un po' di imbarazzo, che espungere due parole: 'e si', che comunque non migliorano la sintassi dei versi. Anche al v. 536 'accio suo petto sia di molestie priue' occorre espungere 'sia' che, oltre a causare ipermetria, rende insensato il verso, dal momento che 'prive' va inteso come forma del congiuntivo per 'privi': *acciò suo petto di molestie prive*. In più occasioni occorre intervenire sulla separazione delle battute, segnalata dalle rubriche introduttive o dall'indicazione del personaggio che parla al margine sinistro. Le integrazioni sono indicate con parentesi uncinate, mentre in alcuni casi è necessario correggere le indicazioni di T: al v. 23 a margine è indicato 'Timeo', ma in realtà è Floro che parla, Timeo interviene al v. 32. Al v. 319 occorre anticipare a metà del verso precedente l'intervento di Fauno: caso unico, per la verità, di battuta "spezzata" tra i due emistichi nell'*Inamoramento*, ma a mio avviso necessaria per scandire logicamente lo scambio. Ultima questione, di natura linguistica, riguarda la scelta sulla trascrizione della seconda persona singolare del verbo essere: *se'* o *sè'*? Stando alla pe-

riodizzazione proposta da Castellani,⁵⁶ l'opera (e la sensibilità linguistica di Pietro) devono trovarsi ancora in un momento di passaggio da *sè* a *sei* (e quindi a *se*): nella stampa, *sè* è l'unica forma nell'egloga di Pillo (vv. 23, 26, 95; una in *Sonetti* VII 6), mentre nell'*Inamoramento* si trovano un'attestazione di *sè* (v. 80) e due di *sei* (141, 164; un'altra è in *Sonetti* III 1): preferisco adottare la forma *sè*, dal momento che l'affermazione definitiva di *sei* parrebbe comunque più tarda rispetto alla data di composizione dell'*Inamoramento*.

SCHEMA RIEPILOGATIVO DELLA DISPOSIZIONE DELLE CARTE DEI FASCICOLI 'e-f':

<i>Disposizione attesa delle carte dei fascicoli 'e-f' e del testo di T</i>	<i>Disposizione effettiva delle carte dei fascicoli 'e-f' di T</i>	<i>Disposizione effettiva del testo dei componenti nelle carte dei fascicoli 'e-f' di T</i>
e1r	f1r	e1r
e1v	f1v	e1v
e2r	f2r	e2r
e2v	f2v	e2v
e3r	f3r	f3r
e3v	f3v	f3v
e4r	f4r	f4r
e4v	f4v	f4v
f1r	e1r	f1r
f1v	e1v	f1v
f2r	e2r	f2r
f2v	e2v	f2v
f3r	e3r	e3r

⁵⁶ Castellani, *Da sè a sei*, in Id., *Nuovi saggi...*, cit., pp. 581-593 (già in «Studi linguistici italiani» XXV, 1999, pp. 3-15).

<i>Disposizione attesa delle carte dei fascicoli 'e-f' e del testo di T</i>	<i>Disposizione effettiva delle carte dei fascicoli 'e-f' di T</i>	<i>Disposizione effettiva del testo dei componenti nelle carte dei fascicoli 'e-f' di T</i>
f3v	e3v	e3v
f4r	e4r	e4r
f4v	e4v	e4v

APPARATO:

Inamoramento:

16. Restingue] *Restringue* T 23. dura] *dure* T 26. rilevin] *reliuin* T 32. quel] *quello* T 34. val n' i amor'] *val in amor* T 43. Poi che da] *Da poi che da* T 54. dovea] *doueu* T 55. che il suo amor provi degno in questo loco] *chi del suo amor privi degno in questo loco* T 65. cura] *curia* T 67. chi dura] *chi la dura* T 77. a l'adusta] *a laustra* T 78. discento] *discerno* T 103. de' amanti] *delli amanti* T 106. ne lor] *nelle lor* T 108. ride] *riede* T 111. in un momento] *in numomento* T 113. suo liberta] *suol liberta* T 114. che sempre in] *che semper in* T 118. trovâr] *trouare* T 125. tenace] *tename* T 131. vediano] *vediamo* T 133. andiano] *andiamo* T 135. sopirà] *sospira* T 142. quei] *quelli* T 160. morte] *sorte* T 172. quei] *quelli* T 174. quei] *quelli* T 175. Giovani e vecchi] *Igiouani e uecchi* T 180. lieva] *glieua* T 184. ausilio] *ansilio* T 196. lampegiar] *lapengiar* T 204. farle] *farti* T 208. avelli] *auerla* T 212. de] *delle* T 219. quei] *quel* T 221. premere] *permere* T 222. sempre] *semper* T 233. tutte grazie] *tutte le gratie* T 235. car mio] *carnuo* T 246. seguano] *segnano* T 258. vi si ramarica] *visiramancha* T ugei] *ugelli* T 266. chiamano] *chiamolo* T 277. arvi] *arni* T 283. sempre] *semper* T 294. a dolo a dolo] *adoro adoro* T 300. scemo scemo] *sceme sceme* T 305. eroi] *errori* T 314. cantiamo] *contiamo* T 318. credo] *eredo* T 321. a l'adusta] *a laustra* T 330. spice] *spia* 335. o Tuneto] *oduneto* T 347. Che] *Chi* T 367. capei] *capelli* T 369. mia] *vna* T 383. con qual] *hor qual* T cetera] *citara* T 399. perso] *perho* T 402. premio] *merto* T insidie] *insiede* T 403. merto] *per mio* T 415. quei] *quel* T 417. chimere] *chinuere* T 418. via] *vie* T 421. premi] *permij* T 425. e però] *spero* T 429. amaro] *amoro* T

437. premio] *per mio* T 447. stimano] *stemino* T 451. quei] *quelli* T no' è] *non e* T 452.] *fa*] *sia* T 458. presage] *prefage* T 484. se-lla mia soave] *sella mia e si soave* T 495. cercassi] *cercarsi* T ; 536. petto di] *petto sia di* T 549. fra] *infra* T 570. predon] *perdon* T

Menedemo

5. fiano] *fierno* T 8. manchi luce] *manchi di luce* T 9. trovar possi] *trouar si possi* T 30. poi dirai] *poi mi dirai* T 58. sire] *signore* T 82. dite] *ditemi* T 96. e chi ti] *e ti ti* T 114. Poi consolato] *Poi che consolato* T 116. sì che] *se che* T 121. risparmiare] *rispiarmare* T 128. sa] *fa* T

Epitaffi latini

I 7. artem] *artemque* T 13. quisquis] *qualunquis* T VII 5. Ethiopes] *Chio- pes* T 7. Convassa] *conaussa* T 11. iam] *iamque* T XII 4. finis] *finibus* T

Sonetti

I 8. intento] *intenso* T II 1. Cupio dissolvi] *Cupido di solui* T IV 1. arbor più] *arbor gia piu* T 10. sempre] *semper* T 11. vengon] *vengan* T V 14. Il poter e il] *hor il poter e il* T VII 6. chi] *che* T IX 12. immortal] *in mortal* T. VIII 5. fama non] *fama ma non*

Canzoni a ballo

I 2. constringe] *constrinse* T 13. dal viso] *dal tuo viso* T 16. imago] *in mago* T 25. convien dica] *conuien che dica* T 29. convien dica] *conuien chio dica* T

CRITERI DI TRASCRIZIONE:⁵⁷

– si elimina sistematicamente la *h* etimologica e paretimologica;

⁵⁷ Per i testi latini si è adottata una linea più conservativa: sono distinte *u* da *v*, sono sciolte le parole univerbate e unite quelle sciolte e la punteggiatura è stata adeguata all'uso moderno.

- si eliminano le grafie con *h* priva di valore diacritico;
- si elimina sistematicamente la *i* priva di valore diacritico;
- la nota tironiana si scioglie con *et*;
- si mantiene l'alternanza *e/et*;
- si risolve l'alternanza *u/v* secondo l'uso moderno;
- i nessi *-ti*, *-tj*, *-tti*, *-ttj*- si trascrivono con *-ci/-zi/-zzi* secondo l'uso moderno;
- le grafie *-lg-*, *-lgl-*, *-ll-* si rendono con *-gl-* secondo l'uso moderno;
- le voci del verbo avere *a*, *o* sono trascritte *ha*, *ho* secondo l'uso moderno;
- gli allografi *j*, *y* sono trascritti regolarmente con *i*;
- le grafie *-ij*, *-ii* per indicare i plurali sono trascritte con *-î*;
- nel testo in tre occorrenze l'affricata palatale *-tʃ-* e la fricativa palatale *-ʃ-* sono trascritte con *-ci-*, *-cci-* o *-sci-*: 'caccando' (*Inamoramento* 371), 'scocchi' (*Ibid.*, 530), 'abruco' (*Menedemo* 122); in questi casi si è adottata la grafia moderna *cacciando*, *sciocchi*, *abrucio*;
- i nessi latineggianti *-ph-*, *-mph-* sono trascritti con *-f-*, *-mf-*, *-nf-* secondo l'uso moderno (es. 'nymphā' > *ninfa*);
- nelle scrizioni del tipo 'carderian' con 'che' apocopato si integra *-h* secondo l'uso moderno: *ch'arderian*;
- le grafie del tipo *imparte*, *impreda*, *gram* ('grande') sono adeguate all'uso moderno: *in parte*, *in preda*, *gran*;
- le forme riflessive del tipo *ben che*, *poi che* (quando ha valore causale), *pur che* sono trascritte *benché*, *poiché*, *purché*;
- per le interiezioni *ha*, *haime*, *hoime* si sono adottate le grafie *ah*, *ahimè*, *ohimè* conformi all'uso moderno;
- sono conservate le grafie scempie e doppie quando difformi dall'uso moderno;
- si interviene tacitamente per sciogliere le parole univerbate e unire quelle sciolte secondo l'uso moderno;
- si interviene sulle maiuscole per adeguarle all'uso moderno;
- si interviene sulla punteggiatura per adeguarla all'uso moderno;
- dove opportuno, si inserisce il segno di dieresi quando necessario per la corretta scansione metrica del verso;
- il punto mediano '·' indica il raddoppiamento fonosintattico;

- il puntino espuntivo è sottoscritto alle vocali quando necessario per sanare ipermetria;
- le integrazioni sono riportate tra parentesi uncinate ‘⟨⟩’;
- per quanto riguarda le didascalie che indicano il cambio di battuta, il nome del personaggio parlante è sciolto tacitamente quando abbreviato; tra parentesi uncinate ‘⟨⟩’ si segnala un’integrazione rispetto al testo di T. Con tre asterischi ‘***’ si segnalano i punti di discontinuità del testo nell’esemplare, per cui si veda *supra*, p. 302.

[a1r]

INCOMENZA LO INAMOR⟨A⟩MENTO DI FLORO.
OPERA NOVA COMPOSTA PER LO EXCELLENTISSIMO POETA
PIERO DE NOCETO DA LUCCA; EGLOGA DI TIMEO CHE PER LA MORTE
DI FLORO SI VOLSE OCCIDERE COMPOSTA PER IL PISTOIA;
EPITAFI LATINI E VULGARI FATTI NELLA MORTE DEL DITTO PIERO DA NOCETO
DA PIÙ AUCTORI; ALCUNI SONETTI DEL PISTOIA IN LAUDE DEL DICTO
PIERO DE NOCETO; UNO SONETTO DEL PISTOIA IN EXORTAZIONE DE’ GIOVANI
E UNO STRAMBOTTO DEL PISTOIA CONTA DE L’AMORE.

[a1v]

AD MAGNIFICUM ET ERUDITUM IUUENE⟨M⟩QUE
ANTONIUM BARBARUM FRANCISCI FILIUM.

Magnifico Antonio, *omni genere virtutum* ornatissimo, cognoscendo vestre virtù essere infinite, a voi questi versi amorosi descrivo, confidandomi in quelle che ogni vizio gastigeranno *exercitii causa* doppo i lunghi vostri studi, come desideroso di vedere cose nuove spero vi degnerete legere, benché sieno cose che più presto dilectano l’indocti che i docti giovani; *tamen, tanta est humanitas vestra* che sono certo non una volta, ma *ter aut quater* queste egloge, con alcuni soneti e versi latini, vorete intendere non per aver fama, come oggi molti fanno, *sed* per dimostrare se questo sia lo amore di Vostra Magnificenza verso di me. *Nec ⟨alia⟩: me vobis comendo. Vale.*

Proemio dello *Inamoramento di Floro*, e CILLENIO dice:

[a2r]

Silenzio, ornato cor: viene un pastore
 per nome Flor, ch'è ardentamente amato,
 ma adverso a lui sempre è stato Amore:
 dal furor tanto «è» il misero obcecato
 che morte si vuol dare con propria mano; 5
 il che per buon Timeo li sia vietato.
 Costui con sue parole, prudente e umano,
 mitiga in parte il suo grave martire
 porgendo«li» consiglio fido e sano
 e lava con grande arte il suo desire 10
 conducendolo ad uno, dicto Aristeo,
 unde animo resumme, forze e ardire.
 Questo è tra noi un vero semideo
 molto stimato intra tutti i pastori
 in Tracia, qual già fu quel grande Orfeo. 15
 Restingue questo a Floro i gravi ardori,
 quel che Amor sia li insegna, e con che arte
 possi cessare i sui acerbi dolori,
 sì che atenti starete, a parte a parte,
 notando del pastore il caso strano 20
 e di Amor le potenti e calide arte
 contra del quale non vale ingegno umano.

Interlocutori FLORO e TIMEO:

FLORO

Qual stella o fato, o qual mie dura sorte
in pene, in fiamme e acerbi martiri
contra ragion mi stringe a cruda morte? 25

Nulla rilevin mai tanti sospiri:
un tigre aria piegato il mio dolore,
nutrito sì gran tempo da' disiri.

[a2v] Meglio è che questo ferro al stanco amore
fin ponghi, e questa destra non errante 30
liberi ormai questa alma dal suo errore.

⟨TIMEO⟩

Ah, Flor! Che quel ch'io sento ad uno amante
che esser forte conviene e tollerare,
che molto val n'i amor' esser costante,
tutto al fin doma un fido e fermo amare: 35
nulla resiste, crede al tuo Timeo;
dura, ch'ancor vedrai vènti mutare.

Deponi il ferro, e cerchiam d'Aristero
qual con suo gregge è errante in questa valle:
non cede co-lla lira a⟨l⟩ tracio Orfeo, 40
tal che risuona sua musa in ogni calle.

FLORO

Poiché da mia fortuna è destinato
che per amar i' vengi a questa sorte,
nessuno arà questo furor sedato:
nessuno n'ha aver onor, se non la Morte 45
o quella che gran tempo invoco e chiamo
per cui le Furie batton le mie porte,
che sa ben lei quanto l'adoro e amo,

ché una scintilla del suo grato amore
rivocar mi potre' da quel ch'i' bramo. 50

Questa, ancor morto, ho fixa nel mio core:
per questa era felice ogni mia impresa,
per lei corretto son da tal fu<ra>ore.

Non dovea di pietà esser accesa
che il suo amor provi degno in questo loco 55
chi da lei mai fece manco difesa?

[a3r] Dapoi che altro rimedio a questo foco
trovar non posso, e a lei così piace,
a spegnerlo col ferro Morte invoco.

Un pigro giaccio e una ardente face, 60
che spera riportar di me victoria,
mi fa lassar questa mie diva in pace
acciò Morte non sia sì turpe e 'ngloria.

Interlocutori TIMEO e FLORO:

<TIMEO>

Ah, Flor mio, non pensarè tal cosa inlicita:
deponi il ferro e questa grave cura 65
che teco insieme m'è tanto sollicita.

Non senti che in amor vince chi dura?
che llo amante è come il buon soldato
che succederè si forza a l'alte mura? 70

Subire ogni fatica et ogni fato 70
per expugnarè la sua petita preda:
così lo amante è dal cielò destinato,
qual per servir la sua amica non ceda
ad alcun di fatica o di stento
purché ad optata pervenir si veda. 75

Spera, Flor mio, ché di fortuna il vento
dalla frigida zonà fino a l'adusta
vario e mutabil'è, s'è ben discento;

così volge d'Amor la ruota iniusta:
or vinci, or vincto sè: che instabil sorte 80
in alato si truovi è cosa iusta.

Se ben in te or son le Furie exorte
non dubitar ch'ancor qualche rimedio
poi ti darà chi ti conduce a morte.

Séguita pur, benché con grave tedio: 85
ché sai, stillando, piccola goccia come
excava il duro saxo in longo assedio.

[a3v] Così con tua constanzia vince e dome
questa diva, tra boschi e tigri nata,
che, vinta, daria poso a l'aspre some. 90

Ché certo non debbe essere sì obstinata
contro di tale amante e sì proterva
che non sia da sì degno amor piegata.

Che farà a chi no·ll'ama e no·lli observa?
che farà a' sua nimici, a chi l'offende, 95
se tu, che ardi per lei, pietà non serva?

Quel che cerca resisterè sé si offende,
a chi s'omiglia si dà requie e pace,
e, al buon merto, bon merto si rende
ché, a voler che ardi ben l'ardente face, 100
con quel<lo> si nutrisce che ama il foco.

Così arde Amor con quel che più li piace:
desiderare de amanti e tempo e loco
ma non patir, perché il patire occide
e 'l disio lo consumma a poco a poco. 105

Ma sappi, Flor: chi spera ne lor fide
spera in volubil vento e lève fronde;
qual ludibrio di venti iberno ride
che, come Sirte in mar e <in>stabil'onde,
unirà lor, grave o lieve sia, 110
in un momento ogni cosa confonde.

Miser si può chiamar qualunque dia
suo libertà a sì duro servizio
che sempre in laberinto, in error sia.

- I' losere'ti ben io, che in precipizio
andava il gregge e, ogni mio negozio
postponendo a sì duro suplizio, 115
- [a4r] trovâr che danno a me solo era l'ozio
che mi nutriva in sì dolce veneno
sì che fugil', se credi al caro socio. 120
- Fode sermente o sega al tempo fieno,
vimini texi, o fa' qualche tendicule,
prepara per la pioggia e per sereno;
fa' reti, gabbie, cornetti e graticule,
con amo al pescio e con tenace vischio 125
inside a' carcialin con altre avicule,
spinge i tuo capretin al verde ibischio,
piglia orsachini, alacci e caprioli,
a pascer guida il grege el bon lentischio
e altre cose fa', ché, se ti duoli, 130
maraviglia non è che noi vediano
essere i tua pensierj soluti e soli.
- Ma tempo ad Aristeo è che ne andiano
qual con suo lira sì soave canta
che sopirà questo dolor tuo insano. 135

FLORO

- O senectù venerabile e sancta,
amicizia, refugio, unico porto
de' miseri mortalj, felice pianta,
che chi s'apoggia in te sempre ha conforto
ad ogni pena, ad ogni grave affanno, 140
d'ogni consolazion tu sei il vero orto.
- Felici quei che un tale amico hanno
a chi comunicar possin suo cure
senza suspecto alcun di flaude o 'ganno,
quando hai le mie passioni aspre e dure 145
consolato, Timeo, che ero obstinato
già batter di Pluton le porte oscure,

- [a4v] non mi lassar, ti prego, ché 'l mio stato
non è ancor gionto in porto di salute,
ché, senza te, son morto e disperato. 150
Ascolta mie parole, che conosciute
con meco ti dirai che la mia fede,
el tempo e lle fatiche sien perdute.
A me son stati resi per mercede
pianti, singulti e mille morte ogn'ora: 155
nel volto mio si specchi chi no 'l crede.
Più morto son che vivo, e vivo ancora,
ché delli amanti questa è propria sorte:
vedersi di speranza e grazia fora.
Testimon sia della mia acerba morte 160
l'ardente stella e Ecco resonante
col qual al ciel merzè sol grido forte.
Chi è in terra più infelice dello amante?
né, ché savio sei, manco esser vogli,
nato i colpi aspectare, come il diamante. 165
Chi di sé stesso è ancor che più si dogli
che se Natura, che nelli occhi il foco
portasse per victoria de' suo spogli
e, per più grave mal, ludibrio e gioco, 170
duo contrari elementi lo combattano
per ucciderlo presto e a poco a poco?
Miseri quei che in tal cosa se imbattano,
ché si perde ogni senso e buon iudizio
e quei che son più savi più sen battano. 175
Giovani e vecchi vanno in precipizio,
ognun c'incappa, a nullo ci perdona,
e peggio fare è di ciascuno officio.
- [b1r] Non dir mai: «Così andrà, Dio la dia bona!»
a ciascuno che viene in questa luce,
che queste mal dal cielò si lieva e dona 180
ma, in questo mar, felice è chi conduce
in porto l'affannato suo navilio
qual da tempesta salvo Amor reduce.

- Quanto felice er'io, se qualche ausilio
 dato m'avesse questa mia nemica 185
 per la qual moro errante in questo exilio!
 Che non ho facto per farmela amica,
 poi che io la vidi in un boschetto ameno
 che cogliea flage 'n una valle aplica?
 Alor senti' mia vita venir meno 190
 che, cercando tutto l'universo,
 simil non è, né sì ornata a pieno:
 suo andar, suo gesti e modi in ogni verso,
 l'angelico suo volto e le parole
 ariano altro che un vil pastor somerso. 195
 L'occhio, qual or lampeggiar fa del sole
 e delle stelle lo esplendor mancare
 e me uccide e serva come vuole;
 quando sua bocca ride, vedi armare
 in sulle labra Amor con face ardente 200
 póрто a prender ciascun che prende amare.
 Sempre son stato con tutta la mente
 desideroso farle cosa grata
 et quanto più straziato più fervente.
 A questi dì, trovando una nidiata 205
 de fagiani, che mai forno più belli,
 non veddi l'ora d'averglila donata;
 [b1v] du' capretin, che mai credetti avelli,
 che per <le> aspre rupe si fuggiano,
 con fatica li presi: anco a lei dièlli. 210
 Se pensa ben qual mia fatica siano
 e de mie gregge il numero infinito,
 in me più umil modi e miti fiano.
 Pasce per selve il mie armento smarrito,
 le pecud'e li agnelli per le valle, 215
 con sua agnelli, qual ho lassato invito;
 e lle capelle mie da ogni calle
 con betulanti capretin dependano
 senza quei ch'ho lassati per le stalle.

Della copia del lacte che mi rendano 220
parte se ne può bere e parte premere
tanto gl'uberi suoi sempre distendano;
con mie calami ardisco di non temere
alcun che vogli meco compararsi
e co·lla voce ancor non soglio flemere, 225
e deforme non son: benché laudarsi
non si convenghi ad uomò ch'abbi prudenzia,
ma pur si debbe il ver manifestarsi.
Se questi flagil beni, che per sentenza
del volgo tra ' mortalì primi si stimano 230
non tange l'alma di tanta excellenzia,
le virtù, al modo dalle qual derivano
tutte grazie, movin lo spirìto degno:
se me di queste ancora il ciel non privano
vedi, car mio Timeo, in che stato i' regno! 235
Andiamo, adesso, andian dove ti piace
ché intento è a compiacerti sol mie ingegno
poi che spento hai quasi mie mortal face.

[b2r]

Solitudine di SILVANO:

O quanto è grata e dolce solitudine 240
ove natura il suo bel magisterio
mostra a ciascuno senza solli<ci>tudine.
Qui sol d'armenti regna il ministerio:
arbori 'letti in ogni parte surgano
e, liberò, di sé stesso ha ognuno imperio.
Le donne l'avarizia al tutto fuggano; 245
sola virtù e buonì costumi seguano
e delli amanti sol diletto sugano.
Qui faggi, noci e più con foglie ch'ebano
con mirti e lauro, con antiqui roveri, 250
quali ombra nel calor soavi prebano
e, se per caso advien che ti ricoveri
sopra un florido prato ove sia un rivolo,

quante soave erbette ivi ranoveri!

Ivi non nasce ortica, ivi né tribolo
ma persa sermolin con lieti flosculi, 255
viole, narciso e l'odor garofilo.

Sotto le fronde vo de' verdi <ar>busculi:
varia copia d'ugei vi si ramarica
mentre che pasce co·lla mandria i muscoli.

Uman diletto, qual non supra o varica, 260
veder tornare l'armento al dolce ospizio
qual or di brun a noi l'aër si carica.

Torna ciascuno al suo lieto exercizio,
render gli a<g>nelli alle madre bramano:
lor<o> ricogli con pietoso officio. 265

[b2v] Per nome tutte ad una ad una chiamano,
ché altro dilecto non credo ritrovisi
se ben contempli quanto intra loro s'amano.

Intorno ad un gran foco vien poi, accovinsi:
ivi non manca latte, ivi n'è copia 270
di ciò ch'alla stagion in casa posisi.

Solo de ambizïone aviamo inopia,
né ci curian di consulato petere:
alieni di onori e gloria propria
qui ci vivàn come fé l'età vetere, 275
intenti soli alle cose di Venere,
e quando il tempo riede li arvi mietere.

A che tanti pensierì, dapoì che cennere
tutti torniamo? Al fin meglio è cupidine,
meglio un candido petto ad ora premere! 280

Insaz<i>abil son l'arte di libidine:
l'oro e le gemme sono al mondo exizio
che fanno l'u<o>mo star sempre in formidine
con pericol, con lite e con suplizio.
Egli è gran vizio, potendo aver pace, 285
arder come face e sempre in pene,
privati d'ogni bene e di riposo.
Quanto è noioso s<t>ato di potenti:

più siàn contenti in queste selve noi,
alfin che poi vogliàn tutte ricchezze. 290

[b3r] Se tu le spreze esser potrai felice:
a noi qui lice solo esser beati.
Altri li stati in pene abbino et onte:
io di monte in monte a dolo a dolo
passo sol solo e stomi cheto cheto; 295
poi lieto lieto la mia diva diva
dico: «Viva viva», e spesso spesso
e adesso adesso vien, ché temo temo,
se mi abbandoni, in spazio breve breve
vedrai dell'alma il corpo scemo scemo. 300

Interlocutori ARISTEO e FAUNO:

⟨ARISTEO⟩

Che gente è questa, o Faun, o qui mai quando
tal costume si vide o tal vestire?
Occulti andiàn: di quei ne van cercando.

FAUNO

I' senza dubio alcuno arei ardire
questi essere afirmar de' prischi eroi 305
tal noto lor andar e lor gestire.
L'aspetto e gravità atenti poi
qual in lor splende più che in altri assai,
è dolcessa vedir più che intra noi.

⟨ARISTEO⟩

Cantiamo anco noi, Faun, ché 'l nostro gregge 310
riposa qui pasciuto alla dolce ombra:
tu la tua <m>usa, e io la mia Camege.

[b3v]

FAUNO

Poiché di Iove il bel'arbor ci adombra
cantiamo, piglia la lira e poi il pedo
qui, sotto il noce che il bel fonte inombra. 315

ARISTEO

Dove risplende il sol, ben certo i' credo,
di m<|>e Camege donna più venusta
non ci trova.

FAUNO

E io che ardo il credo
et chi d'essa il bel costume gusta
cerchi, se sa: non troverà mai eguale 320
dalla ghiacciata zona sino a l'adusta.

ARISTEO

Ah, mia Camege, cosa che sia fale,
umile e bassa già mai non agrada:
d'altro che di costume a lei non cale.

FAUNO

Ella non va per la comune strada 325
anci perch'è, intra l'altre, una fenice
a contemplarla ogn'omo ritiene a bada.

ARISTEO

Non tante stelle ha il cielo come si dice,

non onde il mare, non lito tanta rena,
non di Cerere ha l'aria tante spice 330
 quante virtù ha questa alma serena:
o quante grazie qualunque occhio gira,
o quanti odori il suo bel petto mena!

FAUNO

No<n> dolcemente sì Zefiro spira,
non sì soave il mèl d'Ibla o Tuneto 335
non sì la madre il dolce figlio mira
 come della mia diva il volto lieto;
come è angelico suo gentil parlare,
come ogni atto suo è bello e mansueto!
E sola lei mi può beato fare. 340

ARISTEO incomincia un nuovo parlare con FAUNO:

[b4r]

<ARISTEO>

Una fenice sola spesso vedo
di color d'oro che non può esser più bella:
che altro non si truovi al mondo credo.

FAUNO

E io una ninfa che pare una stella
vedi succinta come venatrice 345
e Pan, satir' e Faun luder con quella.

ARISTEO

Chi di me ne sarà più felice

che Vener con suo Adon vedi iacere,
di fior coperti, e far quel dir non lice?

FAUNO

A me promesse un bacio a mio piacere 350
s'i' gl'insignavo un suo figliolino
qual gl'insegnai, e volsi il premio avere.

ARISTEO

A questi di Amor veddi vicino
a una Musa, che perseguitava
mosso dal suo cantar dolce e divino. 355

FAUNO

E io con una ninfa che giocava
a' fiori e a l'erbetta in su un prato
e chi vinceva un bacio a l'altro dava.

ARISTEO

Chi e com'io, quando e in che lato
sappi Vener con Marte si ritruova, 360
che quel che fa uom giusto è ben notato.

FAUNO

I' so bene io, e non m'è cosa nuova
che meco ancor con lei piacer mi presi
qual spesso a 'magnar ancor mi giova.

ARISTEO

Un giorno che in un bel prato discesi 365

veddi una dea che nuda si bagnava
con suo bianchi capei demissi e stesi.

FAUNO

E io sotto una guergia un di cantava
e, meco insieme, in labor mia diva
e, abbracciando il tronco, lei abbracciava. 370

[b4v]

ARISTEO

Col dardo fier cacciando i' me ne giva:
trovai una cervia con i collar d'oro
qual, non ferita, presi al mie amor viva.

FAUNO

E io d'un liocorno il bel tesoro
che uccisi in grembo a una verginella 375
donai a quella che tanto amo e adoro,
e sempre più a me si fa ribella.

TIMEO

Sie la gran Pale a l'altro e l'un propizia
e cinghi vostre fronte palente edera,
eterna e lieta sia vostra amicizia 380
se mai lieta altra fu nella età vetera.
Prima vedi, Aristeo, con qual tristizia
l'amico tuo prendi or la cetera:
adverso a Flor molto stato è Cupidine
unde io di lui mi truovo in gran formidine. 385

ARISTEO

E ambo a voi eterna sia letizia
 e, con Amor, inviolabil federa:
 discaccia, Flor, da te questa mestizia
 che lla tuo fede ancor pietade impetera. 390
 Per augurio di questo i' ho notizia
 d'un'aquila che viddi su nel'etera
 te so non muove già alcuna libidine,
 ma d'amor casto una ardente cupidine.

FLORO

Già son molti anni, dolce mio Aristeo,
 ch'io ardo e mi consumo a poco a poco, 395
 come intender potrai dal buon Timeo,
 che m'ha condotto a tale ardente foco
 [c1r] le vigilie, e pericoli e gli affanni
 che per requie e riposo Morte invoco.
 Del tempo perso e de' giovenil'anni, 400
 di tanto amor e si <'n>violabil fede
 el premio sono stati insidie e 'nganni;
 ma altro merto alfin non si richiede
 a un ch'e cieli han destinato a morte,
 ché non trovarę nella amica mercede 405
 delli infelici amanti è propria sorte.

ARISTEO confortando FLORO dice:

Se tu pensassi, Flor, quanto sia breve
 amor di donne, e quanto sia fallace
 tuo sorte stimeresti assai più lève.
 Non senti che chi 'l segue sempre iace 410
 nel fango, come fan gli animal bruti,
 privati d'ogni requi'et d'ogni pace?

Che se alfin son tutt'i merti perduti
maraviglia non è che tal fin sia
di quei che son senza virtù vissuti. 415

Che altro un dio scelesto e falso i dia
se non sogni, chimere e cose fitte,
e mal che si ricoglie per suo via?
Vizî cede, ignominie e gran vi<n>ditte,
fuga, timor, dispecto, erunnie e iniurie 420
e suo premî e suo fructi son sagitte.

Chi vuole intender qual sien le suo furie
vedi come or suo gran foco l'avampa
e or nel giaccio sia le sua luxurie,
che più s'implica e però più la campa, 425
or ardua è la suo via, e ora e piana:

[c1v]

per quella chi si muor e chi li campa,
cosa non è più certa né più vana,
amaro e dolce insieme chi lo creda
perch'e' uccide l'uno e l'altro sana. 430

Cieco è qual, o mortal, scorto lo veda
e vede come un li<n>ce che non scorge
e chi con lui trionfa ne va in preda;
cade colui a chi la suo man porge
e fermo sta s'alcun lassa cadere 435
ma l'uomo di ciò alfin tardi s'acorge.

Se vuoi dello amor tuo buon premio avere
abbraccia la virtù, ch'alfin ti rende
merzè di tuo fatiche e gran piacere
e, quanto in te questa maggior respande, 440
manco t'asaltano simile furore
che la virtù extinge e 'l vizio incende.

Non vedi che comune è questo ardore
a li animali che sono irrazionali
come fluxo caduco e pien d'errore? 445

E se lle extreme parti de' mortali
da donne par che sempre più si stimano,
fùgile, che sempre amano cose flali,

che sottoporsi a loro, ché non dividano
li eterni beni da quelli di Fortuna 450
offizio no' è di quei che a virtù arivano.

Amor, qual vedi, fa che mai solo una
requeie non ha chi è sotto loro impero,
ma sempre è in morte senza requeie alcuna;
pur ben come questo assai sia fero 455
segui per mio consiglio il tuo destino,
[c2r] che nello amor felice sari' spero.

Così presage il mio ingegno divino
di quel che brami al fin sari' contento,
sì che con meco piglia il tuo camino 460
a l'ombra d'un bel faggio e fresco vento.

Interlocutori **BATTO** e **ILA** e **DAMONE** parlano di varie cose
per consolar **FLORO**:

⟨**BATTO**⟩

Il capro ch'io ti vinsi insin l'altr'ieri,
Ila, darti conviene, né sia mensogna,
quando col gregge sotto il bel noce eri.
Tu sai per grande stiza la sampogna 465
spezasti in mille pezi e mi dicesti:
«Teco cantar più mai non mi bisogna».

ILA

Quando sampogna già mai in mano avesti,
nato di guercia e nutrito di ghiande?
Quando il capro a me già mai vincesti? 470
E' mi vien voglia, e sai ben grande,
di misurarti con questo randello
e castigar le tua false dimande.
Or su, pon qui questo tuo gran fastello,

viso di capra, e faremo a cantare, 475
e porrò su, nonché il capro, il vitello.
Comincia tuo sampogna ora a gonfiare
ch' i' ti voglio insegnare qual sia la via
il capro di che parli a dimandare.

BATTO

A punto questa è or la voglia mia. 480
che certo voglio! Qui passa Damone:
lui sentirà chi <il> più docto sia;
tu mai sampogna vedesti, frusone,
nonché gonfiasti, se lla mia soave
[c2v] non senti come dolcemente suone. 485

ILA

Damon, non ti par che costui cave
l'Alpe de' corpi con <suo> dolci acenti
se or suo magri agnelli advien che pave?
Or su, i' vo cantare, istate atenti!
E vincerotti, e no 'l potrai negare 490
ma, vogli o no, converrà tu 'l consenti.
Dalle mie vacche voglio incominzare
e da' vitelli lor, che son sì grassi
che nelle pelle più non pòno stare.
Capre più belle, ancor se tu cercassi 495
tutta la Garfagnana e più via-llà
non troveresti ancor se tu crepassi.

<BATTO>

Crepa pur tu, e quel ti piace fa:
i' vo' cantar d'una mie caprettina
qual su l'erbetta or parturito ha. 500
I' me ne acorsi sino a ier matina:

du' capretin macchiati mai vedesti?
 Più teneri son proprio d'una brina.
 S'i' ti dicessi a chi li serbo aresti
 invidia, il so: per la stella Dīana, 505
 fu già buon tempo me' lli avea chiesti.

BATTO

E io uno orsachino alla Silvana
 qual mi scontrò or ora e sì mi dixè:
 «Teco esser vorrei, Batto, in una tana».
 Il cor questa parola mi transfixe 510

in modo che mi pare esser beato
 solo a pensarlo ancor che non seguisse,
 non cambieri' col marchese il mio stato:
 tu sai quanto bellorina è Silvana
 [c3r] ma questo imputo solo al mio buon fato. 515

ILA

I' so dove s'anidia una fagiana:
 l'ho destinata alla mi' cara amica
 qual per virtù al'altre sta soprana.
 Ell'è leggiadra et è tanto pudica
 qual or rider mi vede, onde sento 520
 una dolceza al cor che Dio te 'l dica.

BATTO

Tuo parole e tuo doni gitti al vento:
 Silvana mia è il fior di questi colli,
 lei sola bramo e chiamomi contento.

⟨ILA⟩

De aura ti pasci, Batto, e ti satolli: 525

tuo doni e tuo cantar son tanto inetti
che mai altri non furno così folli.

Damon, de', dillo tu che or qui aspetti,
e poi mi cedi il capro e non s'acorge
quanto sien sciocchi e grandi i sua difecti. 530

DAMONE

Il contender, figlioli, alfin non porge
altro che isdegni, e in pena acerba vive
chi in lite sempre suo negozio scorge,
ma l'uomò che 'l suo costume ben presc(ri)ve
tempra suo onte, e pace sempre segue 535
acciò suo petto di molestie prive,
perché 'l pensiero umano al sole è neve.

FLORO avendo àuto il suo apetito e ringrazia i sua compagni:

Di sì gran beneficio il mio Aristeo
quando potrò ma' recompensare?
Per certo il mio presidio, el mio Timeo, 540
quando potrò mai remunerare?

Di poi FLORO verso la sua ninfa dice:

[c3v]

Ahimè, che rinovare sento
le intollerabil fiamme ardente
et vedo infra magnanima gente
chi mi arde e chi mi strugge.
...[-ugge] 545
Ah, cruda Morte!
Non vedi la mia sorte
a quel che mi conduce per amarti

fra lieti cori, e io per seguitarti
 sempre affanno, senza requie alcuna? 550
 a che tanta fortuna
 contro a chi per sua idea sempre t'adora?
 Perché indarno la mia fede implora
 l'aiuto tuo, se in te sola i' spero?
 In te e il mio refrigerio 555
 solo è posto e ogni mia salute.
 Se 'l tempo e lle fatiche son perdute
 e 'l singulare amore ch'io ti porto,
 ... [-orto]
 ... [-oni] 560
 al misero mio stato poni
 con tua propria mano almanco fine.
 Per l'acque marine, ahimè, chi è quel ch'i' vedo?
 Che certo i' credo per mia stremi dolori
 sarà fusta di mori 565
 che il mare qua per tempesta a noi li getta,
 o vero eletta barca di corsali
 che per fama si calli della mia diva.
 Ahimè, ch'a r-riva sson per mio danno,
 che nuti rapiranno questi predon'fugaci, 570
 che sono sì rapaci: de', fuggi, amor, con meco;
 se non, perire vo' teco
 e senza me te mai non rapiranno.
 Così il lor guadagno sarà fallace.
 Andianne, amore, e voi restate in pace. 575

Finito il 'namoramento di Floro.

FLORO doppio il suo canteno in laude della sua ninfa dice:

Dica chi vòle, se Vener fusse in cielo
 bella come costei si mostra in terra,
 tra Iove e li altri dèi saria gran guerra,
 ch'arderian tutti d'amoroso zelo,
 [c4r] faria a Tarquin scusabil l'impio scelo 5

che al nome suo perpetua infamia aferra.
Se tal beltà, come in sé questa serra,
era in cui spinse volontario telo
ne lo assedio infelice de' Troiani,
per la mia dea saria mai stato iniusto 10
cotanti acti crudeli, orrendi e strani?
Cor mio, non ti ammirarè d'essere adusto:
questi non sono limamenti umani;
sia benedecto pur l'amor ch'io gusto.

FLORO allo extremo in questi pochi versi avisa alla sua ninfa la sua
infelice sorte e come per lei more, dicendo:

Or eccoti, sa?: il tuo fidel pastore
ch'è smorto e di color palido, exangue,
e giorno e notte per te, mise, langue,
a poco a poco strugge, ardendo more.
Lacrime gittan li occhi e foco il core, 5
la bocca e 'l naso, ohimè, orrido sangue.
Ahimè, qual tigre o qual pestifero angue
non are' mai pietà d'un tanto ardore?
Saziati, cruda, ormai, triumfa e gloria
che per te more un che ti serve ed ama: 10
o che gran crudeltà! Che grave torto!
Ma ben nel mio sepulcro per memoria
voglio sia scripto in tuà laude e fama:
«Qui iace, amanti, Flor, per amor morto».

Finito lo innamoramento e vita di Floro

INCOMINCIA L'EGLOGA DI MENEDEMO CHE, PER LA MORTE DI FLORO,
SI VOLSE UCCIDERE E IN UN BOSCO SOLO E DISPERATO DICE, COMPOSTA
[c4v] PER IL PILLO DA PISTOIA

O tristo fato, o invidiosa sorte
che altro bene o che più car tesoro
tôr mi potevi, o despietata Morte?

Manchi d'ogni letizia il sacro coro
 e ribelli fianò sempre li elementi, 5
 né più sie chi aprezi argento o oro.

Altro non sia sempre che gran lamenti
 e manchi luce, stelle, sole e luna,
 né altro trovar possi che tormenti.

El giorno sia più che «la» nocte bruna, 10
 né più la terra facci alcuno fructo
 dapoi che vòl così la mia fortuna.

E tu, armento mio, stracciato tutto
 sie dalli lupi, con rapina e strazio,
 acciò me acompagni in tanto lutto. 15

Ah, cruda Morte, ormai i' ti disgrazio:
 se tu non vien per me a gran furore
 con questo fer' di pianger resterò sazio.

Ma se pietà regna nel vostro core 20
 venite a pianger meco il signor mio
 che più docto di lui mai fu pastore
 e, poi che morto è lui, morir vogl'io.

Interlocutori TIRINTO e MENEDEMO

TIRINTO

O pastor, non far, ch'i' voglio intendere
 perché sè inver di te sì forïoso
 e, s'i' potrò, i' ti vorrò difendere. 25

De', dimi, perché sè sì cordoglioso
 «tu» che agli altri dar solei consiglio?

[d1r] Ora il vivere a te passi noioso.

De', dami il coltello in mano, o dolce figlio,
 e del tuo mal la causa poi dirai: 30
 se non me 'l dai, per forza da te il piglio.

MENEDEMO

Pastor, se tu a me t'acosterai

i' ti potrei per ira forsi occidere
e del mio mal la causa saperai.

TIRINTO

«D»eh, dimi donde nasce questo stridere 35
che tra·lli sozî è licito il pregare
e forsi piangi che conviene ridere.

MENEDEMO

Perché mi stai tanto a dimandare?
Non sai? Morto è ogni mie speme e luce 40
e senza lui di qua non vo' restare.

TIRINTO

È questo quel ch'a morte ti conduce?

MENEDEMO

Sì, e già per me venia Caronte
ma sol per te mia vita ancor reluce.

TIRINTO

Sappi: incoronato è stato al fonte,
or torniamo alle nostre pecorelle 45
che, pascente, erranti son per «ib» monte.

MENEDEMO

O Tirinto, son ver queste novelle
che tu me di' del mio caro signore?

TIRINTO

Sì, e con lui son le nove sorelle.

MENEDEMO

Andiamo al corpo a far qualche onore 50
e qualche cosa diremo in suo laude
poi che m'hai tolto da tanto furore
in su quel saxo che 'l suo corpo claude.

Interlocutori ORFEO, APOLLO, MERCURIO, TIRINTO, PALLAS, CILLENIO,
MARTE, IUNO et MENEDEMO:

ORFEO

[d1v] Apollo, qui morto e sepulto e' vive 55
che di Luca fu spechio, onore e fama:
or in Parnaso lui canta e scrive.

APOLLO

Un nuovo Omero lui sempre si chiama
e delli altri poeti sire e duce
e 'ncoronato è della verde rama.

MERCURIO

Qui è colui ch'al fonte ognun conduce, 60
spechio e di virtù e di costumi
e come il sole suo virtù riluce.

TIRINTO

Qui è colui che in mare aduna i fiumi

di nobiltà alto, sublime e degno
e con virtù excede li altri lumi. 65

PALLAS

Questo con suo virtù salito è a⟨l⟩ regno
delle sante Muse greche e latine
e vinto ha con virtù Fortuna e isdegno.

CIL⟨L⟩ENIO

Ma la suo fama per ogni confine
e con virtù sol segue il mantōano: 70
felice in vita, fu felice in fine.

MARTE

Costui con suo virtù per monte e piano
tanto seguì che entrò nel sacro coro
e di Noceto gli è Pietro Lucano.

IUNO

Costui non stima più argento o oro 75
né 'l cieco falso traditor d'Amore
e suo virtù val più ch'ogni tesoro.

MENEDEMO

Costui con grave stento e gran sudore
aquistò virtù sempre al caldo, al gelo:
così far conviene chi vuole onore 80
e, come lui, alfin salire in cielo.

Interlocutori VENERE, MARTE, CUPIDO, ORFEO e APOLLO:

VENERE

Die vi salvi, pastori, de', dite alquanto
 [d2r] se licito è sapere e se vi piace
 quale è la causa di sì dolce canto.

MARTE

Sappi: un pastor⟨e⟩ qui sepolto iace 85
 che per insegna già tenea un noce,
 or in Parnaso si riposa in pace.

VENERE

Ohimè! Ah, Morte impia e atroce!
 Perché hai rapito sì grande pastore
 che onorava mie figlio con suo voce? 90

CUPIDO

Madre, non pianger più con tal furore
 che, s'egli è morto quel poeta giocondo
 i' troverrò chi ben canterà Amore.

ORFEO

Ah, falso Amore, idio del profondo,
 tu sè colui che guasti ogni letizia 95
 e chi ti segue presto metti al fondo.

CUPIDO

Andiâne, madre, e lassa la mestizia
 ché in altro luogo i' ti darò conforto,

ché di pianger«e» sempre n'è divizia.

APOLLO

Dapoi che 'l Noceto poeta è morto 100
facciamo orazione al summo Giove:
recogli l'alma nel felice porto
poiché ogni cosa lui regge e move.

TIRINTO e MENEDEMO con tutti li altri pastori fanno orazione
al summo Iove:

O fonte di clemenza, o pio signore,
raccogli l'alma misera e meschina
del nostro gran poeta e buon pastore 105
che era specchio di lingua latina.

Miserere di lui per tuo amore,
che umilmente a te ora s'inchina
e, poiché a morte non è alcun rimedio,
[d2v] *requiescat oremus in tuo gremio.* 110

Interlocutori TIRINTO, MENEDEMO e MERCURIO:

TIRINTO

Poi che di fiori coperto è il monumento,
tempo mi par di non far qui più ozio
ma che ognuno ritorni al suo armento.

MENEDEMO

Poi consolato m'hai, o caro sozio,
i' quanto posso sempre ti ringrazio 115
sì che contento torna al tuo negozio.

Tu sei stato a me un fido Orazio
e sol per te oggi ho da morte scampo
però di servirti mai non serò sazio.

Va', mena l'armento tuo al verde campo 120
 e non mi risparmiare in cosa alcuna
 che di servirti sempre abrucio, avampo.

TIRINTO

Dapoi che vòl così nostra fortuna
 contenti rimanete tutti in pace
 che 'l sol si parte e la nocte fa bruna. 125

MERCURIO

Dapoi che il poeta morto qui iace
 tutti da te or piglieren licenzia
 ché perder tempo a chi più sa, più spiace.

MENEDEMO

Quanto posso ringrazio vostra potenza
 di tanta umiltà e singulare amore: 130
 ognuno alor spari da mia presenza.

E voi ch'avete udito il mio dolore
 sforzatevi d'avere il verde lauro
 che dà piacer, richeza e grande onore
 e sol virtù val più ch'ogni tesauo. 135

Finita l'egloga di Menedemo

[d3r]

Servus Pillus Pistoriensis honestis sororibus huius poetae sui domini

Magnifice et oneste matrone madonna Alexandrina e magnifica madonna Giovanna, considerando quanto sia breve il nostro viver mortale mi stupisco in me medemo vedendo con quanto furore passa il leve tempo, si come afferma il Petrarca dicendo: «l' vidi il ghiaccio e li presso la rosa, quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo, che pure audirlo par mirabil cosa». Al quale non essendo alcuno riparo ci doviamo sforzare con ogni nostro ingegno e arte fare come Camillo, Scipione, Cesare o Fabrizio e molti altri ancora, li quali abandonavano stati, oro, figlioli e lla propria vita per lassare di loro, doppo morte, eterna Fama, la quale vince e supera la cruda Morte, si come vediamo delli antiqui poeti e oratori, li quali mille e mille anni sono fimmo il breve corso umano, e ancora resta di loro la chiara fama; et questo medesimo feceno li maggiori dill'or«atissimo poeta, li quali a Roma e in molti altri luogi per le loro virtù sempre furno exaltati e così ancora fece il nobilissimo Piero da Noceto, eccellentissimo poeta, e si come la sua antiqua, sancta e ricca patria per li sua grandi e excelsi fatti de' sua prudenti cavaglieri è dicta Luca a luce, così ancora più che mai in tanti casi adversi, per la pru- [d3v] denzia de' sui boni ciptadini in dolce libertà ancora riluce si come la prudenzia della mia cara e nobile casa Arnolfini, e tutte l'altre insieme ancora dimostrano che non come Tarquini o Neroni, ma come prudenti Fabrizi e fideli Oraczi a un solo bene comune tutti consentano e molto più ancora, per le virtù de«b generoso Piero da Noceto per tutto Italia la sua patria reluce, che dalli teneri anni sino allo extremo della sua vita seguitò le divine virtù, tanto che a niuno altro grechio o latino era secondo, si come aprova in questa orazione qui disotto lo ornatissimo oratore e poeta Nicolao Veccietto. Ma per li longi e frequenti studi che in quelle sempre fece, nel mezo del camino della sua vita lo rapì l'invida Morte, la quale constrisse [sic] a piangere non solo semidei e omini, ma ancora fiere e saxi, si come in questi versi qui di sotto scritti certo intendere potrete, benchè non mi pare sia da piangere la sua morte perchè, come dice Tulio, a tutti la morte sempre è comune e morire non può chi, come lui, è di virtù armato. Pertanto, amantissime sorelle, certo è caso non da dolersi, ma da ralegrarsi, perchè la patria per lui sempre riluce e, benchè lui sia l'ultima pianta della nobil casa di Noceto, è tanto nobilissima che sempre per lui sarà felice. Adonca ralegratevi meco, o magnifice madonne, ché questa sua ornatissima egloga per vostra consolazione ho fatto in prima, acciò che per lui la [d4r] patria sempre abbi eterno nome e per lui la sua nobil casa sempre sia eterna, e già sua gran virtù per tutto si spande. Del mio sudor grande e della mia gran fede non dimando merzede, purch' al mio povero porto la mia fragil barca torni a qualche tempo di grazia carca. *Dixi.*

Oratiuncula vetuli ex tempore habita in funere eloquentissimi poete Petri Noxeti lucensis

Immortalis flere mortales, si fas est, patres amplissimi, flere divine camene Petrum Noxetum, qui hodie est acerbissima morte peremptus, quod quidem ab omnibus maxime dolendum est se, precipue doctis ac litteratis. Hic enim omni genere laudum egregius ac iuvenum nostre etatis prestantissimus: quod rarum est in terris et apud mortales arduum coniunxerat, quum nisi esset suo parte ingenio senili prudentia, iustitia, innata virtute ac modestia singulari, hac tamen animi dotes bonarum omnium artium disciplinis ornare voluit, quibus exiguo temporis spacio pro egregie flloruit [sic] cum totius nostre civitatis fructum ac rei publice dignitate. Nam latinis litteras ac grecas non solum discendi cupidus, impartiri libenter dignabatur, sed ad omnes usus publicos accommodabat: erat preterea summa clementia ac mira humanitate, erga omnes moribus gravissimis, ingenio acri, copiosa ac ve- [d4v] hementi ubertate et omni«um liberalium artium scientia, adeo plene cumulateque perfectus ut talem non ediderit Roma superba virum. Taceo nobilitatem ac suarum schemata qui a multis regibus et a Nicolao pontifice maximo plurimis dignitatum insignibus decorati amplissimos honores magistratusque gessere. Pretereo tot ac tantas divitias opesque sibi comparatas ut nulla unque oratione eas complecti possem, sed omnia caduca ac fragilia sunt et homo, ut est vetum adagium: bulla est que dum oritur evanescit, cuius spes vana est inanes cogitationes sunt que plerunque in medio vite cursu tenui se brucula ac exiguo morbo franguntur ut huic accidit, qui pene raptus est citius quam morbi genus senserit pro dolor extinctum est a morte ingenium immortalitate dignum omnes evolavit virtus. Doctrina tacet precepta, silent studia surda sunt, eloquentia muta et omnia consilia viteque spem mors una contrivit atque delevit, quod profecto acerbum debet esse patrie luctuosum suis et grave bonis ac doctis omnibus; sed, patres amantissimi, hoc unum nos consolari debet, ut quod de Scipione Cicero scribit dicam: cum Petro nostro actum esse preclare eumque adeptum quicquid homini optare fas sit et si optimo ac iustissimo iusque in celo aditus semper patuit nulli debuisse ad immortalis dei eternitatem cursum faciliorem esse quam ipsi qui in flore iuventutis sue ***[e]r] raptus ne vita vitam immutaret semper bonis artibus operam dedit et integerrime ac santissime vixit qua propter nihil est quod magnopere deflere debeamus, quum necesse sit ut omnia orta lege nature tandem occidant et mors eorum agenda non sit qui immortalem ut Petrus consecuti sint, sed potius omnibus propinquis affimibus amicis ac discipulis curandum est, ut doctrinam virtutes ac gloriam ipsius immortalem quo ad fieri poterit imitari studeant, ut illo summo bono quod deus tandem cum eo frui possint. Vale. Nos te sequemur. *Dixi.*

INCOMINCIANO LI EPITAFI LATINI FATTI DA DIVERSI AUCTORI IN LAUDE
DEL LOQUENTISSIMO POETA PIERO DA NOCETO

I

Epithaphium primum a Vetulo compositum

Claudit hoc gelido Noxetus marmore Petrus
quem rapuit Lachesis dum sua fila trahit.
Hic fuit humanus facilis iocundus amicis
et cuius patrie pauperibusque pius
divitiis forma probitate et honoribus amplis; 5
corpore consilio sanguine clarus erat
cui dedit ingenium Pallas, Cyllenius artem,
eloquium Muse, pulcher Apollo lyram,
laudibus his summo proprior iam factus Olympo,
sydera contigerat nomine clara suo. 10

[e1v] Quod simul ac sensit late increbescere dira
Parca viro tali parcere non voluit;
da tumulo lachrymas quisquis legis ista, viator,
dicere nec pigeat: «Sit tibi terra levis».

II

Aliud a Vetulo compositum

Felix ingenio, felix et corpore, felix
divitiis, felix sanguine et arte lyre
Italiae decus orbis amor nunc gloria secli
hic iacet, huc omnes tendimus, ipse vides.

III

Aliud a Vetulo compositum

«Dic mihi, Petre: tibi quis cinsit tempora lauro?»
«Cinxit cum Musis pulcher Apollo mihi».

IV

Aliud a Vetulo compositum

«Dic, cuius tumulus?» «Petri» «Dic, candide, cuius?»
«Noxeti (heu misere) obit sed abit
Petrus, qui dives doctus florentibus annis»
«Ad Stigias abiit?» «Reppulit inde Charon»
«Sed quo concessit?» «Quo concessere beati
quam pia cura deum nil pius ergo fleas». 5

V

Aliud a Vetulo compositum

Quid rides, Socio? De me quid dicis in aurem?
Exitus infelix cras tibi talis erit.

VI

Aliud

Cui dedit ingenium Pallas, Cyllenius artem
et forma Carites pulcher Apollo lyram,
hoc tegitur saxo Petro florentibus annis:
sparge, hospes, violas et pia tura, precor.

VII

Aliud

[e2r] Orpheu(s), te montes et te delphynes, Arion,
Amphion, flerunt te quoque saxa fere,
hunc silve et montes, hunc flebunt pontus et ether;
flebunt hunc Parce et tartara cun(c)ta simul,
barbaros hunc Ethioes et torto crine Sciambri, 5
hunc Nilus lugent Renus et arva Tigris,
quatuor en merent convassa mente sorores,
lugent atque due cumque sorore fides
divitie rores probitas constantia forma.

Hic heu turba simul cum pietate iacent 10
 parcite, aves, celo, pecudes, iam parcite, silvis;
 parcant et glices graminibusque boves
 flendus hic est cuius terra placabat e altum,
 spiritus at felix nunc super astra volat.

VIII
Aliud

Impia claudit humus corpus miserabile Petri
 qui certo tanto claruit eloquio
 sanguine nobilior ducendi gloria luce
 qui nunc tam claro deficit ingenio
 Cecropie Latie decus fuit: atque Minerve 5
 prestitit et cunctis artibus ille suis.

IX
Aliud

Petri animam ad celum, si virtus sydera tangit
 corpus terra premit tempora laurus habent
 Sicelides morte Muse deflere Cupido
 et Venus obscura pectora veste tegunt
 quem brevis urna tenet Phebum fontemque caballi 5
 e quicquid potuit lingua latina loqui.

X
Aliud

Claudit hic Petrus doctissimus ille Nucetus
 totius Latii gloria fama decus
 lingua latina fleas, heu heu, nec greca minorem
 [e2v] ostendas luctum: lux utriusque perit
 sed tu precipue lucensis patria luge 5
 namque tibi columen nunc cecidisse vides.

XI
Aliud

Ante necem Petri totum repleverat orbem
fama licet celo proxima facta foret
corpus humo simul ac anima celestibus astris
reddidit; implevit regna superna quoque
nil igitur nocuit mors illi ferrea Phebo 5
Muis et nocuit blande Cupido tibi
quis nunc sollicitet cytharam, quis canet amores,
qui tonet altisona gesta superba tuba:
«Petrus, lumen, honos et nostra gloria secli
hic iacet, hic cuius moliter ossa cubent 10
qui decus eternum semper qui gloria luce
lucensem populum qui decorabat abest.
Unica spes patrie lumen gravitatis et hora
una greca perit lingua latina simul
qui iuvenis dives doctus qui nobilis, heu heu, 15
scilicet hoc tumulo qui iacet: ille fuit».

XII
Aliud

Siste gradum, quisquis visitas pia lumina templi,
et lege si secli vana videre cupis.
Clara Nuceti domus iam satis ad
Petrus erat graie fautor, lumenque latine, 5
heu mors seva venit, clausit et in tumulo.

XIII
Aliud

Fallacis moneo donis ne fidite vite
o iuvenes, veri querite dona Iovis. ***
[f3r] Quid mihi divitie quid Graia et lingua Latina
profuit aut etas florida quidve genus

omnia surripuit subito dea seva furore 5
 solamenque meis nil nisi fama viget
 hos precor atque operam nobis quicumque dedistis,
 orate ut letus spiritus astra perat.

XIV

Aliud

Petro Nuceto Hieronymus de Medicus, quem vivum unicum dilexit et coluit, morientem consolatus esset, mortuum lusit, latum persecutus esset. Tumulo quod potuit hoc edidit epitaphium.

INCOMINCIANO LI SONETTI O VERO EPITAPHI VULGARI COMPOSTI DA DIVERSI
 AUCTORI IN LAUDE DEL LOQUENTISSIMO POETA PIERO DE NOCETO.

I

Viatore, in questo tumol iace drento
 Petro Nuceto, d'ogni virtù e scienza
 vero alunno e cultore, e de eloquenzia
 spechio, patre, lume e ornamento.

Con lui la Morte in un sol colpo ha spento 5
 gentileza, beltà, bontà, prudenzia,
 doctrina, nobiltà, munificenzia,
 un generoso ingegno, «a» virtù intento.

Parce, crudel, che sì bel fil troncasti
 a mezo il corso e nel suo più bel stato: 10

di vita Petro e noi de lui privasti,
 ma della patria e nostro il danno è stato;

[f3v] a lei le piante e 'l fructo, a noi la vista,
 lui vita a miglior vita ha comutato.

II

Aliud

Cupio di<s>solvi et esser con Iesù

exolvit paulas sit, Petro Nuceto,
per li peccati *dixit: «Veniam peto*
per ire al ciel e al mondo non star più».

Lo nimico, qual è profondo in giù, 5
non lucro fece seco, e tutto lieto
come prudente, docto e ben discreto
l'alma gentil suo rese: è ita in su.

O infelice madre, affini e amici,
che val gemiti far e strider forte? 10
Del creatore no' vi fate inimici.

State contenti alla comune sorte:
un bel morir ne fa tutti felici,
come si vede certo in sulle porte.

Le sue soave sporte 15
son piene di doctrine e buon costume,
lugeat patria, ch'estinto è suo lume.

III

Aliud

Se non piangi ben crudo sei, *lectore*,
vedendo la gran morte e gran *iactura*
di Petro qui Noceto in sepoltura,
clarissimo poeta et oratore.

Qui d'Eliconia resta ogni vigore, 5
ogni eloquenzia è in questa petra dura
Pietri verso la patria e fede pura,
qui iace di virtù il vero amore.

[f4r] Qui reston l'ossa sue come mortale 10
l'alma tra li beati in ciel or regna,
è 'l nome suo in terra fatto immortale,
ché Virtù mai per Morte non si spegna
né a volar in ciel bisogna altr'ale
ché Virtù sol fa ogni alma del ciel degna.

IV

Aliud

Noce d'ogni altro arbor più felice
 che producto hai si degni e gentil fructi
 or che a terra son cascati tutti
 di vederti mi duol la più infelice,
 che in tutto è seca or ogni tua radice 5
 e gli altri rami fracassati e structi
 e ' dolci pomi già da te producti
 a noi più come già goder non lice;
 exemplo a tutti che ogni cosa ha fine
 né alcun sempre si sperì esser altissimo 10
 ché doppo felicità vengon ruine.
 Ma l'ultimo tuo flucto excellentissimo,
 qual benché pover sia per suo destino,
 ti farà verdeggiar tempo longissimo.

V

Aliud de Stefano Francotti

O tu che per doctrina in alto ascendi
 o per potenzia, facultà o bellezza
 ferina, tuo piedi per vedere apreza
 in ciò che tu fatica e gli anni spendi.
 De', fa' che questo exemplo agli occhi stendi: 5
 qui iace quel sol di virtù fermeza,
 or vedi Morte lui quanto capreza
 che solo il nome vive, il corpo a' vermi.
 Quivi un Virgilio a par poema iace
 [f4v] un secondo Tulio nello orare 10
 un altro Prisiān l'adonca e sface,
 un secondo Alexandro liberale,
 un secondo Ansalon si requia in pace.
 Il poter e il saper vedi che vale:
 exemplo a ogni mortale 15

che ogni cosa al fin mov'è divora
e solo per virtù el nome s'onora.

VI
Aliud del Pillo

Qui è un poeta che col suo dire
placò l'inferno, il cielo e 'l mare
e lle fiere e ' fiumi fece fermare
e duri saxi e monti a sé venire.

Ma, volendo al fonte un <d> salire, 5
Morte di lui volse trïumfare:
a mezo il corso lo fece fermare
e i<l> bel volto presto impalidire.

Ma Natura, udendo tanto oltraggio, 10
volse con suë forze aiutar quello
ma morte l'impedi il suo viaggio
e al noce tolse il fructo ricco e bello
e poi sali al ciel come ogni saggio.

Or la sua fama sta in queste e 'n quello 15
e più, ch'i' non favello:
ogni poeta di lui canta e scrive
e del suo canto ciascun pastor vive.

VII
Aliud del Pillo

Andando a caccia un dì su per un mon<t>e
i' mi fermai perché non potea più
e viddi un omø che presto andava in su
***[f1r] per bagnarsi dentro al sacro fonte 5
passato avea già ogni gran ponte
e «Maraviglioso» disi, «chi sè tu
che vai sì in alto co·lla tuo virtù
quella seguendo con allegra fronte,
expaventato alquanto alla mie voce?»

e' si fermò, et ebbe alcun terrore 10
 quando mi vidde in quella orrida foce;
 i' lo conobbi e sì li fece onore
 et è colui che per insegna un noce
 tiene, e già discripse Amore.
 Alor con tal tenore 15
 dixi: «So quanto tuo virtù riluce,
 o specchio de' poeti e vera luce».

VIII

Aliud del Pillo

E con lui viddi le Muse greche e latine
 e innansi a lui andar Filosofia;
 a presso a queste ancora Astrologia
 che seco andavan per tale confine,
 e quel Tulio, che suo fama non ha fine, 5
 cogli altri oratori in compagnia
 e Venere piangea, falsa e ria,
 che a sedere era in sulle spine.
 Quando arrivati furno in sul gran monte
 viddi il poeta greco e 'l Mantüano 10
 che lo bagnorno drento al sacro fonte
 e poi, insieme tutti, a mano a mano,
 di lauro li incoronò la fronte:
 così il tempo non ha speso in vano.
 Così ciascuno umano 15
 che seguita virtù fama non perde
 né secca sì che non rimanga verde.

[f1v]

IX

Sonetto del Pillo ad Antonium Barbarum

O nobil cori, e voi, alti ingegni
 che or cantate per aver gran fama
 la Virtù questo già non vuol, né brama,

né in mar andare su per i falsi legni,
né per forza acquistar li altrui regni 5
non vuol, né per forza alcuni chiama,
ma chi per amor la segue e ama
alfin li fa del suo lauro degni.

Fame, vigilie, stenti e gran dolore
patir convien chi vòle aver victoria 10
e chi vòl fuggir il traditor d'Amore,
e chi immortal vòl far la sua memoria
sempre studiar conviene e con amore:
così seguendo arete onore e gloria.

FINIS
Laus Deo semper. Amen.

«CANZONI A BALLO»

I

[f2r]

El dolor che me destruge
mi constringe e vòl ch'io dica
che per voi, dolce nimica,
la mia vita da me fuge.

Mentre vegio el dolce aspecto 5
dove la mia vita pende
mi rinova il foco in pecto
e sì gran fiamma s'accende
e 'l martir che l'alma offende
è che ognun e' vol ch'io dica: 10
«La mia vita da me fuge».

Se dal viso onesto e vago
sto lontan per mio dolore
vostra diva et bella imago

ch'ho scolpito dentro al core
 s'apresenta a tutte l'ore
 e cosi convien ch'io dica
 che per voi, dolce nimica,
 la mia vita da me fugge. 15

Già pensai celare il foco,
 ogni affanno e ogni martire,
 pur pensando, a tempo e loco,
 ogni cosa al fin scoprire. 20

Or <che> vedomi morire
 son constretto e convien dica 25
 che per voi, dolce nimica,
 la mia vita da me fugge.

[f2v]

Finis

II

Se ben or non scopre el foco
 dell'amara pena mia
 questa doglia acerba e ria
 fia scoperto a tempo e loco.

Invisibile mio cordoglio 5
 che ad ogn'or mi sparte el core
 dir non posso quel ch'io voglio:
 questo vien per troppo ardore,
 or non più: con gran dolore
 fia scoperto al tempo e loco. 10

Io seria nato infelice
 a star sempre in questo stato
 se mia sorte me desdice

ancor sper d'esser beato:
el martir mio destinato 15
fia scoperto a tempo e loco.

Verà tempo che Fortuna
condurà mie velle in porto:
s'io patisco pena alcuna,
già per questo non son morto.
El dolor ch'io soffro a torto 20
fia scoperto a tempo e loco.

Finis

III

[e3r]

Bene è dura la mia sorte,
destinata sempre al pianto
quel ch'io bramo in ogni lato:
veder presto la mia morte.

A gran torto mi tormenta 5
la Fortuna despietata:
vòl ch'io pianga e sempre istenta,
a mie danni è destinata.
Tanta è cruda e tanta ingrata
che non cura la mia morte. 10

Se morendo fusse fine
all'acerbo mio dolore
queste membre sì meschine
arien spento ogni vigore;

ma maggior temo l'erore 15
et mie pene fare più forte.

Ché la doglia sta nell'alma,
nata eterna et immortale,
e maggior seria 'sta palma
et eterno lo mio male: 20
la mia morte poco vale,
di pietà s'apra le porte.

Canzonetta mia obscura,
piange meco la gran doglia,
tant'acerba e tanto dura, 25
che d'affanno mi discioglie;
[e3v] mai se muta la mia voglia
anzi crido ogni or più forte.

Finis

IV

Al tormento son legato
e constretto a confessare;
non bisogna denegare
la mia vita e 'l mio peccato.

Tiral' su, dice Cupido, 5
per saper la veritate;
suspirando chiamo e crido
a chi n'ha di me pietade.
A che tanta crudeltade?
Sol mi basta el primo foco 10
...[-oco]
da quell'ora che fui nato.

Questo è il premio che si trova

per gran fede e per amore,
ben lo crede chi lo prova: 15
perso è 'l tempo e afflito el core.

Sol mi resta el mio dolore:
pur vivendo in doglia e affanno
lacrimando tutto l'anno,
come tristo ho stentato. 20

[e4r] Altro mal non fece mai
che seguir tua mala fede,
seguendo, amando, in pena e in guai: 25
stulto, pazo è chi in te crede.

Finis

V

In te, domine, speravi,
per trovar pietà in eterno
ma in un tristo e crudo inferno
fui *et frustra laboravi*.

Fin al ciel li dolor mei 5
son già noti e tu no 'l credi.
Sol te, sola ch'io vorrei,
par non senti et sì lo vedi;
ma dal dì ch'io mi ti diedi
ad te oculos levavi. 10

Rotto ha il vento e ogni speranza,
vedo el ciel nutrito in pianto,
sospir' sol, lacrime avanza,
del mio tristo sperar tanto.
Mai feria ebbi se non quanto 15
tribulando ad te clamavi.

Finis

STAMPATA IN LA CITTÀ DI VINEZIA PER
ALEXANDRO DI BINDONI.
M.CCCCC.X.
A DI 8 ZUGNO.

[e4v]

Abstract

This paper provides the edition of a previously unpublished ‘favola pastorale’, the *Inamoramento di Floro* by Pietro da Noceto, printed in Venice in 1510 by Alessandro de’ Bindoni. This paper examines a few problems concerning the identification of the author of the *Inamoramento* and of his contemporaries mentioned in the print. The text is accompanied by a linguistic note, a note to the text and a critical apparatus.

Andrea Talarico
andrea.talarico@live.it

Recensioni

Enrico De Luca, rec. a G. Pellizzato, *Prezzolini e Parise: un'amicizia transoceanica. Edizione critica e commentata del carteggio (1951-1976)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, 448 pp.

Il volume curato da Giulia Pellizzato offre uno studio puntuale e particolarmente interessante sull'amicizia epistolare fra due personaggi di un certo rilievo della letteratura italiana moderna, il professor Prezzolini e lo scrittore Parise; un carteggio che si dipana all'incirca in un paio di decenni e che mette in relazione due personalità assai differenti per età, formazione e temperamento.

Nell'ampio saggio monografico, che apre il volume (dopo la *Presentazione* a firma di Domenico Scarpa, i *Ringraziamenti*, la *Tavola delle abbreviazioni* e l'*Introduzione* [pp. III-XXVII]) e che occupa quasi duecento pagine, la curatrice, seguendo una scansione «teatrale» (l'epistolario viene di fatto presentato come «un carteggio in tre atti»: il primo corrispondente al periodo 1954-55, il secondo – dopo l'incontro di persona avvenuto a Milano nel 1955 – che va dal 1955 al 1967 e l'ultimo dal 1969 al 1976), esamina la nascita, lo sviluppo e le caratteristiche peculiari di tale corrispondenza, illuminando alcuni aspetti biobibliografici di entrambi gli autori (per esempio le letture di Parise, la multiforme attività di Prezzolini, la produzione giornalistica di entrambi, ecc.).

L'esordio di questa «curiosa amicizia di un giovane di forse venti anni con uno di settanta» è da accordare a Prezzolini, professore di letteratura italiana alla Columbia University, che da New York invia una breve lettera – non conservata – di vive congratulazioni all'allora ventunenne autore esordiente e giornalista Parise per il suo primo romanzo, *Il ragazzo morto e le comete* (Neri Pozza 1951). Da Vicenza il giovane risponde prontamente con moderato entusiasmo (2 novembre 1951), ringraziandolo per le lodi e dando avvio a quella che nel titolo della presente edizione è opportunamente definita «un'amicizia transoceanica», proprio perché

nelle lettere non è raro che i due corrispondenti, soprattutto il giovane Parise, si lascino andare a confidenze e riflessioni intime alla stregua di due amici di vecchia data. Per esempio nella lettera del 29 dicembre 1954, dopo lo scompiglio causato dalla pubblicazione del *Prete bello*, Parise scrive a Prezzolini, fra le altre cose: «Sei forse l'unica persona che desidero conoscere con tutto il cuore. [...] Sei l'unico italiano che io intendo, in questo mare di cretini».

Il numero di missive superstiti scambiate dai due presenta però un'asimmetria: ci sono rimaste infatti cinquantacinque lettere di Parise e solo undici di Prezzolini, tutte conservate nell'Archivio Prezzolini presso la Biblioteca cantonale di Lugano e solo un piccolo nucleo presso l'Archivio Parise di Piave.

La rigorosa edizione critica che Pellizzato allestisce di questo *corpus* di sessantasei documenti, frutto di anni di ricerche in oltre quindici archivi dell'Italia, della Svizzera e degli Stati Uniti, ci consente di leggere testi rari, dispersi o inediti trascritti in maniera rigorosamente conservativa e precisa (seguendo i criteri già adottati nell'edizione curata da Scarpa del carteggio Parise-Gadda, pubblicata da Adelphi nel 2015), accompagnati da un circostanziato apparato di note, da un utile regesto, dove sono riportati numerosi dati per ciascuna missiva (pp. 295-309), e da tre preziose appendici: nell'appendice A sono offerti otto testi rari di e su Parise, editi su giornali e riviste ma non ripubblicati in volume (tre interviste, un racconto, tre articoli e un intervento su Prezzolini), in quella B sono stati trascritti sette testi giornalistici rari di Prezzolini, fra i quali gli articoli dedicati ai lavori di Parise, e nell'ultima (appendice C) sono stati riuniti documenti tratti dal fondo editoriale della casa editrice new-yorkese FSG – Farrar, Straus and Giroux – (conservato nella New York Public Library), che pubblicò per prima il romanzo d'esordio di Parise. Chiudono il volume una ricca bibliografia e gli indici.

Enrico De Luca
errideluca74@gmail.com



MISTO

Carta | A sostegno della
gestione forestale responsabile

FSC® C103486