

FuturAntico

2

A cura di Elena Zaffagno

COLLANA DI STUDI LINGUISTICO-LETTERARI SULL'ANTICHITÀ CLASSICA
DEL D.A.R.F.I.C.L.E.T. "FRANCESCO DELLA CORTE"

Direzione: Elena Zaffagno

Comitato scientifico: Giuseppina Barabino
Ferruccio Bertini
Elena Zaffagno

Redazione: Maria Teresa Vitale

Collana distribuita da:
TILGHER - GENOVA s.a.s.
Via Assarotti, 31/15
16122 GENOVA (Italy)
Tel. 010.839.1140 - Fax 010.870.653
e-mail: tilgher@tilgher.it

ERRATA

CORRIGE

p. 208 (testo) r. 16	interlocutare	interlocutore
p. 211 (testo)	commediografi ⁴⁸ .La	commediografi ⁴⁸ . La
p. 216 (testo)	μειδιᾶν ⁷³ .	μειδιᾶν ⁷² .
p. 218 (nota)	⁷⁷ Poll.	⁷⁶ Poll.
p. 228 (testo)	ditirambo ¹²⁵ .Il	ditirambo ¹²⁵ . Il
p. 233 (testo) r. 7	ristossenica	aristossenica

Premessa

Nasceva nel 2003 *FuturoAntico*, la collana di studi linguistico-letterari sull'antichità classica del Darfiolet "Francesco Della Corte", con l'auspicio di essere un piccolo, ma costante segnale della volontà di non dimenticare il nostro "antico" passato culturale.

Oggi, a distanza di quasi due anni, sono lieta di salutare l'uscita del secondo volume; presenta contributi dei colleghi del Dipartimento su differenti campi di indagine della cultura classica e accoglie, inoltre, il lavoro di uno studioso argentino, Rubén Florio, una sommatoria di voci e di punti di vista su un patrimonio da salvare, su esperienze culturali antiche che diventano, per analogia, strumento di interpretazione della realtà in divenire.

Mi piace vedere anche questo secondo volume come un punto di incontro di chi, nonostante le reali e sempre più assillanti difficoltà degli studi nel settore antico, considera importante tramandare la voce del passato, per meglio comprendere il presente e immaginare il futuro.

La decisione di andare avanti è stata una scelta sofferta e maturata grazie al contributo e l'impegno di tutti coloro che hanno collaborato al volume: a loro va il mio sentito ringraziamento.

Elena Zaffagno

Genova, marzo 2005

Una nota sul lemma *CONTICINIUM* di Nonio Marcello
(Non. 62,20 M.=87 L.)

di Giuseppina Barabino

Nel I libro del *De compendiosa doctrina* (*De proprietate sermonum*) Nonio precisa il significato di *conticinium*¹, che designerebbe il primo tempo della notte in cui tutto tace allo scopo di favorire il riposo. Dichiara di conoscere molti autori che usano questo vocabolo nel senso di primo tempo della notte, ma non li cita perché privi di *auctoritas*:

CONTICINIUM, noctis primum tempus, quo omnia quiescendi gratia conticescunt. Auctores multi sunt mihi, sed auctoritate deficiunt.

Si tratta di un lemma di carattere etimologico in cui il grammatico rileva l'origine di *conticinium* da *conticesco* (=faccio silenzio). Secondo il Lindsay², Nonio avrebbe tratto questo lemma dal cosiddetto *Gloss. v*; tuttavia, secondo il Gudeman³, tutti gli autori, quindi anche Nonio, per l'interpretazione di *conticinium* "ad unum ... Varronem ultimum secuti sunt fontes", il Guittard⁴, invece, nota una certa originalità nelle singole enumerazioni dei tempi della notte ed invita ad abbandonare l'idea semplificatrice di una fonte unica (per esempio il *Liber de diebus* di Varrone), alla quale avrebbero attinto tutti gli scrittori successivi che si sono occupati dei tempi della notte. A questo punto ritengo interessante prendere in considerazione questi autori, in particolare quelli che hanno usato il vocabolo *conticinium* nelle sue varie forme (*conticinum*, *conticinnum*, *conticium*, *conticuum*).

A quanto ci risulta, la più antica attestazione di *conticinium* si trova nel v. 685 dell'*Asinaria* di Plauto, pronunciato da Libano, che, diverten-

¹ Quasi tutti i codici di Nonio (FHGECD⁴) a 62,20 M.=87 L. riportano *conticinium*, HGLugd. anche in margine: solo L ha *concinium* corretto in *conticinium*, Bamb. manca del foglio che dovrebbe contenere questo lemma.

² W. M. Lindsay 1901, p. 16; sul *Gloss. v* anche p. 10 (si tratterebbe di un "glossario" pressoché alfabetico distinto in due parti); sui cosiddetti "glossari" usati da Nonio cfr. F. Della Corte 1980, pp. 63-82 = 1983, pp. 231-250; sulle fonti glossariali cfr. Diana Churchill White 1980, pp. 113-116.

³ Gudeman, 1906-1909, coll. 696-697. Già Becker (1857, p. 8) riteneva che almeno Censorino e Servio, *ad Aen.* 2,268, prendessero da Varrone.

⁴ Guittard 1976, p. 840.

dosi alle spalle di Argirippo e di Filenio, si rivolge al primo dicendogli:

*Videbitur. Factum volo. Redito huc conticinio*⁵.

Questo verso è citato da Varrone in *ling.* 6,7 e 7,79: la prima volta⁶ il Reatino intende *conticinium* nel senso di *nox intempesta* o *concubium* o *silentium noctis*, ossia periodo della notte in cui non c'è tempo per alcuna attività o momento del riposo generale o del silenzio assoluto; questo tempo viene dopo il *crepusculum* e il *vesper*, in particolare si trova tra il vespro e l'apparire della stella del mattino (*iubar*)⁷. La seconda volta Varrone nota che *intempesta nox* è detta da *tempesta* e *tempestas* da *tempus*, perciò *nox intempesta* è il tempo in cui non si fa nulla⁸, mentre *concubium* viene da *concubitus*, quindi indica l'ora del riposo generale⁹: Varrone propone anche l'origine di *conticinnum* dal verbo *conticiscere* (fare silenzio) oppure *ab eo cum conticuerunt homines* (dal fatto che è il momento in cui gli uomini hanno smesso di parlare) e conferma il significato assegnato a *conticinium* (=conticinnum) in *ling.* 6,7¹⁰. In conclusione, secondo il *De lingua Latina*, i tempi della notte si susseguono nel seguente ordine: *crepusculum*, *vesper*, *nox intempesta* o *concubium* o *silentium noctis* o *conticinium* (=conticinnum), *iubar*; nonostante qualche incertezza da

⁵ Il codice J (= *Londinensis Mus. Britann. Reg. 15 C XI*) riporta *concinio*, corretto in *conticinio*, mentre B (= *Palatinus Vaticanus 1615*), D (= *Vaticanus Latinus 3870*) e E (= *Ambrosianus J 257 inf.*) hanno *conticinno*, lezione confermata da Varrone in *ling.* 7,79, ma non in *ling.* 6,7, dove si legge *conticinio*, almeno secondo il codice varroniano *Laurentianus LI 10* (cfr. Guittard 1976, pp. 827-828); tuttavia nell'edizione di Goetz-Schoell 1910 si legge in entrambi i luoghi *conticinio*. Tra gli editori di Plauto alcuni accolgono *conticinno* (p. es. Leo 1895, I, p. 79; Lindsay 1904, I, *ad loc.*; Page-Capps-Rouse-Post-Warmington 1916, I, p. 196), altri accettano *conticinio* (p. es. Ernout 1932, I, p. 124 e Bertini² 1968, p. 108).

⁶ Varro *ling.* 6,7: *Intempesta Aelius (GRF, p. 60 Fun.) dicebat cum tempus agendi est nullum, quod alii (GRF, p. 115 Fun.) concubium appellarunt, quod omnes fere tunc cubarent; alii ab eo quod sileretur silentium noctis, quod idem Plautus tempus conticinium: scribit enim (Asin. 685): "ridebimus ... conticinio"*.

⁷ Varro *ling.* 6,5-6; in particolare 6,7: *Inter vesperuginem et iubar dicta nox intempesta*.

⁸ Varro *ling.* 7,72: *intempesta nox dicta ab tempestate, tempestas ab tempore: nox intempesta, quo tempore nihil agitur*.

⁹ Varro *ling.* 7,78: *Concubium a concubitu dormiendi causa dictum*.

¹⁰ Varro *ling.* 7,79: *In Asinaria (685): "ridebitur ... conticinio". Putem a conticiscendo conticinium sive, ut Opillus (GRF, p. 88 Fun.) scribit, ab eo cum conticuerunt homines. A titolo di esempio riporto ora alcune traduzioni di conticinio o conticinno dovute a studiosi moderni di Plauto: "à la nuit tombante" (Ernout*

parte di Varrone, è probabile che *conticinium* (=conticinnum) indichi un tempo inoltrato della notte. Tuttavia Servio¹¹ attesta che in un'altra enumerazione varroniana dei tempi della notte (*vespera, conticinium, intempesta nox, gallicinium, lucifer*), il *conticinium* figurava al secondo posto subito dopo il vespro e prima dell'*intempesta nox*, quindi doveva indicare uno dei primi tempi della notte (comunque un tempo precedente la mezzanotte).

Mi propongo ora di prendere in esame gli autori posteriori.

Marco Aurelio¹² espone al suo maestro Frontone nell'anno stesso del suo consolato (143) le variazioni del clima napoletano in ciascun momento della giornata incominciando dalla *media nox*. I tempi della notte risultano tre dal vespro alla notte fonda e cinque dalla mezzanotte al sorgere del sole, in tutto otto: *vespera, concubia nox, intempesta nox, media nox, gallicinium, conticinnum, matutinum, diluculum*. Il *conticinnum* viene dopo il *gallicinium* e indica perciò il tempo silenzioso che segue il canto dei galli.

Anche Censorino¹³ incomincia dalla *nox media*: nel suo elenco i tempi della notte sono sei dal vespro alla notte fonda e sei dalla mezzanotte al sorgere del sole, in tutto dodici: *vespera, crepusculum,*

1932, I, 124); "a sera inoltrata" (Bertini 1968¹, p. 89); "a sera fatta" (Augello 1972, I, p. 269); "all'ora del silenzio generale" (Traglia 1974, pp. 181; 291); "a notte fatta" (Paratore 1976, I, p. 221).

¹¹ Serv. *Aen.* 2,268: *Sunt autem solidae partes secundum Varronem hae, vespera conticinium intempesta nox gallicinium lucifer* (*conticinium* è lezione di una parte dei codici). Questa enumerazione, secondo Guittard (1976, pp. 824-825), poteva far parte delle *Antiquitates humanae*.

¹² Aur. Fronto p. 31,10-16 van den Hout²: *media nox ... tum autem gallicinium ... iam conticinnum atque matutinum atque diluculum usque ad solis ortum ... id vespera et concubia nocte, 'dum se intempesta nox', ut ait M. Porcius (inc. libr. rel. p. 86 Jordan) 'praecipitat', eodem modo perseverat*. Si noti che van den Hout (1988, p. 31) accoglie la lezione *conticinnum*, mentre Naber (1867, p. 31) accettava *conticinum*. In margine del *Codex Ambrosianus E 417 ord. sup.* si legge la correzione *conticinium*.

¹³ Cens. 24: *Incipiam a nocte media ... Tempus quod huic proximum est vocatur de media nocte; sequitur gallicinium, cum galli canere incipiunt; dein conticiniū cum conticuerunt; tunc ante lucem, et sic diluculum, cum sole nondum orto iam lucet ... Post supremam sequitur vespera, ante ortum scilicet eius stellae quam Plautus vesperuginem, Ennius vesperum, Vergilius hesperon adpellat. Inde porro crepusculum, sic fortasse adpellatum quod res incertae creperae dicuntur idque tempus noctis sit an diei incertum est. Post id sequitur tempus quod dicimus luminibus accensis: antiqui prima face dicebant; deinde concubium, cum itum est cubitum; exinde intempesta id est multa nox, qua nihil agi tempestivum. Tunc † cum ad mediam noctem dicitur, et sic media nox ****

luminibus accensis, concubium, intempesta nox, ad mediam noctem, nox media, de media nocte, gallicinium, conticium, ante lucem, diluculum. Il *conticium* segue il *gallicinium* e designa il tempo in cui i galli hanno smesso di cantare.

Per Servio Danielino¹⁴ i tempi della notte sono sette: *crepusculum* o *vesper, fax, concubium, intempesta* o *media nox, gallicinium, conticinium, aurora* o *crepusculum matutinum*. Il *conticinium* è il sesto di questi tempi e designa il tempo del silenzio che segue il canto dei galli.

Nell'elenco di Macrobio¹⁵ (che ha inizio con la *media noctis inclinatio*) i tempi della notte sono otto: quattro tempi figurano tra il tramonto e la notte fonda e quattro tra la mezzanotte e il sorgere del sole: *vespera, prima fax, concubia, intempesta, media noctis inclinatio*¹⁶, *gallicinium, conticium, diluculum*. Il *conticium* è il tempo in cui, dopo il *gallicinium*, anche i galli fanno silenzio e gli uomini ancora riposano.

In entrambi gli elenchi di Isidoro i tempi della notte sono sette; nelle *Origines*¹⁷ si susseguono nel seguente ordine: *vesper, crepusculum, conticinium, intempestum, gallicinium, matutinum, diluculum*. Poche sono le variazioni nel *De natura rerum*¹⁸: *crepusculum, vesperum, conticinium, intempestum, gallicinium, crepusculum, matutinum. Conticinium* (che deriva da *conticesco*) tutte e due le volte¹⁹ è definito come il tempo in cui tutti fanno silenzio e precede la mezzanotte.

¹⁴ Serv. Dan. Aen. 3,387: *Sane noctis septem tempora ponuntur: crepusculum, quod est vesper; fax quo lumina incenduntur; concubium, quo nos quieti damus, intempesta id est media; gallicinium, quo galli cantant; conticinium post cantum gallorum silentium; aurora vel crepusculum matutinum tempus quod ante solem est.*

¹⁵ Macr. Sat. 1,3, 12-15: *Primum tempus diei dicitur media noctis inclinatio, deinde gallicinium, inde conticium, cum et galli conticescunt et homines etiam tum quiescunt, deinde diluculum id est cum incipit dinosci dies ... deinde vespera ... ab hoc tempore prima fax dicitur, deinde concubia, et inde intempesta, quae non habet idoneum tempus rebus gerendis.*

¹⁶ Sull'espressione *media noctis inclinatio* cfr. Guittard 1976, pp. 837-839.

¹⁷ Isid. orig. 5,31,4: *Noctis partes septem sunt, id est vesper... diluculum.*

¹⁸ Isid. nat. 2,2: *Noctis autem partes sunt septem: crepusculum ... matutinum.*

¹⁹ Isid. orig. 5,31,8: *Conticinium est quando omnes silent. Conticescere enim silere est; nat. 2,3: Conticinium, quando omnes silent; conticescere enim silere est.*

Nella glossa *Librorum Romanorum* di Placido²⁰ i tempi della notte sono otto e figurano nel seguente ordine: *crepusculum*, *vesperum*, *concubium*, *tonocinium*, *intempesta*, *gallicinium*, *dilluculum* et *crepusculum matutinum*. Nella glossa dei *Libri glossarum*²¹ i tempi sono ancora otto, ma non concordano con quelli della glossa precedente: *vesperum*, *crepusculum*, *concubium*, *intempesta*, *gallicinium*, *conticinium*, *diluculum*, *anteluculum*. Placido²² nella prima glossa per il significato e l'etimologia di *tonocinium* (=conticinium) concorda con Isidoro.

Se ora si confrontano i testi presi in considerazione, si nota che non esistono due elenchi di tempi notturni che coincidano tra loro. Il numero dei tempi della notte varia. Soltanto *vesper* (o *vespera* o *vesperum*) e *nox intempesta* (o *intempesta nox* o *intempesta* o *intempestum*) figurano in tutti gli elenchi, *crepusculum*, *concubia nox* (o *concubia* o *concubium*) e *gallicinium* in quasi tutti, *diluculum* in molti, *media nox* o *nox media* in pochi. Molti sono i termini o le espressioni isolate: per esempio, *silentium noctis* e *iubar* in Varrone, *luminibus accensis* in Censorino, *lucifer* in Servio, *prima fax* e *media noctis inclinatio* in Macrobio, *crepusculum matutinum* e *anteluculum* in Placido. Sul piano linguistico si nota una presenza relativamente notevole di aggettivi sostantivati con alcune oscillazioni tra i generi che dipendono dal sostantivo sottinteso (*nox*, *tempesta*, *tempus*). Per esempio, accanto a *concubia nox* (Marco Aurelio) si trova *concubia* (Macrobio) e *concubium* (Varrone, Censorino, Servio Danielino e Placido), accanto a *nox intempesta* (Varrone) e *intempesta nox* (Marco Aurelio, Censorino e Servio) si incontra *intempesta* (Servio Danielino, Macrobio e Placido) e *intempestum* (Isidoro). Infine non mancano circonlocuzioni preposizionali come *ad mediam noctem*, *de media nocte* e *ante lucem* (Censorino). Gli autori ora presi in considerazione dimostrano dunque una certa indipendenza tra loro (piuttosto che originalità)²³.

²⁰ Placidus, gloss. V 34,14 Goetz.

²¹ Placidus, gloss. V 87,13 Goetz (cfr. anche Placidus, gloss. V 58,24 Goetz: *Conticinio tempore noctis post galli cantu quo cecinit et conticuit*) (sic). Si può ancora ricordare una delle *Glossae Codicis Leid. Voss. Lat. 88* (gloss. V 658,2 Goetz): *Septem sunt vigiliae noctis: crepusculum, fax, concubium, intempesta, gallicinium, conticinium, aurora*.

²² Placidus, gloss. V 34,14 Goetz: *Conticinium dicimus quando omnes silent. Conticessere enim silere est*. Cfr. anche Placidus, gloss. V 58,25 Goetz.

²³ Sulle possibili fonti di questi autori cfr. Guittard 1976, pp. 840-842.

Conticinium rappresenta un caso particolare. Figura in tutti gli autori, sia pure in forme diverse: *conticinium* (o *conticinum* o *conticinnum*) e *conticium* (o *conticuum*). Il Guittard²¹ tenta di ricostruire la storia di questa famiglia di parole:

- 1) in origine, un termine tecnico, *conticium*, e il suo doppione *conticuum* designerebbero il momento della notte in cui si fa silenzio generale e gli uomini vanno a riposare;
- 2) per estensione il termine *conticium* (o *conticuum*) potrebbe applicarsi ad ogni parte della notte in cui il silenzio, dopo essere stato interrotto, si ristabilisce o al silenzio della notte in generale;
- 3) in particolare nella lingua militare il termine, deformato, si applicherebbe, sotto la forma *conticinium* (o *conticinum* o *conticinnum*), al silenzio che segue il canto il canto del gallo;
- 4) infine il termine *conticinium* sostituirebbe *conticium* nella lingua corrente.

Si ha, tuttavia, l'impressione che gli autori presi in considerazione non usino *conticinium* nelle sue varie forme con accezioni particolari, ma così come si usava nella lingua parlata. Più autori (Varrone, Censorino, Macrobio, Isidoro e Placido)²⁵ mettono in relazione la sua origine con il verbo *conticisco* o *conticesco* (= faccio silenzio), tutti sono concordi nel ritenere che *conticinium* indichi un tempo in cui si fa silenzio, ma questo tempo per alcuni (Varrone secondo Servio *ad Aen.* 2,268, Isidoro e Placido *gloss.* V 34,14 Goetz) viene dopo il tramonto del sole, per altri (Marco Aurelio, Censorino, Macrobio, Servio Danielino *ad Aen.* 3,587 e Placido *gloss.* V 87,13 Goetz) segue il canto mattutino dei galli.

Nonio non riporta alcun elenco dei tempi della notte, accoglie la forma *conticinium* e l'origine di questo vocabolo da *conticescere*, ossia l'etimologia seguita da Varrone e da altri grammatici; per il significato ritiene che *conticinium* indichi il primo tempo della notte, ossia il tempo del silenzio che segue il tramonto, quindi si attiene al

²¹ Guittard 1976, p. 836.

²⁵ Cfr. anche Prisc. *gramm.* III 472,9 K.; Walde-Hofmann 1954, II, p. 641; Ernout-Meillet, 1985, p. 673 (*conticinium* sarebbe formato da *conticesco* sul modello di *gallcinium*, al quale si oppone nella lingua militare). Sulla formazione di *conticinium* (*conticinum*, *conticinnum*) e *conticium* (*conticuum*) cfr. Guittard 1976, pp. 832-834.

significato che, secondo Servio, Varrone attribuirebbe a questo vocabolo. Non sappiamo a quale opera varroniana Servio si riferisse, ma non è necessario supporre che Nonio usasse il Reatino come fonte diretta; è più probabile che il grammatico attingesse a Varrone indirettamente attraverso fonti glossariali.

La definizione noniana di *conticinium* è ripresa, oltre che da Isidoro e una volta da Placido, anche da alcuni glossari che non riportano un elenco dei tempi della notte²⁶.

²⁶ *Glossae Nonii*, in *gloss.* V 650, 25 Goetz: *Conticinium prima pars noctis a conticiscendo*; *Glossae codicis Sangallensis* 912, in *gloss.* IV 223,34 Goetz: *Conticinium primum tempus noctis cum omnia quiescunt*. In altre glosse *conticinium* è inteso nel senso di tempo della notte seguente il canto del gallo (Placidus, in *gloss.* V 15,24 = V 58,24 Goetz) o in modo più generico (*Hermeneumata Einsidlensis*, in *gloss.* III 244,20 Goetz; Placidus, in *gloss.* V 58,25 Goetz). Tra gli esegeti che danno una interpretazione generica di *conticinium* si può comprendere anche Osberno (C XCI 472) che cita Plauto (As. 685) con la lezione *conticinio*.

BIBLIOGRAFIA

- AUGELLO G., *Le commedie di Tito Maccio Plauto*, a cura di G. A., Torino 1972 (rist. 1995), I.
- BECKER G., Isidori Hispalensis *De natura rerum liber*, rec. G. B., Berlin 1857 (rist. anast. Amsterdam 1967).
- BERTINI¹ F., Plauto, *Asinaria*, a cura di F. B., Padova 1968.
- BERTINI² F., Plauti *Asinaria* cum commentario exegetico, ed. F. B., Genova 1968.
- CHURCHILL WHITE Diana, *The Method of Composition and Sources of Nonius Marcellus*, in *Studi Noniani VIII*, Genova 1980, pp. 111-211.
- DELLA CORTE F., *Le due sorgenti cui attinge Nonio*, in *Studi Noniani VI*, Genova 1980, pp. 63-82 = *Opuscula VII*, Genova 1983, pp. 231-250.
- ERNOUT A., Plaute. Texte établi et traduit par A. E., Paris 1932 (rist. 1967), I.
- ERNOUT A. - MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*, Paris 1985¹.
- GOETZ G. - SCHOELL F., M. Terenti Varronis *De lingua Latina quae supersunt*, edd. G. G. - F. S., Leipzig 1910 (rist. anast. Amsterdam 1964).
- GUDEMAN, s. v. *Conticinium et conticinium*, in *Thes. l. L. IV 1* (1906-1909), coll. 696-697.
- GUITTARD C., *Le problème des limites et subdivisions du jour civil à Rome (Varron, Aulu-Gelle, Macrobe): conticinium (-cinum, -cinnum) ou conticum (-cium)?*, MEFRA 88 (1976), pp. 815-842.
- LEO F., Plauti *Comoediae*, rec. et em. F. L., Berolini 1895² (rist. 1958), I.
- LINDSAY W. M., *Nonius Marcellus' Dictionary of Republican Latin*, Oxford 1901 (rist. anast. Hildesheim 1965).
- LINDSAY W. M., T. Macci Plauti *Comoediae*, rec. W. M. L., Oxonii 1904 (rist. 1965), I.
- NABER S. A., M. Cornelii Frontonis et M. Aurelii imperatoris *Epistulae*, ed. S. A. N., Leipzig 1867.
- PAGE T. E. - CAPPS E. - ROUSE W. H. D. - POST L. A. - WARMINGTON E. H., Plautus, edd. T. E. P. - E. C. - W. H. D. R. - L. A. P. - E. H. W., Cambridge, Mass. - London 1916 (rist. 1956), I.
- PARATORE E., Plauto, *Tutte le commedie*, a cura di E. P., Firenze 1976, I.
- TRAGLIA A., M. Terenzio Varrone, *Opere*, a cura di A. T., Torino 1974.
- VAN DEN HOUT, M. P. J., M. Cornelii Frontonis *Epistulae*, ed. M. P. J. v.d.H., Leipzig 1988².
- WALDE A. - HOFMANN J. B., *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1954³.

Le età della vita nel mondo romano: tra mitologia e storia

di Ferruccio Bertini

La problematica delle età della vita e dell'uomo si inserisce nel più ampio quadro delle età del mondo, a proposito delle quali sono state formulate, come è noto, diverse teorie e sono stati proposti diversi modelli: quello esiodeo dei metalli, sviluppato negli *Ἔργα καὶ ἡμέραι* e caratterizzato dai successivi passaggi dall'età dell'oro a quelle dell'argento, del bronzo, degli eroi e del ferro, poi ripreso da Platone nella *Repubblica* e nelle *Leggi* e da Ovidio; quello della *translatio imperii*, sviluppatosi in ambito ebraico e poi cristiano (derivato dal libro dell'*Apocalisse* con la visione di Daniele dei 4 animali che risale al 168 a. C.), in cui si teorizza il passaggio dell'egemonia politica da un grande impero a un altro: dagli Assiro-Babilonesi ai Medi-Persiani, da questi ai Macedoni, dai Macedoni a Romani.

Questa teoria ricorre, con lievi varianti, nelle *Historiae adversus paganos* di Orosio (dove poi passa a Fulgenzio), che riprende quanto aveva esposto Agostino nel *De civitate Dei*.

Tra i modelli proposti ricorre poi quello biologico, che ripropone per la vita del mondo, ovvero il macrocosmo, lo stesso schema individuato per la vita dell'uomo, ovvero il microcosmo. Di quest'ultima teoria si fa portavoce Cicerone seguendo il Catone delle *Origines*, nel II libro del *De republica* (II 3): *Facilius autem quod est propositum consequar, si nostram rem publicam vobis et nascentem et crescentem et iam firmatam atque robustam ostendero, quam si mihi aliquam ut apud Platonem Socrates, ipse finxero*¹ e sulla sua linea si pongono Floro nell'*Epitome* (I 4-8) e Lattanzio (*inst.* VII 15, 14).

Per quanto riguarda l'età dell'uomo, in tutto il mondo antico sono valide queste equivalenze:

- 1) *infantia*: dalla nascita fino ai 7 anni
- 2) *pueritia*: la fanciullezza dai 7 ai 14 anni (ma a volte fino ai 20)
- 3) *adulescentia*: dai 14 o più fino ai 28 anni

¹ "Inoltre realizzerò meglio il mio proposito, se vi mostrerò il nostro Stato nelle fasi successive della nascita, della crescita, dell'età adulta e della raggiunta salda robustezza, che non se, come fece Socrate in Platone, ne creassi uno ideale".

- 4) *iuventus*: dai 28 fino ai 45-50 anni
- 5) *virilitas* - *gravitas*: dai 45 ai 60 anni
- 6) *senectus*: oltre i 60 anni.

Senior è l'uomo maturo (ὁ πρέσβυς), mentre *senex* è il vecchio (ὁ γέρων).

Nell'*Epitome* di Floro (I 4-8) 4 età della vita umana sono raffrontate con la storia di Roma; ricorre quindi questa successione:

<i>infantia</i>	(re di Roma)
<i>adulescentia</i>	(fino ad Appio Claudio)
<i>iuventus et maturitas</i>	(fino a Cesare)
<i>senectus</i>	(dopo Cesare, con possibile rinascita sotto Traiano)

“[4] Se dunque qualcuno pensasse al popolo romano come ad un sol uomo e prendesse in considerazione tutto il corso della sua vita, come esso ebbe inizio e come crebbe, come giunse per così dire al culmine della sua virilità e come in seguito invecchiò, troverebbe quattro stadi del suo sviluppo. [5] La sua prima età fu sotto i re, per circa quattrocento anni, durante i quali lottò con i vicini intorno alla stessa città. Questa sarebbe la sua infanzia. [6] L'età seguente si estende dal consolato di Bruto e Collatino a quello di Appio Claudio e Quinto Fulvio², per centocinquant'anni, nei quali il popolo romano assoggettò l'Italia. Questo fu il periodo più turbolento per armi ed eroi. Lo si potrebbe chiamare l'adolescenza. [7] Seguirono quindi, fino a Cesare Augusto, centocinquant'anni in cui sotto-mise tutto il mondo. Questa è veramente la giovinezza dell'impero e quasi la sua forte maturità. [8] Da Cesare Augusto al secolo nostro non passarono molto meno di duecento anni, nei quali, per l'incapacità degli imperatori, pressoché invecchiò e si consunse: tuttavia, sotto l'imperatore Traiano, ha mosso i muscoli e, contro l'aspettativa di tutti, la vecchiaia dell'impero torna a rinverdire, come se gli fosse stata ridonata la giovinezza”³

² Va probabilmente corretto in “Marco Fulvio”.

³ Agnes - Giaccone De Angeli, 1969, pp. 342-345. Si noti che Floro fa una certa confusione con la durata dei periodi storici: in realtà il periodo dei re di Roma va dal 754 al 509; il successivo dal 509 al 264; il terzo dal 264 al 44 e l'ultimo dal 44 al 117. Sono quindi rispettivamente periodi di circa 250 anni i primi due e di circa 200 gli ultimi due.

Entro questa catalogazione si collocano le due definizioni di Isidoro relative a *puer* e a *senex* in *etym.* XI, II 10 e XI, II 27:

*Puer a puritate vocatus, quia purus est et necdum lanuginem floremque genarum habens*⁴;

*Senes autem quidam dictos putant a sensus diminutione, eo quod iam per vetustatem desipiant*⁵;

Ne consegue: *Inde est quod convenit sibi infantum aetas et senum: senes enim per nimiam aetatem delirant; pueri per lasciviam et infantiam ignorant quid agant*⁶.

Questa teorizzazione altro non è che una formula efficace per riassumere un *topos* medievale che trae le sue origini dal *Cato maior* (seu *de senectute*) di Cicerone (XI 38):

*Ut enim adulescentem, in quo est senile aliquid, sic senem, in quo est aliquid adulescentis, probo, quod qui sequitur, corpore senex esse poterit, animo nunquam erit*⁷.

Si tratta del *topos* del *puer senilis* o *puer senex* (cioè del luogo comune del vecchio che, torna bambino [= "rimbambisce"] e del ragazzo nel quale appaiono doti precoci di maturità), al quale il Curtius ha dedicato un intero paragrafo.

In esso, dopo aver riccamente esemplificato con citazioni tratte da Virgilio, Ovidio, Valerio Massimo, Stazio, Silio Italico, Plinio il Giovane, Apuleio, Claudiano, Giuliano, Filostrato, svariati luoghi comuni della Bibbia, Ambrogio, Agostino, Cassiano, Prudenzio, ricorda un brano di Gregorio Magno che, all'inizio della *Vita di san Benedetto*, scrive: *Fuit vir vitae venerabilis [...] ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile*⁸

Secondo Curtius, tale concetto è "una creazione della tarda Antichità

⁴ "Puer si chiama così da *puritas*, perché è puro e non ha ancora la barba sulle guance".

⁵ "Alcuni ritengono che siano chiamati *senes* a causa della perdita progressiva di *sensus* (intelligenza sensibile), per il fatto che ormai per la vecchiaia perdono il senno".

⁶ "Ecco perché c'è un punto di incontro tra l'età infantile e quella senile: i vecchi infatti per il gran numero degli anni perdono il senno; i fanciulli non sanno quello che fanno per leggerezza infantile".

⁷ "Come apprezzo l'adolescente in cui trovo qualcosa del vecchio, così apprezzo il vecchio in cui trovo qualcosa dell'adolescente; chi si attiene a questi principi potrà risultare vecchio nel fisico, ma nello spirito mai".

⁸ "Fu uomo di vita venerabile [...] ed ebbe fin dal tempo della sua fanciullezza l'intelletto di un uomo anziano". Cfr. Curtius, Bern 1948 = Firenze 1992, p. 117.

pagana”⁹ poi assunto come *topos* “dal monachesimo e dall’agiografia”¹⁰.

Un tipo di schema cronologico era di carattere religioso¹¹. Sant’Agostino, ‘il maggiore dottore della Chiesa cristiana’, se ne fece garante con tutto il peso della sua autorità. Agostino divise la storia del mondo in sei età¹²; esse raffiguravano le sei età dell’uomo attraverso cui egli passa dall’infanzia alla vecchiaia. Dio le scrisse nella storia dell’immediato inizio: i sei giorni della Creazione, come dice il primo capitolo della *Genesi*, indicavano le sei età dell’uomo e le sei età del mondo¹³. Il riposo di Dio al settimo giorno indicava che il mondo sarebbe finito nella settima età, che avrebbe segnato la transizione dal tempo all’eternità.

Agostino così disegnò lo schema delle sei età: il periodo da Adamo a Noè rappresenta l’*infantia*, quello da Noè ad Abramo la *pueritia*, quello da Abramo a David l’*adulescentia*, quello da David alla cattività babilonese degli Ebrei la giovinezza (*iuventus*), quello dalla cattività babilonese a san Giovanni Battista la virilità (*senior aetas*); il periodo tra la prima e la seconda venuta di Cristo rappresenta la vecchiaia (*senectus*): esso è l’età avanzata del mondo, cui segue il riposo (*requies*). Agostino suddivise inoltre le età in modo da legarle l’una alla successiva. Cambiando la metafora, egli ricorre all’analogia del giorno e della notte. Ogni età ha il suo mattino, il suo mezzogiorno e la sua sera all’interno del proprio arco di tempo. La notte di un’età lascia il posto al mattino di quella seguente.

Egli presenta l’età cristiana come l’età della senilità, che accusa tutti i segni di malattia associati con la vecchiaia avanzante. Ma in termini di giorno e notte essa aveva il suo splendore come le altre età.

La sesta età comincia con il Battista; il sole sorge con l’Incarnazione di Cristo; l’espandersi della Cristianità coincide con il mezzogiorno. Agostino, che viveva nei tempi tormentati tra IV secolo e inizio V, suppose che la sera sarebbe presto calata.

La sesta età avrebbe ceduto il passo alla settima, nella quale il tempo si sarebbe concluso. I Cristiani cercavano nei fatti contempo-

⁹ *op. cit.*, p. 116.

¹⁰ *id.*, p. 117.

¹¹ Cfr. Smalley, Napoli 1979 (ed. orig. 1974), p. 41.

¹² *Infantia, pueritia, adulescentia, iuventus, senior aetas / gravitas, senectus*, cui segue il riposo: *requies*.

¹³ Nel *De Genesi contra Manicheos* il cap. 23 è intitolato *Septem dies et septem aetates mundi* (ma cfr. anche in *psalm.* 127, 15; *divers. quaest.* 64, 1; 58, 2; *catech. rud.* 22, 39).

ranei i segni della seconda venuta di Cristo, ma Agostino condannò preventivamente ogni tentativo di individuare esattamente il Giorno del Giudizio: dobbiamo essere sempre pronti e attendere tranquillamente il tempo che Dio ha stabilito.

La capacità di recupero della natura umana ha del prodigioso; “la prospettiva dell’inesorabile declino verso la morte quasi non spaventò gli storici medievali, quanto almeno ci si sarebbe aspettato [...] L’idea delle sei età si affermò così solidamente e cionondimeno pesò così poco sulla storiografia medievale, proprio per il fatto che essa non poteva essere né provata né contraddetta. Una teoria religiosa generalmente disprezza la verifica dei fatti”¹⁴.

Nel libro XVIII del *De civitate Dei* viene proposto un confronto tra storia sacra e storia profana, tra il cammino compiuto dalla Città di Dio e quello compiuto dai grandi imperi dell’Antichità, per cui il cap. 15 è intitolato *Il regno di Laurento al tempo di Debora*, il cap. 20 *I primi re latini al tempo di Saul e Davide*, il 26 *La cacciata di Tarquinio e la liberazione dei Giudei*¹⁵.

Dopo Agostino, l’ultimo autore tardo-antico che si occupò del problema fu Fabio Planciade Fulgenzio, attivo nella seconda parte del V secolo, che compose un’opera intitolata *De aetatibus mundi et hominis*, posteriore al 484 (epoca di Guntamondo), anche perché la data di nascita di Fulgenzio sarebbe da collocare intorno al 480. Si tratta di un’opera lipogrammatica, cioè composta in modo tale che in ogni libro manca sistematicamente una lettera, che non viene adoperata per scelta deliberata dell’autore¹⁶.

Avrebbe dovuto constare di 23 libri (quante le lettere dell’alfabeto), ma a noi ne sono giunti solo 14.

¹⁴ Smalley, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵ Per questo testo ho utilizzato Alici, Milano 1984.

¹⁶ A proposito della mancanza della *a* anche nel cosiddetto (da Helm) “prologo”, che invece va considerato a tutti gli effetti libro I, cfr. quanto scrive l’ultimo editore (Manca, Alessandria 2003, p. 70, nel paragrafo intitolato: *Il «prologo» del De aetatibus [nota al testo]*): “Per concludere, osserviamo che il «nuovo» capitolo I risulta essere, con le sue 149 righe, il più lungo (seguito dall’VIII, 146, e dal VII, 132). La maggiore estensione è giustificata dal suo carattere introduttivo e insieme espositivo; esso non è, peraltro, distinto da ciò che segue, come una vera e propria prefazione, ma risulta del tutto integrato nell’opera, completamente lipogrammatica. Nel testo qui proposto, in attesa di una nuova edizione critica, abbiamo scelto di riprodurre il testo di Helm, indicando però con *æ* il dittongo *ae* nel primo libro, per sottolineare l’assenza, anche in esso, della vocale *a*, e di abolire la distinzione artificiosa fra prologo e primo libro”.

BIBLIOGRAFIA

- AGNES L.-GIACONE DE ANGELI Jolanda, *Le storie di G. Velleio Patercolo. Epítome e frammenti di L. Anneo Floro*, Torino 1969.
- ALICI L., *Aurelio Agostino. La città di Dio. Introduzione, traduzione, note e appendici*, Milano 1984.
- CURTIUS E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 = *Letteratura europea e Medioevo latino*, trad. it. di R. Antonelli, Firenze 1992.
- MANCA M., *Fulgenzio. Le età dell'oro e dell'uomo*, Alessandria 2003.
- SMALLEY Beryl, *Storici nel Medioevo*, trad. it. di Ileana Pagani, Napoli 1979 (ed. orig. 1974).

Le figure 'gorgiane' in Aquila Romano

di Maria Franca Buffa Giolito

Per Quintiliano il vocabolo *figura*¹ deriva dal modo di denotare le movenze del corpo umano: come lo scultore o il pittore evitano l'inespressività alternando i movimenti dei corpi, così l'oratore varia le figure per schivare il grigiore del suo discorso²: il loro uso opera una *variatio* dalla *oratio perpetua* che permette di fugare monotonia e tedio, rispondendo al progetto dell'*ornatus*. Gli *artium scriptores* tentarono³ di individuare e catalogare le figure retoriche⁴ elaborando

¹ Quint. *inst.* 2,13,8-11. Poco prima (*inst.* 1,8,16) Quintiliano rende il gr. σχήματα con *figurae*: *Schemata utraque, id est figuras, quaeque lexeos quaeque dianois vocantur*; a *inst.* 9,1,14 asserisce che Zoilo di Anfipoli usò σχήμα nel senso tecnico di σχήμα διανοίας (vd. anche Febammone, *Rh. Gr.* 3, pp. 44,1 ss. Spengel). Nella *Rhet. ad Her.* 4,25 non si distingue nettamente tra figure e tropi; σχήμα è reso con *exornatio*, affine a *lumina* di Cie. *or.* 83 (*quae verborum collocationem illuminat iis luminibus, quae Graeci ... orationis σχήματα appellant*): cfr. Barwick¹ 1957, pp. 88-111; Calboli⁴ 1969, pp. 50-52; Squillante 1993, pp. 7-9; D'Angelo 2001, pp. 10-12.

² In Quint. *inst.* 8,6,1; 9,1,4 le parole traslate costituiscono il settore opposto ai *verba propria*. Cfr. Barthes 1964, pp. 40-51; Lausberg¹ 1973², pp. 308-455; Calboli² 1985, pp. 515-520. Sul concetto di 'scarto' si veda: Gruppo μ 1980², pp. 27 ss. Del resto, già in Teofrasto la dottrina delle figure rappresenta un mezzo per ornare il discorso: cfr. Barwick¹ 1957, p. 102.

³ Sulle difficoltà che si incontrano nel trattare le figure del discorso cfr. Alessandro di Numenio (*Rh. Gr.* 3, p. 9,6-9 Spengel); buone osservazioni in Ballaira¹ 1968, pp. 55-58 e Pernot 2000, pp. 208 ss.

⁴ Le opere relative agli σχήματα, in lingua greca, si leggono nel III vol. dell'ed. dei *Rhetores Graeci* curata da Spengel: Alessandro (Περὶ σχημάτων, pp. 7-40); Febammone (Σχόλια περὶ σχημάτων ῥητορικῶν, pp. 41-56); Tiberio (Περὶ σχημάτων, pp. 57-82); Erodiano (Περὶ σχημάτων, pp. 83-104); Περὶ τῶν τοῦ λόγου σχημάτων anonimo (pp. 110-160); Zoneo (Περὶ σχημάτων τῶν κατὰ λόγου, pp. 161-170); Περὶ σχημάτων anonimo (pp. 171-173); Περὶ τῶν σχημάτων τοῦ λόγου anonimo (pp. 174-178). I trattati in lingua latina sulle *figurae* compaiono nell'ed. dei *Rhetores Latini minores* a cura di Halm. Si tratta di: Rutilio Lupo (*Schemata lexeos*, pp. 1-21); Aquila Romano (*De figuris sententiarum et elocutionis liber*, pp. 22-37); Giulio Rufiniano (*De figuris sententiarum et elocutionis liber*, pp. 38-47); *De schematis lexeos* e *De schematis dianois* attribuiti a Rufiniano (pp. 48-62); *Carmen de figuris vel schematibus* anonimo (pp. 63-70); *Schemata dianoeas quae ad rhetores pertinent* anonimo (pp. 71-77); Beda (*De schematibus*, pp. 607-611): questi autori saranno qui citati secondo le pagine e le righe delle relative edizioni curate da Sp. (= Spengel) e H. (= Halm).

la dottrina delle *figurae verborum* (σχήματα λέξεως) e *sententiarum* (σχήματα διανοίας), di cui, com'è noto, esistevano due teorie differenti. Una si riallaccerebbe a Gorgia⁵ e, riavvicinatasi a Teofrasto⁶, potrebbe aver prodotto le trattazioni della *Rhetorica ad Herennium*, di Cicerone e di Gorgia il Giovane, che conosciamo nell'elaborazione latina di Rutilio Lupo⁷. Generalmente si trattava degli σχήματα διανοίας e in seguito degli σχήματα λέξεως: così procedono Cicerone⁸, Quintiliano (*inst.* 9,1,19-45)⁹, Alessandro (10,14 ss.; 27 ss. Sp.), Aquila Romano (28,31 ss. H.). Se ne allontanano la *Rhet. ad Her.* 4,19-68¹⁰ e Cicerone, ma nell'*orator* (137-138).

Intendo qui occuparmi di sei figure, attestate in lingua latina per la prima volta in Rutilio Lupo, le cosiddette 'gorgiane'¹¹, secondo le

⁵ Sugli effetti nuovi e ostentati dello stile 'gorgiano' cfr. Pernot 2000, p. 34. Già Aristotele *rhet.* 3,1404 a 26 rileva il carattere poetico dello stile di Gorgia; Diod. 12,53,2-4 e Dion. Hal. *Demost.* 4,4; 25,4; *Th.* 2 (I 424, 12 ss. Usener-Radermacher) delimitano ulteriormente le 'figure gorgiane': vd. Barwick¹ 1957, p. 102; Kennedy 1963, pp. 64-65; Calboli⁴ 1969, pp. 336-337.

⁶ Mediata da Apollonio Molone ed Ateneo, fu poi manipolata in parte con elementi stoici: vd. Stroux 1912, p. 21, n. 2; Barwick¹ 1957, p. 102. Per ulteriori ragguagli rimando a Calboli Montefusco 1979, p. 3, n. 1.

⁷ Barabino 1967, pp. 13-14; Barwick¹ 1957, p. 102 e Calboli Montefusco 1979, pp. 454-457. L'altra formulazione, ideata dagli stoici in rapporto alle classi di *adiectio*, *detractio*, *immutatio* e *transmutatio*, era distinta in σχήματα λόγου e σχήματα διανοίας: vd. ancora Barwick² 1922, p. 100; Barwick¹ 1957, pp. 88-89.

⁸ Cic. *de or.* 3,201: *sed inter conformationem verborum et sententiarum hoc interest, quod verborum tollitur, si verba mutaris, sententiarum permanet, quibuscumque verbis uti velis*. Cfr. Mart. Cap. p. 263,7 ss. Dick; Phoihamm. 44,26 ss. Sp.; Tib. 69,21 ss. Sp. (= 25 Ballaira). Si vedano in merito Barwick¹ 1957, p. 100; Martin 1974, pp. 276-277; Calboli Montefusco 1979, p. 462; Grebe 2000, p. 46.

⁹ Quintiliano espone prima le *figurae sententiarum*, con la stessa motivazione di origine stoica: *Ut vero natura prius est concipere animo res quam enuntiare, ita de iis figuris ante est loquendum quae ad mentem pertinent*. Vd. Pernot 2000, pp. 209; 280.

¹⁰ Senza peraltro giustificare l'ordine di trattazione delle due categorie di figure, come fanno invece Alessandro (27,10 ss. Sp.) e Aquila (23,7 H.: *natura est enim prius sentire quam eloqui*), che tra l'altro trattano περίοδος, κῶλον e κόμμα in un *excursus* teorico che è l'inizio del secondo gruppo di figure, eludendo così una chiara sistemazione: cfr. Bonanno² 1986, p. 86. Su κόμμα si veda Calboli⁴ 1969, pp. 329-334 e n. 116.

¹¹ Si tratta di ἀντίθετον, ἰσόκωλον, πᾶρισον, ὁμοιόπτωτον, ὁμοιοτέλευτον, παρονομασία, su cui cfr. Calboli⁴ 1969, pp. 336-338, soprattutto n. 121.

definizioni di Aquila Romano¹², conservate nel *De figuris sententiarum et elocutionis liber*¹³, che i retori latini coevi o appena più giovani considerarono come un adattamento dall'omonimo trattato di Alessandro¹⁴.

L'autore ha suddiviso la materia in figure di pensiero e figure di parola¹⁵, articolandone l'esposizione in sezioni¹⁶. La suddivisione della materia in *figurae elocutionis* e *figurae sententiarum* compare per la prima volta nella *Rhet. ad Her.*¹⁷, pur risalendo forse ad Ermagora o ancora prima¹⁸.

¹² Cfr. l'articolo di Brzoska 1895 (1965), coll. 315-317.

¹³ Il *liber* sembra conservare un abbozzo di dedica: *Hoc tibi munus reddemus* (22,2 s.), ma non il nome del destinatario, nell'ed. di Rulinken 1768, p. 139: cfr. Welsh 1967, p. 286 e soprattutto Bonanno² 1986, p. 77.

¹⁴ Per primo, Giulio Rufiniano (38,3 s. H.) asserisce: *Hactenus Aquila Romanus ex Alexandro Numenio: exinde ab eo praeteritas, alias quidem proditas, subtexuimus*: una verifica dell'attendibilità di Rufiniano si legge in Bonanno² 1986, p. 86; vd. anche Bonanno¹ 1997, p. 309.

¹⁵ Per ogni figura sono forniti il nome greco, la traduzione latina, la definizione con la differenziazione della figura interrelata, l'esempio: Grebe 2000, p. 66 sottolinea come Marziano Capella abbia ripreso sistemazione, scelta e ordine delle figure proposti da Aquila, ma non il dettaglio supplementare, la ripetizione, l'abbondanza esemplificativa.

¹⁶ Ripropongo con modifiche di poco conto lo schema del *liber* prospettato da Bonanno² 1986, pp. 78-80 (citando dall'ed. H.): 1) proemio informativo (22,1-23,7) sull'esistenza di *figurae sententiarum* e *figurae elocutionis*; 2) parte dedicata alle figure di pensiero (23,8-26,32); 3) intermezzo segmentato nella conclusione sulle figure di pensiero (27,1-11) e nell'introduzione a quelle di parola; in un *excursus* sui tipi di *oratio* (*soluta, perpetua, ea quae ex ambitu constat*), con distinzione tra *ambitus* (*sive periodos*), *colon* e *comma* (27,12-28,18); in consigli sull'uso dei vari tipi (28,19-30); nella partizione tra figure di parola e di pensiero (28,31-29,22); nell'introduzione al primo gruppo di figure di parola, le cosiddette 'gorgiane' (29,23-28); 4) parte dedicata alle figure di parola 'gorgiane' (29,29-31,6); 5) due figure di parola, che, come specificato solo dopo l'illustrazione, non appartengono alle 'gorgiane', ma al secondo gruppo di figure di parola (31,7-19); 6) sezione introduttiva al secondo gruppo delle *figurae elocutionis* (31,20-31); 7) secondo gruppo di figure di parola, in cui alcune non sono conformi alla teoria aristotelica accolta da Aquila (31,32-35,18); 8) *excursus* sull'uso opportuno delle *figurae elocutionis* (35,19-36,2); 9) terzo gruppo di figure di parola (36,3-37,13); 10) conclusione, con l'avvertenza che quelle prese in esame sono quasi tutte le *figurae elocutionis* degne di attenzione (37,14-21); 11) epilogo (37,22-30).

¹⁷ *Rhet. ad Her.* 4,19: *Haec (sc. dignitas) in verborum et in sententiarum exornationes dividitur verborum exornatio est, quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem*. Si tratta della partizione della *dignitas*, una delle tre qualità dell'*elocutio*.

¹⁸ Cfr. Matthes 1958, p. 211. Barezat 1904, p. 32 attribuisce all'ambiente dei grammatici la distinzione tra figure di parola e figure di pensiero, all'epoca di *Rhet. ad Her.*, Cicerone, Gorgia (Ateniese).

L'interesse di Aquila sembra concentrarsi, nella seconda parte del *liber*, sulle *figurae elocutionis*, che vengono raggruppate e classificate in modo più critico rispetto a quelle di pensiero: gli effetti di un loro uso ben dosato¹⁹ sono evidenziati grazie alle citazioni da Demostene, Cicerone, Aristotele, in una sorta di appello "ad una pragmatica ed intelligente imitazione dei grandi maestri dell'oratoria"²⁰.

1. Ἀντίθετον. Tra le figure più diffuse che prendono nome da Gorgia²¹ compare l'ἀντίθετον o ἀντίθεσις.

Aristotele ne tratta chiamandolo ἀντίθεσις, come Alessandro²²; Anassimene²³ lo denomina ἀντίθετον, come poi Aquila. La successiva manualistica in lingua greca²⁴, pur serbando la voce ἀντίθετον, le preferisce ἀντίθεσις: la sua più antica definizione in latino si legge in *Rhet. ad Her.*, con il nome di *contentio*²⁵, poi nei manuali successivi²⁶ compaiono le definizioni di *contrapositum* e *oppositio*²⁷,

¹⁹ Bonanno² 1986, pp. 80-85.

²⁰ Bonanno¹ 1997, p. 309. Dapprima si rileva che le figure di parola differiscono da quelle di pensiero *quod sententiae figura immutato verborum ordine vel translato manet nihilo minus, elocutionis autem, si distraxeris vel immutaveris verba vel ordinem eorum non servaveris, manere non poterit* esemplificando con *ironia* ed *epanaphora* (28,31-29,23). Aquila (29,23-28 H.) accenna poi alle figure di parola, confacenti all'abbellimento del discorso che ne risulta quasi colorito, delle quali si servì per primo Gorgia, ma senza moderazione. Su Gorgia vd. Blass 1887², pp. 68-69; Navarre 1900, p. 92; Münscher 1912, coll. 1606-1614.

²¹ Barabino 1967, p. 15 sottolinea come, a differenza degli altri Γοργίεια σχήματα, l'ἀντίθετον nell'oratoria attica ebbe fortuna in Lisia e Demostene, che pone in opposizione proposizioni, ma anche parole.

²² Arist. *rhet.* 3,1410 a 20 ss.; Alex. 36,26 ss. Sp.

²³ Anax. 57, 10 ss. F.

²⁴ Alex. 36,27 ss. Sp.; Tib. 78,20 ss. Sp. (= 37 Ballaira); Herod. 98,26 ss. Sp.; Zon. 169,23 Sp.; Anon. 186,17 Sp.: cfr. Barabino 1967, p. 16.

²⁵ *Rhet. ad Her.* 4,21: *contentio est, cum ex contrariis rebus oratio conficitur*, 4,58: *contentio est, per quam contraria referuntur ... inter haec duo contentionum genera hoc interest: illud ex verbis celeriter relatis constat; hic sententiae contrariae ex comparatione referantur oportet*. Nell'opera non si notano esempi di antitesi puramente verbali: in merito vd. Schenkeveld 1967, p. 43. Cicerone allude a questo schema (*de or.* 3,207; *or.* 135: *cum sunt contrariis relata contraria*) e nelle sue orazioni si rapporta di frequente agli usi di Lisia: vd. in Pis. 82. L'antitesi può risultare nelle parole o nei concetti: vd. Calboli⁴ 1969, p. 318; Riccio Coletti 2004, pp. 200-201.

²⁶ Per es. Rutilio Lupo (2,16 pp. 19, 17 H. = 200,5-202,13 Barabino) non definisce l'ἀντίθετον, ma vi accenna illustrando i diversi modi in cui lo si può realizzare; l'esemplificazione fornita rientra nell'antitesi di frase, mentre sono omessi i contrasti tra parole e serie di parole, ma "dell'ἀντίθετον Rutilio doveva pure trattare tra gli *schemata dianoeas*": così Barabino 1967, p. 17.

a connotare la contrapposizione di due pensieri -di variabile estensione sintattica- così da essere connessi fra loro.

Dell'ἀντίθετον tratta Aquila Romano (29,29-30,4 H.)²⁸: Ἀντίθετον, *compositum ex contrariis*. Haec figura constat ex eo, quod verba pugnantia inter se, paria paribus opponuntur²⁹. Cuius modi brevissimum est illud Ciceronis³⁰: Domus tibi deerat? at habebas: pecunia superabat? at egebas [Scaur. 22,45 n Sch.]. Aut si dicas³¹: In pace ad vexandos cives acerrimus, in bello ad expugnandos hostes inertissimus [Cic. or. frg. inc. B 17 M. = fr. 13 Puccioni³² = fr. 15 Crawford].

Aquila, risalendo alla terminologia di Anassimene, forse attraverso sistemazioni lessicali di scuola successiva, usa ἀντίθετον e ripristina il termine *contrarium* che s'incontra nella *Rhet. ad Her.* (4,25), dove corrisponde a ἐνθύμημα³³. Il primo esempio addotto produce l'antitesi di parole singole presentando due coppie antitetiche (*deerat/ habebas; pecunia superabat/ egebas*) che mostrano un significato di opposizione. L'esempio compare anche in Mart. Cap. 480, 13-14 H., Diom. 2,466 K. e nei *Versus* di Rufinus v.c. litterator,

²⁷ Quint. inst. 9,3,81-86 propone anche *contentio*, come in 9,2,2; lo Ps. Rufiniano (51,9 ss. H.) tratta del conflitto tra singoli termini, ma designa con il nome di *contrarium* o *oppositio* l'ἀντίθεσις: cfr. Calboli¹ 1965, p. 3, n. 3.

²⁸ Cfr. *carm.* 64,22 H. (= p. 74,22 Squillante = p. 53,22 D'Angelo); Mart. Cap. p. 263,16-264,4 Dick e Isid. 518,5 H.

²⁹ *Compositum* è congettura del Ruhnken, sulla scorta di Marziano Capella, mentre il *Vindobonensis* 179 e le tre *editiones principes* tramandano *oppositum*. Cfr. Ballaira² 1977, p. 279. In Quint. inst. 9,3,81 *contentio* connota l'ἀντίθετον: *contrapositum autem vel, ut quidam vocant, contentio* (ἀντίθετον dicitur), non uno fit modo; nam et fit, si singula singulis opponuntur... et bina binis... et sententiae sententiis.

³⁰ Quintiliano (inst. 9,2,15) cita il passo ciceroniano, come esemplare *cum alium rogaveris, non expectare responsum, sed statim subicere ...* e aggiunge: *quod schema quidam 'per suggestionem' vocant*. Si veda anche Cic. or. frg. C 22 Müller.

³¹ *Aut si dicas* è integrazione del Ruhnken da Mart. Cap. p. 264,2 Dick.

³² Puccioni 1963, p. 121 lo pone tra i frammenti delle orazioni incerte e legge *hostis* invece di *hostes*.

³³ *Contraria* corrisponde all'aristotelico τὰ ἐναντία: vd. *categ.* 10,11 b 17-24; *top.* 2,2,109 b 18 e *passim*; *rhet.* 2,23,1397 a 23. Per Perelman - Olbrechts-Tyteca 2001, p. 364 "Certe antitesi, e soprattutto la figura chiamata *contrario* nella Retorica a Erennio, che 'date due cose opposte si serve dell'una per provare in modo breve e agevole l'altra' non sono null'altro che l'argomento *a fortiori*". Sull'uso del *contrarium* come figura, invece che come argomento, vd. Calboli⁴ 1969, pp. 328-329, nel commento *ad loc.*

de compositione et de metris oratorum (579,24 Halm = 6,571 K.): *sed quae incisim aut membratim efferuntur, ea vel altissime cadere debent, ut est apud me: 'domus...egebas'*: tutto il passo è tratto *ad verbum* da Cic. *orat.* 223, che riporta il frammento per la perfetta congruenza ritmica dei κῶλα e dei κόμματα. Nella seconda citazione si ha un'antitesi di frase: la base lessicale è formata da antonimi (*in pacel/ in bello; ad vexandos/ ad expugnandos; cives/ hostes; acerrimus/ inertissimus*) che hanno la dimensione della proposizione e prospettano difformità di significato, in modo tale da poter essere contrapposti³⁴.

2. Ἰσόκωλον. Una delle più note figure gorgiane, molto usata da Lisia e Demostene³⁵, l'ισόκωλον³⁶, definisce l'equivalenza di periodi, frasi e dei loro membri, sia nella struttura sintattica che nell'ampiezza³⁷. È stata contrapposta alla παρομοίωσις e all'ἀντίθετον da Aristotele e Anassimene³⁸: il secondo pone già il problema dell'uniformità, del numero e della struttura sintattica dei κῶλα, trattato poi nella *Rhet. ad Her.*³⁹, dove la figura è chiamata *conpar*. Apprezzabili esempi di questa figura, potenziati dall'antitesi, compaiono nelle orazioni di Cicerone⁴⁰. Per Rutilio Lupo (2,15 p.19,9 H. = p. 198,18-19 Barabino) l'ισόκωλον *aut duabus aut pluribus sententiis brevibus et inter se paribus efficitur*⁴¹.

³⁴ Si vedano Lausberg² 1969, pp. 209-211; Fontanier 1991, pp. 379-381; Reboul 1996, pp. 21; 156.

³⁵ Per gli esempi più notevoli nell'oratoria attica vd. Barabino 1967, p. 17.

³⁶ Secondo Blass 1887², I, p. 67 si tratta di «un'imitazione del verso, al cui posto subentra il *colon* retorico definito dal pensiero, dall'ampiezza del contenuto e della rima». L'isocolon definisce «membri di frase con lo stesso numero di parole»: Riccio Coletti 2004, p. 242. Hofmann- Szantyr 1965, p. 726 rilevano che questa figura si è diffusa sotto l'influsso dell'asianesimo.

³⁷ Squillante 1993, p. 147.

³⁸ Arist. *rhet.* 3,1410 a 24; *top.* 148 b 33; Anax. *rhet. Alex.* 1435 b 38 ss.

³⁹ *Rhet. ad Her.* 4,28: *quod habet in se membra orationis ... quae constant ex pari fere numero syllabarum.*

⁴⁰ Cic. *rep.* 6,26; *pro Mur.* 76; *pro Coel.* 1; *de leg. Man.* 35; Sall. *Cat.* 5,4; Caes. *b. G.* 6,16,3. Cicerone accenna a questa figura in *de or.* 3,206: *quae sunt inter se similia*. Sull'uguaglianza dei κῶλα vd. Quint. *inst.* 9,3,80: *etiam ut sint, quod est quantum, membris aequalibus, quod ἰσόκωλον dicitur*; *carm.* 66,82 H. (= p. 82,82 Squillante = p. 61,82 D'Angelo); Anon. 155,1 ss. Sp. Sul numero dei κῶλα vd. Quint. *inst.* 9,3,77; Don. *ad Ter. hec.* 291; Dion. Hal. *comp.* 9; Alex. 40, 1 ss. Sp. Sull'ordinamento sintattico dell'ισόκωλον, che può essere costituito da intere proposizioni, cfr., oltre ad Aquila, Alex. 40, 2 ss. Sp.; Zon. 169, 9 ss. Sp.

⁴¹ La definizione sembra riferirsi solo all'incertezza dell'uguaglianza e del numero dei κῶλα e contrasta con gli esempi, adespoti, nei quali viene messa in risalto la forma sintattica: vd. Barabino 1967, p. 18.

Aquila Romano (30,5-11 H.) definisce l'ἰσόκωλον come *exaequatum membris*. *Fit autem, quotiens non pugnantibus inter se, sed paribus tantummodo verbis duo vel etiam plura membra, quae κῶλα dicimus, explicantur, ut, si dicas hoc modo*: *Classem speciosissimam et robustissimam instruxit, exercitum pulcherrimum et fortissimum legit. Addere etiam licet: sociorum maximam et fidelissimam manum comparavit*⁴², *et longius eodem modo progredi, dum ne in fastidium incurras*. L'equivalenza stabilita dall'ἰσόκωλον interessa sia l'estensione sia la struttura sintattica: nel primo esempio si stabilisce l'equivalenza tra *classem* ed *exercitum* e ancor più tra i quattro superlativi (*speciosissimam/ pulcherrimum; robustissimam/ fortissimum*), espressi a coppie isosillabiche, uniti dalla copulativa *et*; nel secondo esempio i membri di frase mostrano lo stesso numero di parole. L'ἰσόκωλον compare sia come *figura verborum* che come *figura sententiae* nella precettistica retorica successiva: "i retori continuano ad occuparsi dei problemi già posti da Anassimene e per lo più identificano l'ἰσόκωλον con il πάρισον o παρίσωσις"⁴³; come appare da Anassimene⁴⁴, la forma più completa, παρόμοιον⁴⁵ o παρομοίωσις⁴⁶, della παρίσωσις richiede corrispondenza sia tra i κῶλα, sia tra i vocaboli. Forse nella *Rhet. ad Her.*⁴⁷ e nel ciceroniano *de or.* 3,206 (*quae sunt inter se similia*) si allude a questa figura.

Un'altra definizione per connotare l'ἰσόκωλον è πάρισον, che si ha quando vi è uno stesso numero di parole disposte nello stesso modo, ma Aquila non pare condividere questa opinione.

3. Πάρισον. Si legge in Aquila Romano (30,12-21 H.: Πάρισον, *prope aequatum. Differt autem a superiore, quod ibi membrorum verba paria sunt numero, hic uno vel altero addito aut in superiore mem-*

⁴² Il sintagma *manum comparavit* è ciceroniano: penso a *pro Sest.* 84: *manum sibi P. Sestius et copias comparavit*.

⁴³ Barabino 1967, p. 18.

⁴⁴ Anax. 58, 5 ss. F. Cfr. Arist. *rhet.* 3,1410 a 25.

⁴⁵ Rutilio Lupo (2,12 p. 18,22 H. = pp. 196,19-198,6 Barabino) definisce il παρόμοιον solo approssimativamente, in relazione alla corrispondenza e alla difformità con l'ὁμοιόπτωτον e con l'ὁμοιοτέλευτον: cfr. Barabino 1967, p. 19. Un cenno al παρόμοιον successivamente s'incontra solo nel *carmen de figuris*: cfr. 68,127 H. (= p. 88,127 Squillante): *adsimile, a momento cum simile hoc facio illi* (ma cfr. p. 66,127 D'Angelo: *adsimulamentum <fit> cum simile loco facio illi*); Mart. Cap. 474,27 H. inserisce la figura tra i *vitia orationis*.

⁴⁶ Barabino 1967, p. 17. Se si sommano la corrispondenza dei κῶλα e quella delle parole si ha la παρομοίωσις: cfr. *rhet. Alex.* 1436 a 5 ss.

bro aut in postremo pariter excurrunt, ut si sic locum enunties: Neque gratia et divitiis locupletum corruptus, neque minis et denuntiatione potentium perterritus, neque difficultatibus et magnitudine rei a proposito deiectus. Hoc enim postremum pluribus verbis quam superiora enuntiatum membrum longius produxit. Quod fieri et in primo potest, sed ibi opportunius, si, quo longius erit ceteris, initio pronuntiatur: in posteriore autem, si ad postremum producitur) che ἰσόκωλον e πάρισον non coincidono; infatti, mentre l'ἰσόκωλον richiede lo stesso numero di parole nei vari κῶλα, il πάρισον permette l'aggiunta di uno o due vocaboli nel primo o nell'ultimo membro. Nel terzo κῶλον dell'esempio offerto è stato aggiunto, rispetto agli altri due, *a proposito*⁴⁸.

4. Ὅμοιόπτωτον. L'Ὅμοιόπτωτον appare in Aristotele ed Anassimene⁴⁹ tra i generi della παρομοίωσις. La sua più antica esposizione in lingua latina si ha nella *Rhet. ad Her.*⁵⁰, quindi in Cicerone⁵¹. Quintiliano⁵² non si limita all'ambito nominale: *sed neque, quod finem habet similem, utique in eundem venit finem* ὁμοιόπτωτον, *quia*

⁴⁷ *Rhet. ad Her.* 4,28: *in hoc genere saepe fieri potest, ut non plane par numerus sit syllabarum et tamen esse videatur.*

⁴⁸ Cfr. Calboli⁴ 1969, p. 338. Sul πάρισον vd. Cic. *de or.* 3,206 (*inter se similia*); Quint. *inst.* 9,3,76 (*Theo Stoicus πάρισον existimat quod sit e membris non dissimilibus*); *schem. dian.* 76,4 H.; Mart. Cap. 480,104 H.; Alex. 40,1 ss. Sp.; Zon. 169,9 ss. Sp.; Anon. 185,24 ss. Sp.: vd. Riccio Coletti 2004, pp. 250-251.

⁴⁹ Arist. *rhet.* 3,1410 a 25 ss.; Anax. 58,5 F. In particolare Calboli⁴ 1969, p. 339 osserva che in Aristotele "l'Ὅμοιόπτωτον si può avere per uguale terminazione di due sillabe (come in Rutilio), di due casi o di due parole uguali alla fine di due κῶλα".

⁵⁰ *Rhet. ad Her.* 4,28: *similiter cadens exornatio appellatur, cum in eadem constructione verborum duo aut plura sunt verba quae similiter iisdem casibus efferantur.* Nel passo non si cerca "un accordo sonoro fra le parti terminali delle parole": cfr. Calboli⁴ 1969, p. 340.

⁵¹ Vd. Cic. *de or.* 3,206 (*quae cadunt similiter*); *or.* 135 (*cum similiter vel cadunt verba*), dove l'Ὅμοιόπτωτον è circoscritto all'uguaglianza del caso di almeno due termini, che possono utilizzare ogni posto nel κῶλον. Esistevano κῶλα costituiti da un solo vocabolo: vd. *carm.* 67,103 H. (*aequiclinatum*) = p. 85,103 Squillante (*aequiclinatum*) = p. 63,103 D'Angelo (*aequiclinatum*).

⁵² In *inst.* 9,3,78 si legge un esempio in cui l'Ὅμοιόπτωτον è dato da *non praesidio inter pericula tamen solacio inter adversa*. L'Ὅμοιόπτωτον, secondo Rutilio Lupo (2,13 pp. 18,30-19,2 H. = p. 198,7 Barabino), esce dall'ambito strettamente nominale giacché *eundem habet casum aut eandem novissimam syllabam*. Cfr. ancora Barabino 1967, p. 20.

ὁμοιόπτωτον *est tantum casu simile, etiam si dissimilia sint quae declinentur*: per realizzare la figura, i vocaboli, purché abbiano lo stesso caso, possono essere posti tanto all'inizio, quanto a metà o alla fine dei κῶλα, oppure nel secondo κῶλον essere posti in senso inverso rispetto al primo⁵³. In Aquila Romano (30,22-26 H.) compare solo l'uguaglianza dei casi⁵⁴: ὁμοιόπτωτον, *simile casibus. Hoc ex eo nomen accepit, quod membra illa, id est κῶλα, in eisdem casus cadunt ad hunc modum*: Huic igitur socios vestros criminanti et ad bellum vos cohortanti et omnibus modis, ut in tumultu essetis, molienti. *Haec enim tria in eundem casum determinata sunt*. Nell'esempio, l'ὁμοιόπτωτον è costituito dai participi presenti *criminanti, cohortanti, molienti* che chiudono tre κῶλα successivi.

5. Ὅμοιοτέλευτον. Quando due membri terminano con vocaboli rimanti tra loro si ha l'Ὅμοιοτέλευτον⁵⁵, che appare tra i generi della παρομοίωσις in Aristotele ed Anassimene⁵⁶ ed ha luogo quando il παρόμοιον è determinato dalla fine di parola.

Ancora una volta è nella *Rhet. ad Her.*⁵⁷ che ne incontriamo la più antica definizione in lingua latina e, forse, Cicerone accenna a questa figura in *de or.* 3,206 e *or.* 135⁵⁸.

Le definizioni dell'Ὅμοιοτέλευτον⁵⁹ in seguito si moltiplicano:

⁵³ Vd. pure Herod. 97,26 ss. Sp.

⁵⁴ Vd. Calboli⁴ 1969, p. 339. Come in Alex. 36,7 ss. Sp. e Mart. Cap. 480,23 H. che riporta lo stesso esempio di Aquila. Cfr. anche Zon. 169,14 ss. Sp.; Anon. 186,4 ss. Sp. La figura compare anche nei grammatici tardi: Charis. 371,1 B.; Isid. 1,36,15; Diom. 1,447,12 K.; Don. 665,14 Holtz; Pomp. 5,304,3 K.; Sacerd. 6,459,6 K.; Isid. iun. 214,24 Schindel; Expl. 270,245 Schindel; Iul. Tol. 200,131 Maestre Yenes: cfr. Riccio Coletti 2004, pp. 236-237: è "figura possibile solo nelle lingue che hanno marcanti di caso e di forme verbali".

⁵⁵ Spesso ricorre in poesia: Aesch. Pers. 171 s.; Soph. O. T. 76; Eur. Phoen. 1478: sull'uso di questa figura nell'oratoria attica cfr. Barabino 1967, p. 20.

⁵⁶ Arist. rhet. 3,1410 a 27; Anax. 58, 8 s. F.

⁵⁷ Rhet. ad Her. 4,28: *similiter desinens est, cum, tametsi casus non insunt in verbis, tamen similes exitus sunt*.

⁵⁸ Cic. de or. 3,206: *quae similiter desinunt; or. 135: cum similiter ... verba ... desinunt*. Efficaci esempi compaiono nelle orazioni, per es. in *pro Mil.* 5; *pro Cluent.* 15; *pro Quinct.* 75, dove s'incontra anche la παρίσωσις. Non è dato precisare se la dottrina ciceroniana coincida o meno con quella della *Rhet. ad Her.*: cfr. Calboli⁴ 1969, p. 340. Rutilio Lupu riteneva l'Ὅμοιοτέλευτον meno evidente e meno gradito dell'ὁμοιόπτωτον: *nam neque tam paria duo verba sunt, neque eundem habent casum et sonum .rocis*. L'unico esempio che egli riporta è adespoto, anche se si pensa che possa essere attribuito a Licurgo: così Barabino 1967, pp. 21; 198-199.

in *carm.* 67,100 (= p. 84,100 Squillante = p. 63,100 D'Angelo) leggiamo: ὁμοιοτέλευτον. *confine est, simili fini cum claudimu' quaedam*⁶⁰ e Tiberio⁶¹, contrariamente ad Aristotele, considera l'ὁμοιοτέλευτον e l'ὁμοιοπτωτον generi della παρίσωσις.

In Aquila (30,27 H.) la figura è delimitata così: Ὅμοιοτέλευτον, *simile determinatione. Differt a superiore, quod illud quidem et casu et sono simili verba membrorum determinat: hoc vero non solum casum similitudine, sed cuiuscumque verbi atque enuntiationis contentum est, ut:* In muros statim curritur, exercitus a sociis accersitur, dilectus iuventuti denuntiatur. L'ὁμοιοτέλευτον dell'esempio è composto dai verbi *curritur, accersitur, denuntiatur* che chiudono tre κῶλα successivi.

6. Παρονομασία⁶². Compresa nel nucleo più antico delle figure gorgiane, la παρονομασία (*adnominatio*, παρήχησις) fu inclusa tra gli ἴσα (σχήματα)⁶³.

La *Rhet. ad Her.* (4,29-32) chiarisce come la *mutatio*, che determina la paronomasia⁶⁴, in quanto gioco di parole che riguarda

⁵⁹ Beda (610,14 H.) definisce l'ὁμοιοτέλευτον come *similis terminatio*. Si vedano anche Charis. 370,27 B.; Diom. 1,447,5 K.; Don. 666,1 Holtz; Pomp. 5,304,7 K.; Sacerd. 6,459,3 K.; Isid. iun. 214,220 Schindel; Iul. Tolet. 200,138 Maestre Yenes: cfr. Riccio Coletti 2004, p. 237.

⁶⁰ *Confine* è termine "particolarmente icastico con l'allusione metaforica all'elemento terminale, al confine appunto della parola, e forse anche del colon": così Squillante 1993, p. 151. Cfr. Quint. *inst.* 9,3,77; 80 (*similis finis*); Mart. Cap. p. 264, 16-17 Dick (*simili modo determinatum*); Alex. 35,30 ss. Sp.; Zon. 169,3 ss. Sp.; Anon. 185,18 ss. Sp.; [Demetr.] *herm.* 26.

⁶¹ Tib. 74,28 ss. Sp. (= 32 Ballaira).

⁶² È ricordata da numerosi retori latini e greci: Rutil. 1,3 p. 4,27-28 H. = p. 152,5-6 Barabino; Aquil. 30,32 H.; [Rufinian.] 51,23 H.; *schem. dian.* 75,12 H.; *Rhet. ad Her.* 4,29-32; Cic. *de or.* 3,206; *or.* 84; 135; Quint. 9,3,66 (*adnominatio*); 73; 80; *carm.* 67,109 H. (*subparile*) (= p. 86,109 Squillante = p. 64,109 D'Angelo); Beda 609,29 H. (*denominatio*); Alex. 36,14 ss. Sp.; Phoibamm. 47,13 Sp.; Tib. 71,17 Sp. (= 28 Ballaira); Herod. 95,4 Sp.; Zon. 168,29 Sp.; Hermog. 194,4; 342,5 ss. Rabe. Sull'argomento vd. Calboli Montefusco 1979, p. 459. La figura compare nei grammatici: Charis. 370,16 B.; Diom. 1,446,13 K. (*denominatio*), come in Don. 665,7 Holtz; Pomp. 5,303,12 K.; Sacerd. 6,458,18 K.; Isid. iun. 213,193 Schindel; Iul. Tol. 199,111 Maestre Yenes: cfr. Riccio Coletti 2004, pp. 186-187, s.v. *adnominatio*.

⁶³ Plato *symp.* 185 c. Sulla tendenza a far risalire a Gorgia tutte le forme di ripetizione, vd. Navarre 1900, pp. 92-93. Per l'uso della figura nell'oratoria antica cfr. Barabino 1967, p. 22. La παρονομασία concerne le variazioni della quantità delle sillabe e le desinenze uguali e addirittura può fluire nelle forme poliptotiche: cfr. Calboli Montefusco 1979, p. 459 ("Essa sostanzialmente consisteva nell'accostamento di più parole legate tra di loro o da un rapporto

il loro significato, possa avere luogo in sei modi: 1) contrazione di due lettere in una (*venit* da *veniit*), 2) cambiamento della quantità di una lettera (*āvium/āvium*), 3) *addendis litteris* (*temperare/obtemperare*), 4) *demendis litteris* (*lenones/leones*), 5) *transferendis litteris* (*navus/vanus*), 6) *commutandis litteris* (*dilegere/diligere*). Dal terzo al sesto tipo si tratta delle quattro categorie stoiche (*adiectio, detractio, translatio, commutatio*), che collegano, più della figura etimologica, la *παρονομασία* con l'etimologia stoica⁶⁵.

Nelle orazioni Cicerone⁶⁶ impiega esempi congrui alla definizione della *Rhet. ad Her.* *Παρονομασία*, come termine retorico, ricompare in Quintiliano⁶⁷ ed in manuali greci e latini⁶⁸ che offrono definizioni sempre più sommarie, senza differenziazioni tipologiche.

Aquila Romano (30,32-31,6 H.), definendo la *παρονομασία* come *levis immutatio*, riporta esempi del III e del VI tipo: *Haec fi-*

etimologico o pseudoetimologico oppure da una uguaglianza o somiglianza fonetica e aveva luogo in varie circostanze"); Volkmann 1885², pp. 479-480, Calboli⁴ 1969, pp. 340-342 e Martin 1974, pp. 304-305. "La somiglianza non sempre è dovuta a legame etimologico": così Squillante 1993, p. 154.

⁶⁴ Calboli⁴ 1969, p. 317 rileva che "la tradizione dell'antica lingua sacrale latina con il procedimento allitterativo era di fatto molto legata alla paronomasia".

⁶⁵ Al riguardo si veda di nuovo Calboli⁴ 1969, pp. 340-343.

⁶⁶ Esauriante esemplificazione in Barabino 1967, p. 23, n. 67. Cicerone accenna a questo schema in *de or.* 3,206: *paulum immutatum verbum atque deflexum* e in *or.* 84; 135: *leviter commutata ponuntur*; per l'accostamento di parole di diverso significato, ma di suono quasi uguale cfr. *ad Att.* 1,13,2: *Consul ipse parvo animo et pravo, facie magis quam facetiis ridiculus*.

⁶⁷ Quint. 9,3,66: *tertium est genus figurarum quod aut similitudine aliqua vocum aut paribus aut contrariis convertit in se aures et animos excitat; hinc est παρονομασία quae dicitur adnominatio*. Per gli esempi più significativi rimando nuovamente a Barabino 1967, p. 23, n. 68. La migliore definizione di questa figura in accordo con le concezioni di quasi tutti i retori dell'antichità è fornita da Calboli⁴ 1969, p. 341; Calboli³ 1983, pp. 51-68, sulla scorta di Hagedorn 1964, p. 74: "La paronomasia è un giuoco di parole che consiste nella corrispondenza di due parole, le quali nella loro sostanza sonora si differenziano solo poco fra di loro, ma hanno un significato completamente diverso".

⁶⁸ Alex. 36,14 ss. Sp.; Zon. 168,29 ss. Sp.; Hermog. 2,251 Sp.; [Rufinian.] 51,23 H.: *παρονομασία: est secundum praedictum verbum positio alterius, ipso poscente sensu; carm.* 67,109 H. (= p. 86,109 Squillante = p. 64,109 D'Angelo): *παρονομασία: supparile est, alia aequisono si nomine dicas; schem. dian.* 75,12 H.: *παρονομασία est denominatio, quae similitudinem verbi conflat ad auditoris affectum*. Rutilio Lupu riconosce solo tre forme di questa figura: 1) *addenda aut demenda litera aut syllaba*; 2) *mutanda*; 3) *porrigenda aut contrahenda*: in merito cfr. Barabino 1967, pp. 23; 152-153.

*gura ita ornat orationem, ut in nomine aut in verbo interdum syllaba, nonnumquam litera immutata diversa significet, ut si velis sic enuntiare: Praetor iste potius praedo sociorum*⁶⁹. *Et frequens illud apud veteres eius modi est: Cui quod libet, hoc licet*⁷⁰. *Non indecore interim et prioris verbi postremitas similitudine posterioris excipitur, ut se habet: Legem flagitasti, quae tibi non deerat; erat enim diligentissime scripta* [Cic. *pro Mur.* 46⁷¹]. Nell'esemplificazione, la παρονομασία è costituita dai lessemi *praetor/ praedo, libet/ licet, deerat/ erat*.

Per tirare le fila, Aquila nell'esposizione delle figure gorgiane propone, dopo la definizione, un'esemplificazione che (tralasciando i quattro esempi non sicuramente attribuibili) testimonia la nutrita occorrenza di citazioni ciceroniane, delle quali una è tratta dalla *pro Mur.* 46⁷²; una consente la lettura di un frammento di un'orazione (*or. frg. inc.* B 17 M. = fr. 13 Puccioni = fr. 15 Crawford) non conservata dalla tradizione diretta; un'altra *vulgo* è ritenuta provenire dalla *pro Scaur.*⁷³ (frg. 22,45 n M.); due riecheggiano passi della *pro Sest.* 84, di *pro Quinct.* 94; di *Verr.* 2,5,122 e di *Phil.* 1,33: in particolare, queste ultime autorizzano a supporre che siano state citate a memoria oppure trascritte da antologie o crestomazie, messe insieme da *corpora* composti secondo la logica dell'esemplarità retorica d'uso scolastico⁷⁴.

⁶⁹ La giuntura mi pare riprendere Cic. *Verr.* 2,5,122: *in hunc praedonem sociorum*.

⁷⁰ Il sintagma, che diverrà proverbiale, è in Cic. *Phil.* 1,33: *Licet quod cuique libet; pro Quinct.* 94: *Iste vero et licere et fieri solere*; cfr. Otto 1965, p. 193. In Aquila, Cicerone è fonte letteraria preponderante, pure nella trattazione delle figure gorgiane: vd. Bonanno¹ 1997, p. 310 e n. 5. Sulle citazioni ciceroniane a scopi esemplificativi nelle *artes* grammaticali cfr. De Paolis 2000, pp. 63-66.

⁷¹ *Legem ambitus flagitasti, quae tibi non deerat; erat enim severissime scripta Calpurnia*. Aquila omette *ambitus* e sostituisce il superlativo *diligentissime* a *severissime* della tradizione manoscritta.

⁷² Si badi che Aquila accenna alla *pro Murena* anche a 26,21 quando, trattando della *elevatio vel irrisio* (διασυρμός), scrive: *qualis est ille locus pro Murena in Sulpicium totus de iure civili* (25 ss.). L'orazione fa parte della "pentade che forniva il contenuto del *vetus Cluniacensis*": vd. Lo Monaco 1995, p. 58 e n. 64.

⁷³ Com'è noto, l'orazione è tradita "in maniera frammentaria solamente dai palinsesti bobbiesi": così Lo Monaco 1995, p. 60 e n. 64.

⁷⁴ Vd. ancora Lo Monaco 1995, p. 58.

BIBLIOGRAFIA

- BALLAIRA¹ G., *La dottrina delle figure retoriche in Apollodoro di Pergamo*, «Quad. Urb. Cult. Class.» 5 (1968), pp. 55-58
- BALLAIRA² G., *Un codice dimenticato di Aquila Romano*, «Studi Ital. di Filol. class.» 49 (1977), pp. 275-282
- BARABINO Giuseppina, introd., testo crit. e trad. it., P. Rutilii Lupi Schemata dianoeas et lexeos, Genova 1967
- BARCZAT W., *De figurarum disciplina atque auctoribus*, diss., Göttingen 1904
- BARTHES R., *Rhétorique de l'image*, «Communications» 4 (1964), pp. 40-51
- BARWICK¹ K., *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik*, Berlin 1957
- BARWICK² K., *Remmius Palaemon und die römische ars grammatica*, Leipzig 1922 («Philologus» Supplbd., 15, 2)
- BLASS F., *Die attische Beredsamkeit*, I, Lipsia 1887²
- BONANNO¹ Emilia, *Figurae sententiarum in Aquila Romano*, «Cassiodorus» 3 (1997), pp. 309-320
- BONANNO² Emilia, *Sul de figuris sententiarum et elocutionum liber di Aquila Romano*, «Sileno» 12,1-4 (1986), pp. 73-86
- BRZOSKA J., in PAULY-WISSOWA, *R.E.* II 1, 1895 (1965), coll. 315-317, s.v. *Aquila Romanus* (n. 10)
- CALBOLI¹ G., *Cornificiana 2, L'autore e la tendenza politica della Rhetorica ad Herennium*, in Atti Acc. Sc. di Bologna, Cl. Sc. Mor., Mem. 51-52 (1963-64), Bologna 1965, pp. 1-114
- CALBOLI² G., in *Enc. Virg.*, II, Roma 1985, pp. 515-520, s.v. *figure retoriche*
- CALBOLI³ G., *Paronomasia ed etimologia: Gorgia e la tradizione della prosa classica*, «Fabbrica» 1 (1983), pp. 51-68
- CALBOLI⁴ G., introd., testo crit., comm., *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna 1969
- CALBOLI MONTEFUSCO Lucia, introd., ed. crit., trad. it. e comm., *Consulti Fortunatiani Ars rhetorica*, Bologna 1979
- D'ANGELO Rosa Maria, introd., testo crit., comm., *Carmen de figuris vel schematibus*, Hildesheim -Zürich- New York 2001
- DE PAOLIS P., *Cicerone nei grammatici tardoantichi e altomedievali*, «Ciceroniana», ns., 11 (2000), pp. 37-67

- FONTANIER P., *Les figures du discours*, pref. di G. GENETTE, Paris (1827-30; 1968) 1991
- GREBE Sabine, *Change and continuity in rhetorical writings. Aquila Romanus' and Martianus Capella's treatises on the Figurae sententiarum et elocutionis*, «Acta classica» 43 (2000), pp. 46-69
- GRUPPO μ (a cura del), *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, ed. ital., Milano 1980²
- HAGEDORN D., *Zur Ideenlehre des Hermogenes*, Göttingen 1964
- HALM C. (ed.), *Rhetores Latini Minores*, Leipzig 1863 (Frankfurt / Main 1964) (RLM)
- HOFMANN J.B. - SZANTYR A., *Lateinische Syntax u. Stilistik*, München 1965
- KENNEDY G.A., *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, N.J. 1963
- LAUSBERG¹ H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973², pp. 308-455
- LAUSBERG² H., *Elementi di retorica*, trad. it. di Lia RITTER SANTINI, Bologna 1969
- LO MONACO F., *Paralipomeni alle collezioni antiche di orazioni ciceroniane*, in O. PECERE - M.D. REEVE (edd.), *Formative Stages of classical Traditions: latin texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoleto 1995, pp. 39-61
- MAESTRE YENES Maria (ed.), *Iuliani Toletani Episcopi Ars*, Toledo 1973
- MARTIN J., *Antike Rhetorik, Technik und Methode*, Handbuch der Altertumswissenschaft, 2,3, München 1974
- MATTHES D., *Hermagoras von Temnos 1904-1955*, «Lustrum» 3 (1958), pp. 58-214; 262-278
- MÜNSCHER K., in PAULY-WISSOWA, *R.E.* VII 2 (1912), coll. 1598-1619, s.v. *Gorgias*
- NAVARRÉ O., *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris 1900.
- OTTO A., *Die Sprichwörter u. sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890 (= Hildesheim 1965)
- PERELMAN C. - OLBRECHTS - TYTECA Lucia, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, pref. di N. BOBBIO, trad. it. di Carla SCHICK, Torino 2001 (rist.)
- PERNOT L., *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris 2000
- PUCCIONI G. (ed.), *M. Tullii Ciceronis Orationum deperditarum Fragmenta*, S. Casciano 1963

- REBOUL O., *Introduzione allo studio della retorica*, trad. it. di Gabriella ALFIERI, Bologna 1996
- RICCIO COLETTI Maria Laetitia, *La retorica a Roma*, Roma 2004
- RUHNKEN(jus) D. (ed.), P. Rutili Lupi de figuris sententiarum et elocutionis libri duo, item Aquilae Romani et Iulii Rufiniani de eodem argumento libri, Lugduni Batavorum 1768, 1831 (ristampa con appendice di K. FROTSCHER, Lipsiae 1841)
- SCHENKEVELD D.M., *Studies in Demetrius on Style*, Chicago 1967
- SCHINDEL U. (ed.), Isidorus iunior De vitiis et virtutibus liber, *Die lateinischen Figurenlehren des 5. bis 7. Jahrhunderts und Donats Vergilkommentar*, Göttingen 1975
- SPENGEL L. et al. (edd.), *Rhetores Graeci*, 3 voll., Leipzig 1892-1936 (= Frankfurt am Main 1966) (RG)
- SQUILLANTE Marisa, introd., ed. crit., trad. it. e comm., *De figuris vel schematibus*, Roma 1993
- STROUX J., *De Theophrasti virtutibus dicendi*, Leipzig 1912
- VOLKMANN R., *Die Rhetorik der Griechen u. Römer in systematischer Übersicht*, 2, Leipzig 1885² (= Hildesheim 1963)
- WELSH M., *The transmission of Aquila Romanus*, «Class. et Mediaev.» 28 (1967), pp. 286-313

Spigolature tardoantiche (Sidon.carm.22,140-141; Ven. Fort.carm.3,10,23-26; 7,2,9-10; 7,4,19-22; 10,9,51-62).

di Lucia Di Salvo

Il presente articolo* ha per oggetto alcuni passi poetici da Sidonio Apollinare e Venanzio Fortunato,¹ per la migliore intellesione dei quali è sembrato necessario o modificare il testo come tramandato e comunemente edito, o prospettare un diverso approccio esegetico.

Sidon.carm.22,140 s.

*candentem iam nolo Paron, iam nolo Caryston;
vilior est rubro quae pendet purpura saxo.*

Sidonio Apollinare, nel carme intitolato al *Burgus*² di Ponzio Leonzio, decantando le terme estive della villa, realizzate usando un marmo che nulla ha da invidiare ai marmi più famosi provenienti da

* Lo scritto ha origine da annotazioni che ho registrato in vista della compilazione di una silloge commentata di testi poetici del periodo compreso fra il V e il VI secolo; si tratta di un lavoro iniziato da tempo e non ancora ultimato, nel corso del quale si è presentato qualche problema attinente al testo: a tal proposito, ringrazio il Prof. Paolo Frassinetti, col quale, in passato, più volte ho avuto occasione di discutere con profitto diversi passi.

¹ Due personalità su cui si è risvegliato l'interesse negli ultimi decenni: Sidonio (cfr. la Condorelli, 2003, pp.140-174), i cui carmi sono un «documento storico di prim'ordine sia perché ci presentano di scorcio tanti fatti importanti dell'epoca sia perché ci immettono nel *ludus* letterario» degli ambienti aristocratici legati alla tradizione classica (Simonetti, 1986, p.125), ha usufruito, relativamente ai *carmina*, dell'edizione di Bellès, I-II, 1989-1992 (con introd., t. e trad. in catalano, qui non utilizzata) e, per il carm.22, dell'edizione di Delhey, 1993, con un dettagliato commento. Anche lo studio della poesia di Venanzio Fortunato ha avuto un grande impulso, come dimostrano l'edizione di Reydellet, I-II, 1994-1998 (con introd., t., trad. francese e comm.), per ora limitata ai II.I-VIII dei *carmina* e il pregevole libro di Di Brazzano, 2001 (con introd., t., trad. italiana e comm. di *Carmina, Expositio orationis Dominicae, Expositio Symboli, Appendix carminum*), che di Venanzio, tacciato di adulazione verso i sovrani merovingi, e, per questo, oggetto di giudizi severi, dà ora una più serena valutazione (p.34 s.).

² Il carm.22, tra gli altri, in Luetjohann, 1887, Anderson, 1936, Løyen, 1960, Bellès, 1992 e Delhey, 1993 (per i vv.140 s., non si segnalano problemi testuali), descrive in una cornice mitologica (su cui La Penna, 1995, pp.18 ss.) la villa del *vir illustris* Ponzio Leonzio (cfr. Delhey, 1993, pp.6 ss.), ubicata in Aquitania presso Bourges sur Gironde.

lontane regioni, con la perifrasi poetica *rubro quae pendet purpura saxo* richiama il colore rosseggiante (*purpura*) del porfido³, nominato come ultimo di una serie di marmi pregiati⁴ e quindi assimilato al marmo. Presenta, però, una certa difficoltà l'insolita *iunctura* di *purpura* con *pendet*, dal più recente editore riferita al porfido grezzo, che sarebbe rappresentato dalla metonimia *purpura* accanto a *rubro...saxo* e descritto come una roccia a strapiombo⁵. Tuttavia, è più probabile che al porfido alluda soltanto *rubro...saxo*⁶ e che *purpura* ne sottolinei il colore: e, dunque, non vi si adatta *pendeo*, dato il suo significato di *suspensum esse*⁷, riferibile invece alla roccia.

Sorge così il dubbio che *pendet* sia corrotto e debba emendarsi in *splendet*, ipotesi non improbabile, in quanto *purpura* (e derivati) è collegata a termini connessi con la radice *splend-* in Lucr.2,52 *clarum vestis s p l e n d orem purpureai*, Hor.ars 15 s. *purpureus late qui s p l e n d eat .../...pannus*, Paul.Petric.Mart.3,91 *Dives in*

³ Il porfido (*saxum porphyriticum* in Lampr.Heliog.24,6), estratto dal *mons Porphyrites* o *mons Igneus* (ora Gebel Dorkhan) nel deserto orientale egizio, è «di colore purpureo spruzzato di macchiette come candida sabbia» (Gnoli, 1971, p.124); molto usato come materiale ornamentale per la sua resistenza agli agenti esterni, la sua fortuna era anche legata alla concezione della porpora come colore imperiale. Sidonio vi si riferisce in *carmin.*5,34-36 *saxis, quae caesa rubenti/ Aethiopum de monte cadunt, ubi sole propinquo/nativa exustas afflavit p u r p u r a rupes* e 11,17-19 *lapis.../Aethiops.../purpureus*, accostandolo ad altri marmi famosi e in *epist.*2,2,7 *purpurea...saxa*, inserendolo tra i preziosi marmi che non si trovano nella sua villa di *Avitacus* (proprio come in questo passo di *carmin.*22). Nel caso presente, Delhey, 1991, p.135, ipotizza per le terme di Leonzio l'uso del marmo aquitanico (dal fondo nero venato di bianco, estratto dai Pirenei e noto col nome di «bianco e nero antico»: Gnoli, 1971, p.196).

⁴ Nella serie (vv.137-141), introdotta dal retorico *cedat* («il *topos* del «sopravanzamento» è sul modello di Stazio, che lo eleva per la prima volta a maniera»: Curtius, 1992, p.183) qui ripreso da *viliior est*, figurano il marmo violaceo di Sinnada in Frigia, il marmo giallo di Numidia, il marmo verde della Laconia e i marmi candidi di Paro e di Caristo (per i marmi nell'antichità, cfr. Moretti-Ward-Perkins, 1960, pp.860-870, Gnoli, 1970, pp.460 s. e *Id.*, 1971).

⁵ Cfr. Delhey, 1993, p.137: «Durch *pendet* wird der Porphyr (in Rohzustand) als überhängender Fels beschrieben»: a tal proposito è richiamato Sen.*Phoen.*69 *nudus hic pendet silex*.

⁶ Infatti, Anderson, 1936, p.273, rende: «the purple suspended in the blushing rock», Løyen, 1960, p.139: «la pourpre qui imprègne le roche de porphyre» e Gnoli, 1971, p.39: «la porpora / che tinge il sasso rosseggiante».

⁷ *TLL*, s.v., coll.1028,71-1042,62 (Sidon.*carmin.*22,41 non vi è registrato): le versioni di *pendet* (ved. la nota 6) dimostrano la difficoltà incontrata dai traduttori.

*excelsis s p l e n d escit purpura fulchris*⁸ e Ven.Fort.carm.spur.1,306 *s p l e n d ore ardescens purpura tincta nitet*. Se poi si considera l'affinità di significato di *ardeo*, *fulgeo*, *mico* e *niteo* con *splendeo*, si può richiamare una serie di passi poetici in cui tali verbi sono posti in relazione con *purpura*;⁹ ma ancor più significativo è l'uso di *niteo*, proprio in relazione al porfido (indicato con una perifrasi) in Stat.silv.1,2,150 s. *rupesque nitent, quis purpura saepe/Oebalis et Tyrii moderator livet aeni*¹⁰, cui si aggiunge la testimonianza di Paolo Silenziario che, descrivendo Santa Sofia, sottolinea con *λάμπει* lo splendore delle colonne di porfido di quella basilica (v.626 s.).

Si può allora pensare che, data la non rara connessione di *pendeo* con *saxum* (o simili)¹¹, sia avvenuta, in questo verso, una confusione fra *splendeo* e *pendeo* e, dunque, vi sia un ulteriore motivo per leggersi *splendet* in luogo di *pendet*, rendendo il v.141: «è più comune la porpora che splende nella roccia rossa».

Ven.Fort.carm.3,10,23-26

Altera de fluvio metitur seges orta virorum

cum per te populo parturit unda cibum.

Qualiter incertos hominum scis flectere motus

qui rapidos fontes ad tua frena regis?

23 virorum] fort. priore Leo 25 motos M¹ D R 26 at D.

⁸ E, al v.94...*mollitum* in fila *metallum* riprende Sidon.carm.22,199...*mollitum nesse metallum*.

⁹ Prop.4,3,5 *Poenis nunc purpura fulgeat ostris*; Ov.epist.5,65 *fulsit...purpura, fast.1,81 nova purpura fulget*; Stat.silv.1,5,36 s. *nitet flavis Nomadum decisa metallis / purpura* (riferito al marmo di Numidia), Sil.7,642 *purpura...micabat*, Iuv.11,155 *ardens purpura*; Repos.conc.45 *non purpura fulget*, Anth.353,8 R.²=348,8 S.B. *purpura...in murice fulget*. Similmente, *murex*, nel significato di *purpura* è spesso accostato a *fulgeo* o ad *ardeo* (nel senso traslato di *splendeo*): cfr. Verg.Aen.4,262 *Tyrioque ardebat murice* e 9,614 *fulgenti murice*, Val.Fl.3,340 *ardentes murice*, Sil.10,569 s. *fulgentia...murice* e 15,205 *murice fulgens*, Claud.carm.8,645 *murice fulgens*, Paul.Nol.carm.31,465 s. *murice...ardeat*, Cypr.Gall.exod.1091 *ardenti e murice*.

¹⁰ Per il *topos* della rassegna dei marmi celebri, cfr. Stat.silv.1,2,148-151; 2,2,85-93; 4,2,26 b-29 e Sidon.carm.5,34-39; 11,17 ss.; epist.2,2,7: sui rapporti del *carm.22* con le *silvae* di Stazio, cfr. Delhey, 1993, pp.13-19 e 134.

¹¹ Cfr. TLL s.v. *pendeo*, col.1033,56 ss. *pendent saxa montes sim*. Essa è attestata, fra gli altri ed oltre che in Sen. Phoen.69 (ved. la n.5), in Lucr.6,195 *saxis pendentibus*, Verg.Aen.1,166 *scopulis pendentibus* e 8,226 s. *saxum...quod...pendebat*, Val.Fl.2,332 s. *pendentia...saxa*, Avien.orb.terr.726 s. *saxa...pendent* (cfr. anche Ven.Fort.carm. 10,9,54 *pendula saxa*).

Nel carne¹² che esalta l'opera di Felice, vescovo di Nantes¹³, che ha deviato il corso di un fiume per ottenerne terreni da destinare all'agricoltura, al v.23, con *altera...seges*, «una seconda messe», Venanzio Fortunato allude al raccolto aggiuntivo che ora si miete dove prima scorreva il fiume: a questa *seges* si collega la clausola *orta virorum*,¹⁴ in cui il genitivo *virorum*¹⁵ in dipendenza da *orta*, participio congiunto con *seges*, appare difficile da giustificarsi¹⁶.

Per questo, in luogo di *orta* proporrei di leggere *arte*¹⁷, col senso di «operosità». accettabile dato che nel carne è lodata l'attività «ingegneristica» di Felice¹⁸, a cui si riferisce, con *ars*, già il v.6:

¹² I carmi si leggono in Leo, 1881, Reydellet, 1994-1998 (qui utilizzato per testo e sigle dei codd.) e Di Brazzano, 2001; per la biografia di Venanzio, cfr. la George, 1992, *passim*.

¹³ Su Felice, nobile aquitanico, divenuto vescovo nel 549 e morto nel 582, sulla sua amicizia con Venanzio e la sua presenza nei *carmina*, cfr. la George, 1992, pp.113-123; sulla sua opera di ingegneria idraulica, di cui resta eco nel canale detto «di San Felice» a Nantes, cfr. Aupest-Conduché, 1977, pp.147 ss., per cui Felice avrebbe convogliato due rami della Loira (dell'Erdre, per Reydellet, 1994, p.104, n.64) in un unico corso; lo stesso (pp.157 ss.) dal v.16 *et quo prora prius, nunc modo plaustra meant* deduce che il primo risultato di quest'opera fosse lo stabilire una via di comunicazione col sud della Loira, con la conseguente evangelizzazione della popolazione ivi residente.

¹⁴ Resa: «pousse pour les hommes» da Reydellet, 1994, p.105 e «nata per gli uomini» da Di Brazzano, 2001, p.210 (che richiama Ov.*met.* 3,110 *seges clipeata virorum*); diversamente, Aupest-Conduché, 1977, pp.150 ss.: «Née du fleuve une nouvelle terre est moissonnée pour les hommes». Nisard, 1887, p.95, invece, accogliendo *priore* (i.e. *fluvio*), proposto dubitosamente in app. da Leo, 1881, traduce: «On fait la moisson sur l'ancien lit du fleuve».

¹⁵ Assente nell'elenco dei genitivi *contra rationem* di Leo, 1881, p.401.

¹⁶ *Seges* è collegata a *exilio* (*car.* 3,9,15), *exto* (*car.* 5,2,14), *nascor* (*car.* 3,9,102), *redeo* (*car.* 10,13,10), *surgo* (*car.* 3,15,28; 5,2,42; 10,17,14), mai ad *orior*.

¹⁷ *Arte* compare 38 volte nella poesia di Venanzio (pur con significati differenti) e concorda col genitivo, come qui (ma con senso diverso), in *car.* 2,2,8 *perditoris a.* e in *Mart.* 2,256 *daemonis a.* e 3,142 *numinis a.*, com'è d'uso in prosa (cfr. *Plin. epist.* 9,6,2 *hominum a.*, riferito alla maestria degli aurighi) e in poesia: cfr. *Verg. Aen.* 2,195 *arte Sinonis*; *Stat.silv.* 2,2,66 *arte Myronis* (con *ars* intesa come l'opera dell'*artifex*: *TLL* s.v., col.696,65 ss.) e *Anth.* 354,1 R.=348,1 S.B. *arte ferarum*.

¹⁸ Già nell'*Anthologia Latina* fioriscono i carmi in lode dell'attività edilizia e di bonifica promossa dai sovrani vandalici: cfr. *Anth.* 387 R.=382 S.B., che celebra l'idrovora commissionata da Unirico, a cui, forse, si deve anche la *nova machina*, attinente all'idraulica, di *Anth.* 284,4 R.=278,4 S.B. (cfr. Chalon, 1985, pp.243 s.), *Anth.* 210-214 R.=201-205 S.B. (che esaltano le terme di *Alianae*, la *sacra aedes* e le *egregiae aulae* di Trasamundo, sul cui evergetismo, cfr. Devallet, 1985, p.226 s.), *Anth.* 203 R.=194 S.B. (che celebra il *salutatorium* di Ildirico;

*nomine sub cuius*¹⁹ *creceret a r t i s honor* («e sotto quel nome crescerebbe la fama della sua ingegnosità»), che prosegue (vv.7-8): *qui probus ingenio mutans meliore rotatu/ currere prisca facis flumina lege nova* («dato che tu abile, mutandone genialmente il corso con un corso migliore /fai scorrere i fiumi originari secondo una nuova legge»), illustrando l'operato di Felice.

Allo stesso riguardo, si può richiamare *carm.*1,7,6 ...*antiquas ars nova subdit aquas*, riferito alla costruzione della basilica di S.Martino presso Poitiers²⁰, impresa innovativa (*ars nova*) che ha permesso di ricavare il terreno occorrente conquistandolo, come nel caso di Felice, dalle acque di un fiume. Tornando a *carm.*3,10,23, *ars*²¹, secondo un modulo non raro, vi si contrapporrebbe alla natura, rappresentata dai rami del fiume che, grazie a Felice, scorrono secondo una nuova legge (v.8 *currere prisca facis flumina lege nova* e v.10 *quo natura negat cogis habere viam*), dal monte che s'abbassa nella valle e dalla valle che s'innalza verso l'alto (v.14 *mons in valle sedet, vallis ad alta subit*), in séguito alla costruzione di un terrapieno a formare una diga. Quanto a *virorum*²², forse nel senso di «uomini illustri, superiori, eroici»²³, esso torna, sempre in clausola,

sull'attività edilizia dei sovrani, Fo, 1984-85, pp.221-230). Anche Venanzio insiste su simili opere da parte di re, vescovi e privati, in numerosi carmi (ll. I e II), relativi alla costruzione o ricostruzione di basiliche, oratori, castelli e altro.

¹⁹ Riferisco *cuius a Felicem* anziché ad *Achillem* (sull'uso libero del pronome relativo in Venanzio, cfr. Blomgren, 1933, p.33); diversamente Reydellet, 1994, p.104: «Tout le monde lirait, sans plus, le nom de Félix, personne celui d'Achille, et c'est sous ce nom que grandirait la renommée de son art» e Di Brazzano, 2001, p.209: «ora tutti leggerebbero di Felice e nessuno di Achille, sotto il cui nome è cresciuta la gloria dell'arte epica».

²⁰ Ad opera dei coniugi Basilio e Baudegonda: cfr. Reydellet, 1994, p.169, n.31.

²¹ Cfr. *TLL* s.v.*ars*, col.669,49 ss., per la competizione fra arte e natura, cfr., ad es., *Plin.nat.*21,4 *essetque certamen artis et naturae*, *Claud.rapt.Pros.* 1, *praef.*4 *quas natura negat, praebuilt arte vias*, riferito all'invenzione della nave e Cassiod. *var.*1,6,2 *de arte veniat, quod vincat naturam*, riguardo all'abilità degli artigiani marmorarii. La Malaspina, 1994-95, p.49, n.18, a proposito di *Anth.*387,6 *R.*2=382,6 *S.B.*, richiama il carne presente per l'analogia tematica (la pressione dell'intervento umano in opposizione alle leggi di natura). *Natura* è contrapposto a *vir* in Sidon. *carm.*23,48 *solis fise* (sc.*Narbo*) *viris nec expetito/ naturae auxilio* e Paul.Petric.*Mart.* 3,432 *naturam cessisse viro*.

²² *Virorum* compare nella poesia di Venanzio 4 volte, mentre *hominum* si registra 24 volte.

²³ Cfr. *OLD* s.v.*vir*, p.2069,3: in senso pregnante «one possessing manly virtues (courage, resolution, etc.)»; nel latino cristiano *vir* acquista il senso di «prete,

in *carm.* 4,26,5... *sors inimica virorum*, riferibile alla nobile coppia di Vilituta e Dagaulfo²⁴ e in *Mart.* 4,128 *prae foribus nullum residere vel esse virorum*, ove è riferito a S.Martino. *Virorum (arte)* in questo significato e, forse, contrapposto a *hominum...motus* (v.25), relativo alle mutevoli inclinazioni degli uomini, non fa difficoltà, dato che il carne è imperniato sulla gara fra la natura e l'operosità degli uomini, rappresentata dall'attività di Felice, che ha il nobile scopo di favorire la vita della gente e di procurare cibo per il suo sostentamento.²⁵

Un'ultima osservazione riguarda i vv.25 s. in cui l'interpretazione di *qualiter*²⁶ come avverbio interrogativo (preferita dagli editori)²⁷ presenta, poco plausibilmente, Venanzio in atto di domandarsi, quasi ne fosse ignaro, quali siano le capacità dirigenziali di Felice. Più appropriata sembra qui l'accezione esclamativa dell'avverbio:²⁸ «Quanto devi essere abile nel dominare le passioni umane, tu che sai governare l'impeto dei fiumi!»; ma si otterrebbe un testo più accettabile sia strutturalmente che contenutisticamente, intendendo

abate, monaco»: cfr. Blaise, 1975, s.v., p.960. In Venanzio è riferito a persone di alto rango e valore, ecclesiastici (come il vescovo Nicezio, detto *vir apostolicus* in *carm.* 3,12,19, il sacerdote Anfione, *vir pietate calens* in 3,24,1, S.Martino, *sortis apostolicae vir* in 5,2,18) e laici, come il duca Launebode, che, con la sposa Beretrude, fece costruire una basilica, detto in *carm.* 2,8,24 *vir barbarica prole* e al v.28 *vir*, e Orienzio, uomo di corte, detto *vir sapiens, iustus, moderatus, honestus* (*carm.* 4,24,9), tutti esaltati per le loro opere spirituali e materiali.

²⁴ È reso liberamente «des époux» da Reydellet, 1994, p.154, mentre Di Brazzano, 2001, p.271, vi attribuisce un significato più generale («o sorte ostile agli uomini»).

²⁵ Sul concetto insistono i vv.22 *ad victum plebis nunc famulantur aquae* e 24... *per te populo parturit unda cibum* (ed anche 3,12,38 *unda / ex qua fert populo hic mola rapta cibum*, allude al raccolto ricavato grazie al vescovo Nicezio).

²⁶ Cfr. Forc. s.v., p.997 e OLD s.v., p.1536, che ne registra la funzione interrogativa ed esclamativa (richiamando *Mart.* 1,103,3 *Qualiter o viram, quam large quamque beate!*) e quella relativa, con *taliter, talis, cum* in funzione correlativa.

²⁷ Leo, 1881, Reydellet, 1994, p.105, che rende: «Combien êtes-vous capable d'infléchir les instincts incertains des hommes, vous qui mettez un frein aux flots impétueux?» e Di Brazzano, 2001, p.211: «Come saprai dirigere le incerte inclinazioni degli uomini, tu che con le tue redini disciplini le rapide sorgenti?».

²⁸ Accolta da Nisard, 1887, p.95. *Qualiter* introduce un' esclamativa in Ven.Fort. *carm.* 4,23,17 s. *qualiter hic vivo serviret amore parenti/cum nati pietas ipsa sepulchra colit!*, 4,26,124 *qualiter exulet qui videt ora dei!* e 7,5,13 s. *Qualiter oblectas quos semper amare rideris,/ horae qui spatio me facis esse tuum!*

qualiter non come interrogativo o esclamativo, ma in funzione relativa per introdurre un raffronto tra l'operato di Felice come guida spirituale del suo 'gregge' e la sua attività in un campo diverso, ove al posto degli uomini sono imbrigliati e regolati i corsi d'acqua. E poiché nella poesia di Venanzio compare il nesso *qualiter* ...*sic*²⁹ in *carm.* 3,17,9 ss. *Qualiter implumes fetus pia mater hirundo / conforet et placide pinnula tensa tegit, / sic bonitate potens, affectu dives opimo / in proprium pastor molle sedile locat*, versi anch'essi a conclusione del carne, e in *carm.app.* 21,3-7 *Qualiter agnus amans genetricis ab ubere pulsus / tristis et herbosis anxius errat agris /.../ sic me de vestris absentem suggero verbis* (nei due passi con la stessa *dispositio*) e in *Mart.* 2,328 *sic ait altithronum rediturum qualiter iret*, si può ipotizzare che *qui* del v.26 celi una corruttela e in sua vece debba leggersi la particella correlativa *sic*. In tal caso, l'intero distico, da rendersi: «Nella maniera in cui sai indirizzare gl'istinti incerti degli uomini / così, con le tue redini regoli le impetuose sorgenti», invece di una domanda, conterrebbe, in modo più plausibile, un'enunciazione dei risultati raggiunti da Felice in due ambiti così diversi: quello inerente alla vita spirituale e quello relativo alla vita materiale degli uomini.

Ven.Fort.*carm.* 7,2,9-10

*Et modo iam somno languentia lumina claudo:
nam dormire meum carmina laeta probant.*

10 *laeta* codd. *lecta* Mommsen *lenta* Leo

Al termine di un banchetto in cui il nobile Gogone³⁰ ha dispensato ai suoi ospiti ogni delizia materiale e spirituale, Venanzio, che ha privilegiato i piaceri della gola, eccedendo nell'assumere i cibi a base di carne e i vini pregiati offerti con larghezza, si ritrova in balia del sonno (v.9) e così conclude la breve poesia di cui ha iniziato la stesura³¹: *nam dormire meum carmina laeta probant.*

²⁹ Attestato in *Lucan.* 1,100-103; *Calp.* 7,30-33; *Val.Fl.* 5,304-309; *Mart.spect.* 7,1-3; *Sedul.carm.pasch.* 2,152-155; *Comm.apol.* 798; *Drac. laud.Dei* 2,205 s.; *Ennod. carm.* 2,56,7-9; *Coripp.Joh.* 5,473-477.

³⁰ Gogone, consigliere di Sigiberto I, dopo la sua uccisione (575) divenne tutore del figlio di lui, Childeberto II e morì nel 581 (George, 1992, pp.136-140 e 1995, p.126 s.).

³¹ Riporto qui i vv.1-8: *Nectar rina cibus vestis doctrina facultas / muneribus largis tu mihi, Gogo, sat es / tu reflux Cicero, tu noster Apicius extas / hinc satias verbis, pascis et inde cibus / Sed modo da veniam: bubla turgente quiesco / nam*

Tuttavia, l'attributo di *carmina*³², *laeta*, che qui avrebbe il significato di «lieti, dettati dall'euforia»³³, non sembra del tutto motivato, tant'è vero che Leo lo emendava in *lenta* e Mommsen (Leo *in app.*) in *lecta* (meno giustificabile per il senso). E, in effetti, pur essendo *laetus* molto frequente nella poesia di Venanzio³⁴, non si intravede il nesso (cui farebbe pensare la congiunzione dichiarativa *nam*) fra la *laetitia* che sarebbe emanata dai vv.1-8 e il sonno incipiente del poeta. Per contro, la presenza nel v.10 di *dormire* (accanto a *meum*, accusativo d'oggetto interno che riprende *somno* del v.9) e, nel v.9, di *somno languentia lumina claudo*, induce a rivalutare *lenta* (*lentus* è attributo di *somnus* in Val.Fl.7,213 e in Avien.Arat.181) e a preferirlo alla lezione tràdita, anche perché non è rara la corruzione di *lentus* in *laetus*.³⁵

Del resto, la *iunctura* di *carmen* con *lentum* si legge in Anth.33,3 R.²=20,3 S.B. *vos Heliconiadae lentum submitte carmen*³⁶ e, nello stesso epigramma, si registra la compresenza di *somnus* (nel v.4: *carmines somnus adest, carmines somnus abest*) e (v.2) di *languidulos...oculos*³⁷, espressione allusiva allo sguardo perduto nel vuoto di chi sta per addormentarsi, e a cui può corrispondere *languentia lumina* del v.9³⁸.

fit lis uteri, si caro mixta fremat/ Hic, ubi bos recubat, fugiet puto pullus et anser/ cornibus et pinnis non furor aequus erit. Il carne, del 566, si ritiene improvvisato durante un banchetto (Meyer, 1901, p.88). Un altro breve carne dello stesso genere è 10,18 (Id., p.34 s.)

³² Forse plurale poetico: cfr. *TLL* s.v. *carmen*, col.473,71 s.

³³ *Laeta* (cfr. *TLL* s.v. *laetus*, col.885,33 ss....*gaudio affectus* e coll.887,46 ss....*gaudium praestans, iucundus*) è mantenuto da Reydellet, 1998, che rende: «d'ailleurs mes vers joyeux prouvent que je dors mon somme» e a p.88, n.8, commenta: «Fortunat s'amuse et feint l'endormissement, cela ne l'empêche pas de composer des vers joyeux»; e da Di Brazzano, 2001, p.381, che traduce: «infatti, questi versi leggeri sono la prova del mio dormire». Nisard, 1887, p.177, invece, accogliendo *lenta*, rende: «la faiblesse de ces vers prouve même que je dors déjà».

³⁴ Ove è attestato circa 40 volte, mentre *lentus* vi compare solo 7 volte: riferito a *otia* (carm.6,10,23 e Mart.3,2), a *gradu* (carm. 6,5,230), a *conamine* (Mart.1,189), a *pede* (ibid.4,98), a *sinuamina* (ibid.4,278), a *glutine* (ibid.4,503).

³⁵ A tal proposito, cfr. *TLL* s.v. *laetus*, col.883,75 s.

³⁶ Pecere, 1972, p.314, pur senza indugiare su *lentum...carmen*, ritiene che le Muse (v.3) abbiano la «funzione di coro che intona la ninnananna al fanciullo (Endimione)» e tutto l'epigramma abbia «i caratteri di una poesiola infantile».

³⁷ *Iunctura* singolare, ma reminiscenza di Catull.64,331 *languidulosque... somnos*.

³⁸ Già in Val.Fl.4,388 s.; Sil.Ital.12,250; 13,641; Paul.Petric.Mart.2,517; 3,190.

Attribuendo a *lentus* il senso di *tarde procedens...remissus, quietus...de oratoribus, scriptoribus*³⁹ e rendendo *carmina lenta* «versi intorpiditi, rilassati, cantilenanti, sonnolenti», anche in base all'interpretazione di Anth.33 R.²=20 S.B.⁴⁰, si può pensare che il poeta, con la motivazione del sonno, giustifichi di fronte a Gogone i suoi versi, parchi di elogi per l'ospite e le sue delizie: un'ulteriore giustificazione di *lenta*, deriva, a mio avviso, dal confronto con un altro *versus in convivio factus*, il *carm.* 11,23, in cui il poeta ricorda come, in quella circostanza, egli stesse per cedere al sonno, pur non trovando la forza di rinunciare alle prelibatezze offertegli (v.2 *dum dormirem dumque cibarer ego*, v.3...*claudebam ocellos*, v.4 *et manducabam somnia plura videns*), riconosce di non essere stato del tutto padrone di sé (v.5 s. *confusos animos habui, mihi credite, carae, / nec valui facile libera verba dare*) e incolpa 'i troppi bicchieri' (v.9 s. *vina.../...mero*) di avergli reso incerte le mani (v.8 *fecerat incertas ebria Musa manus*); tuttavia, egli attesta come, con uno sforzo di volontà, sia riuscito a scrivere qualche verso di ringraziamento alle sue ospiti, Radegunda e Agnese (v.11 s. *Nunc tamen, ut potui, matri pariterque sorori / alloquio dulci carmina parva dedi*), pur essendo ancora stretto dai lacci del sonno e con la mano malferma (v.13 s. *Etsi me somnus multis impugnat habenis, / haec dubitante manu scribere traxit amor*). Come si osserva, in quest'ultimo carme, oltre all'insistere del poeta (al pari del carme rivolto a Gogone) sulla sonnolenza, provocatagli dalle *deliciae* (v.1) e dai vini (v.9), compaiono termini ed espressioni che paiono avvalorare in modo indiretto l'emendamento *lenta*: in particolare, *nec valui facile libera verba dare* (v.6), *incertas...manus* (v.8), *dubitante manu* (v.14) mostrano la difficoltà e l'incertezza del poeta nell'esprimersi a parole e per iscritto, situazione da cui derivano dei *carmina parva* (v.12), cioè «un piccolo carme, pochi versi». In entrambe le circostanze, dunque, Venanzio tenta di contraccambiare gli ospiti con la sua arte poetica, ma il risultato è modesto perché i suoi *carmina* di 11,23 sono *parva*, quelli di 7,2, verosimilmente, sono *lenta* (non *laeta*).

³⁹ Cfr. *TLL* s.v., col.1163,9 ss.

⁴⁰ Di cui sopra alla n.36; anche qui si può pensare a versi intorpiditi, rilassati, sonnolenti, quasi a formare una *nenia* o una *cantilena*. Né si esclude un'analogia con *Stat.silv.* 1,5,11 ove il poeta, che sta per comporre il carme durante una cena (cfr. *praef.* 1,30), definisce *cunctantem*, «pigra», la sua cetra.

Ven.Fort.carm.7,4,19-22

*Ardenna an Vosagus cervi caprae helicis uri
caede sagittifera silva fragore tonat?
Seu validi bufali ferit inter cornua campum,
nec mortem differt ursus onager aper?*

19 *caprae* A C M *capreae* F *caper* D L *helicis*] *hilicis* D E *hylicis* L B R W *uri*
Leo *ursi* codd. praeter G *urse helicis uri* om. F 21 *validi bufali* codd. (*bubali*
G E² L B F *bubfali* E¹) *validus bufalus* Reydellet *campum* om. F.

In una serie di versi in cui Venanzio si interroga sulle probabili attività svolte da Gogone⁴¹, a proposito della caccia cui il nobile austrasiano, forse, si sta dedicando nelle foreste delle Ardenne o nei Vosgi⁴², nel v.19 compare, in un elenco di animali, *caprae*, reso «daims» da Reydellet, 1998 e «caprioli» da Di Brazzano, 2001: ma nel tradurre il testo originario⁴³, se i due termini ben si adattano alla circostanza, cioè alla caccia agli animali selvatici, tuttavia, la rispondenza col genere *caprae* non è mantenuta⁴⁴. *Capra*⁴⁵, infatti, è l'animale domestico (*caper femina*, *capella*), mentre qui, in rapporto alla caccia (*caede sagittifera*, v.20), il senso suggerisce trattarsi del-

⁴¹ Per cui, v. sopra la n.30.

⁴² Per *Ardenna*, cfr. *TLL* s.v. *Arduenna*, col.492,11 ss. *silva Galliae Belgicae hodie* Ardenne, mentre Blaise, 1975, p.67, registra la forma *Ardena*; nominata da Caes.*Gall.*5,3,4; 6,29,4 ecc. come *Arduenna silva*, qui ha la forma *Ardenna*, forse per motivi metrici; riguardo a *Vosagus mons* (detto anche *Voges* in Vibius Sequest.*de flum.*2,1 *Arar...e Vogeso monte*, mentre Blaise, 1975, p.965, ne riporta le forme: *Vosgus*, *Vosagus*, *Vosegus*, oltre a registrare *vosagus* nel senso di «solitude, désert», VIII sec.), si tratta dei Vosgi, una catena montuosa della Francia orientale, tuttora ricca di boschi e foreste e nel X sec. così descritta nel *Waltharius* (v.490 s.): «*nemus est ingens, spatiosum, lustra ferarum/plurima habens, suetum canibus resonare tubisque.*»

⁴³ I vv.19-20, resi: «La forêt des Ardenne ou des Vosges résonne-t-elle avec fracas du carnage que sèment les flèches parmi les cerfs, les daims, les élan, les aurochs?» (Reydellet, 1998, p.89) e «sono i boschi delle Ardenne, oppure quelli dei Vosgi a risonare fragorosamente della strage di cervi, caprioli, alci, bisonti perpetrata con le frecce?» (Di Brazzano, 2001, p.383), però, non sono chiari dal punto di vista grammaticale e sintattico ed è incerto se *Ardenna* concordi con *silva* del v.20 e debba intendersi: «la selva Ardenne» o se *Ardenna an Vosagus* sottintendano *tenet* o un verbo simile (cfr. i vv.11 ss. *Aut Mosa.../an tenet...Axona*): in tal caso, si potrebbero rendere: «Si trova nelle Ardenne o nei Vosgi, ove le selve rintonano per lo strepito di cervi, caprioli, alci, uri finiti a suon di frecce?».

⁴⁴ Tralascio i problemi testuali e interpretativi della clausola *helicis uri*, rinviando ai non del tutto risolutivi commenti di Reydellet, 1998 e Di Brazzano, 2001.

⁴⁵ *TLL* s.v. *caper* (*capra*), col.306,65 ss.

l'*animal ferum*,⁴⁶ cioè della *capra* al cui nome è accostato l'attributo *fera* o *silvestris* o *silvatica*⁴⁷ (cfr. Gloss.IV 442,8: *ferae caprae: capreolae* e Plac. med.4 *de capra silvatica vel caprea*) e che, di solito, è indicata con *caprea*⁴⁸.

Per questo, mancando la connotazione di cui sopra, accoglierei *capreae* di *F (caper D L)* in luogo di *caprae*, pur attestato dai codd. poziori⁴⁹, dal momento che *caprea* è l'animale selvatico oggetto di caccia insieme al cervo (e ad altri animali), come risulta, ad esempio, da Verg.*Aen.*10,725 *conspexit capream aut surgentem cornua cervum*, Anth. 307,1 R.²=302,1 S.B. *et capreas levesque cervos*, Ennod. *carm.*2,100,4 *quo cervus capreae...ursa vagatur*, *carm.* 1526 a,5 *ut quiret capreas, ut figere cervos*. Accettando *capreae*,⁵⁰ il verso si allineerebbe agli altri passi ove il termine compare in una descrizione inerente alla caccia.⁵¹

Riguardo allo stesso contesto, vorrei soffermarmi anche sul v.21, per cui mantengo il tràdito *validi bufali*⁵² (contro *validus bufalus* di

⁴⁶ *Ibid.*, col.308,47 ss.

⁴⁷ Fra i molti esempi: Cato *orig.*52 in *Soracti...caprae ferae sunt*; Verg.*Aen.*4,152 *ferae saxis deiectae vertice caprae*; 12,414 *feris...capris*; cfr. anche Plin.20,134 *caprae...silvestres*; 28,255 *silvestrium caprarum*.

⁴⁸ Cfr. *TLL* s.v., col.355,61 ss.: Gloss. *δορκάς* ...*fera venatica, cui bestiae et homines insistent*. Sulla confusione fra *capra* e *caprea* nei codd., cfr. Verg. *ge.*2,374 *silvestres uri ...capraeque (capraeque M) sequaces*, ove alle *capreae* sono accostati, come qui, gli uri (cfr. Mynors, 1990, p.146 s.) e Plin.11,191 *cervi, caprae* (sic Pint. coll. Arist.*Hist.an.* 2,15 edd. *caprae* codd.). Attribuisce a *caprea* il significato di «stambecco» Keller, 1909, p.300.

⁴⁹ Della prima famiglia: in questo caso si tratta di *A C M* (cfr. Reydellet, 1994, p.LXXXIII ss.). I codd. *F D L* appartengono, invece, a tre sottogruppi della seconda famiglia (*ibid.*, p.LXXXIV s.).

⁵⁰ Metricamente, la situazione resta invariata: con *cervī cāprēlae* si ha un datilo in IV sede, con *cervī cālprae* uno spondeo. Mantenendo *cālprae* si deve, però, ammettere la *positio ante mutam cum liquida* (di cui Leo, 1881, p. 426, riporta solo due esempi: *carm.*8,3,171 *Siculā profert* e *spur.*3,1 *Christē principium*).

⁵¹ Ai già citati si può aggiungere: Varro *rust.*3,12,1 *non solum lepores ...includuntur silta...sed etiam cervi aut capreae*; Sil.10,19 s. *cum capream venator agit fessamque propinquo / insequitur cursu*; Iuv.14,81 s. *leporem aut capream...in saltu venantur aves*; Prud.*c.Symm.*1,363 *nunc etiam volucres caprearum in terga sagittas/ spargere*.

⁵² Con Di Brazzano, 2001, p.383, che rende: «ferisce tra le corna la fronte di un robusto bufalo». Di *būfali* Leo, 1881, p.423, segnala l'abbreviazione della prima sillaba.

Reydellet, 1998⁵³), considerando soggetto di *ferit* Gogone e intendendo *ferit inter cornua campum*⁵⁴ «ferisce la fronte in mezzo alle corna». Ma la difficoltà maggiore del verso è costituita dalla resa di *bufalus*, che si ricava dalla lezione *bufali* dei codd. poziori e che è attestato solo qui e in Gloss.III 90,67: *βούτραγος bufalus*, mentre la forma *bubalus* è più comune. A questo termine, infatti, sono attribuiti due significati: quello di *urus*,⁵⁵ che l' *imperitum volgus* chiama col nome di *bubalus* e quello di *δορκάς*, allusivo a una specie di antilope attestata in Africa⁵⁶, come informa Plin.8,38: (sc. *Germania gignit*) *insignia boum ferorum genera, iubatos bisontes excellentique et vi et velocitate u r o s, quibus imperitum volgus b u b a l o r u m nomen imponit*⁵⁷, *cum id gignat Africa vituli potius cervique quadam similitudine*.

L'*urus*, tuttavia, compare già nel v.19 ed è improbabile che Venanzio lo indichi due volte (chiamandolo prima *urus* e poi *bufalus*) in un' enumerazione che sembra progressiva; d'altra parte, però, è difficile rendere *bufalus* «bufalo»⁵⁸, dato che questo animale dei Bovidi, risulta fosse diffuso in Asia e in Africa, ma è stato introdotto in Europa in epoca piuttosto recente⁵⁹. Potrebbe trattarsi, allora, di

⁵³ Che traduce: «Est-ce le buffle robuste qui frappe le sol de son front». Ma, contro *validus bufalus*, ora anche Bastiaensen, 2000, p.741.

⁵⁴ *Ferit* è parallelo a *vegitet* (v.3), *agit* (v.4), *obambulat* (v.7), *ligat...necat* (v.18), *sulcat* (v.23), *residet* (v.25). *Campus* significa «fronte» in Mart.10,83,2 s. *et latum nitidae...calvae/ campum temporibus tegis comatis* e in Sidon. *carm.*22,3-5 *Cyclopa/portantem frontis campo.../par prope transfossi tenebroso luminis antrum*. Per Reydellet, 1998, p.183, n.17, *ferit...campum* «suggère bien l'effondrement de la bête brisée dans son élan».

⁵⁵ Cfr. *TLL* s.v. *būbalus*, col.2219,77 ss., col richiamo a Gloss. L'*urus*, di cui Caes. *Gall.*6,28 (e Macr. 6,4,23 *uri...Gallica vox est, qua feri boves significantur*), è il *bos primigenius*, presente in Europa fino al XVI sec. ed ora estinto (cfr. Leitner, 1972, p.56).

⁵⁶ Cfr. *Isid.orig.*12,1,33. Toynbee, 1973, p.148, identifica il *bubalus* con la gazzella.

⁵⁷ Ma anche Mart.*spect.*23,4 con *atrox bubalus* si riferisce all'*urus* (Toynbee, 1973, p.149). E, forse, confondono *bubalus* e *urus* anche Theodulf.*carm.* 33,2,17 s. *caprae...cervus et alces /castor, dama, bisons, bubalus, ursus, aper* (VIII-IX sec.) e Ermold.*Ludow.*2,591 s. *sedes gratissima cervi/ ursis seu bubalis apta ferisque capris* (IX sec.).

⁵⁸ Con i più recenti traduttori (cfr. le note 52 e 53): ma Keller, 1887, p.56, rendeva *bufalus* «Wildochs».

⁵⁹ Cfr. Wellmann, 1897, col.992,51 ss. (e Messina, 1985, p.791 s.): originario dell'India e descritto da Arist. *hist.anim.*2,4, per Paul.*Diac.hist.Lang.*4,10: *Tunc primum...bubali in Italiam delati Italiae populis miracula fuerunt* sarebbe comparso in Italia nel 596 al tempo di Agilulfo (secondo la Capo,1992, p.496, forse grazie all'interesse dei Longobardi per la zootecnia).

un altro appartenente alla stessa famiglia, il bisonte europeo⁶⁰, in particolare della razza detta di pianura (il *Bison bonasus bonasus*), di grandi dimensioni, un tempo diffuso nell'Europa del Nord, ora quasi scomparso (a cui alluderebbe Plinio con *iubatos bisontes*⁶¹, accostandoli agli *uri*⁶²): in tal caso si può ipotizzare che Venanzio con *bufalus* si riferisca al *bison*, anche sulla scorta di Gloss.III 320,48 βούβαλος *sisu* (leg. *bison*), e che il v.21 si debba intendere: «O al vigoroso bisonte ferisce la fronte in mezzo alle corna».

Ven.Fort.carm.10,9,51-62

*Ne tamen ulla mihi dulcedo deesset eunti,
 pascebar Musis, aure bibente melos:
 vocibus excussis pulsabant organa montes
 reddebantque suos pendula saxa tropos.
 Laxabat placidos mox aerea tela susurros,
 respondit cannis rursus ab alpe frutex.
 Nunc tremulo fremitu, modo plano musica cantu
 talis rupe sonat qualis ab aere meat.
 Carmina divisas iungunt dulcedine ripas,
 collibus et fluviis vox erat una tropis.
 Quo recreet populum, hoc exquirat gratia regum,
 invenit et semper quo sua cura iuuet.*

51 *dulcido* M 53 *excussi* B L 56 *respondet* L 57 *plana* D B R F *musca* C M¹
canta D *canto* C corr. C¹ *campum* F 58 *tales* A *rupe*] *pe* C¹ *ab aere*] *habere* A
 R 59 *carmine* L *dulcidine* M 60 *fluviis* M *fluuius* C *trophis* R *ripis* L 61 *exquiret*
 A 62 *iura* B L *iuuet* L Boeckingius] *iubet* rell.

I versi, che esaltano la piacevolezza della musica⁶³ lungo il fiume, appartengono al *De navigio suo*, il resoconto poetico del viaggio

⁶⁰ Cfr. Messina, 1985, p.390. I pochi superstiti sono ridiffusi nelle aree di origine, come la foresta di Białowieża, tra Polonia e Bielorussia, che ancora «comprende numerose specie di grossi mammiferi: cervi, caprioli, cinghiali, linci, orsi, alci ed anche il bisonte europeo» (Maletto, 1985, p.307).

⁶¹ Per cui, ved. *supra*. Secondo Leitner, 1972, p.56, lo stesso animale è identificabile col *bonasus* (nominato da Plin.8,40), forse, descritto in Calp.7,61-63 (cfr. Di Salvo, 1990, pp.117-119).

⁶² I bisonti sono accostati per la prima volta agli uri in Sen.*Phaedr.*64 s. *tibi villosi terga bisontes / latisque feri cornibus uri* (cfr. De Meo, 1990, p.89); la compresenza dei due bovini allo stato selvaggio è anche in Plin.1,1 e 28,159.

⁶³ Per *dulcedo* (v.51) come sensazione provocata dal canto o da strumenti musicali, cfr. anche il v.59 *Carmina divisas iungunt dulcedine ripas* e *carm.*7,1,3 (*Orpheus*)...*resonante lyra tetigit dulcedine silvas*. Alla musica allude *Musis*, dato che Venanzio non rifugge da accenni alle Muse (presenti nell'allegoresi patristica e trasformate in concetti teoretico-musicali: Curtius, 1992, p.262 s.).

di Venanzio, al séguito e su invito dei sovrani merovingi⁶⁴, sul battello regale che da Metz, navigando lungo la Mosella, dopo la sua confluenza nel Reno, arriva fino ad Andernach. Ma da dove promana la musica di cui il poeta gioisce?⁶⁵ I vv.53 ss. possono fornire una risposta a questo interrogativo, benché la resa del v.53 non sia univoca e, in particolare, vi sia inteso in modo divergente *organa*: infatti, da una parte la George, 1995, lo traduce «tongue», dall'altra Nisard, 1887 e Di Brazzano, 2001, «instruments» e «strumenti musicali»⁶⁶ (e dunque il vocabolo potrebbe riferirsi sia all'organo,⁶⁷ sia a strumenti a corda, come l'arpa o la cetra⁶⁸). Diversamente, Löschhorn, 1971,⁶⁹ così chiosando il v.53: «Bei der Einmündung der Mosel in den Rhein spielen die Berge gleichsam Orgel», usa il termine «Orgel», corrispondente a *organum hydraulicum*⁷⁰, ma considera *organa* oggetto di *pulsabant* (il cui soggetto sarebbe *montes*), richiamandosi alla *iunctura organa pulsare*, «suonare l'organo»⁷¹ e assimilando al

⁶⁴ La regina Brunichilde (vedova di Sigiberto I) col figlio Childeberto II; sul carne, ascrivibile al 588 (Di Brazzano, 2001, p.526, n.55), cfr. Hosius, 1926³, pp.104-109, Navarra, 1979, pp.87-89 e 105-131, Della Corte, 1993, pp.193 ss.

⁶⁵ *Aure bibente melos* (v.2) forse echeggia *Hor.carm.2,13,32 bibit aure volgus*, col richiamo alla folla che si abbevera coi canti di Alceo.

⁶⁶ Che traducono rispettivamente: «Le bruit des instruments retentissait dans les montagnes» e «Gli strumenti musicali, emettendo il loro suono, percolavano i monti», privilegiando il senso di cui il *TLL* s.v.*organum*, coll.970,80-972,5, *de ipsis instrumentis...musicis...quibuslibet*; in quest'ottica, parla di «musical interlude» Roberts, 1994, pp.17 ss., per cui «in 51-62 music dominates the second half of the poem», mentre la George, 1995, p.101, rendendo: «tongues struck the hills with their practised song», ammette il senso di cui il *TLL* s.v. *organum*, col.969,27 ss. in *image de ipso organo vocis humanae...transit per synecdochen ad notionem q.e. vox humana*. Ma già in *carm. 2,9,55 ...puer exiguis attemperat organa cannis*, la resa di *organa* è controversa: Perrot, 1965, p.286, infatti, lo traduce: «un orgue (?) a petits tuyaux» (ma nella n.1, lo riferisce a *syrinx* e nella n.3 cita Apel, 1948 e Bertrand, 1958, che pensano a un vero «organo»), Reydellet, 1994, p.187, n.68, intende: «registre vocal» e Di Brazzano, 2001, p.167, «voce».

⁶⁷ Cfr. *TLL*, s.v., col.972,6 ss. *de organo fistulis sive tibiis composito* e Ruelle, 1899, pp.312-318.

⁶⁸ Come in Vulg. *psalm.151,2* e *Iuv.6,380* s.

⁶⁹ A p.213; lo stesso, p.212, n.52, considera *organa* un plurale poetico.

⁷⁰ Descritto da Vitr.10,8. Sull'organo, si vedano Perrot, 1965 e Wille, 1967, pp.203-214.

⁷¹ Cfr. Coripp.*Ioh.4,577 organa...digitis pulsanda magistri*; e, nello stesso senso, *organo modulari* (Lampr. *Heliog.32,8*), *organo canere* (Lampr. *Alex.27,9*); altre espressioni in Löschhorn, 1971, p.212, n.52; cfr. anche Blaise, 1975, s.v. *organum*, p.641.

suono dell'organo la varietà di suoni che si ripercuote sui monti. Tuttavia, se da un lato sembra giusto privilegiare per *organa* il significato di «organo (idraulico)», dall'altro non pare dubbio che *organa* sia il soggetto e non l'oggetto di *pulsabant* e, dunque, debba intendersi: *organa pulsabant montes vocibus excussis*⁷². Né si oppone all'interpretazione per cui il suono dell'organo, simile alla voce umana, colpisce i monti⁷³, l'uso di *vox* (*vocibus excussis*), che si registra, fra gli altri, in Cassiod. *var.*1,45,5 *facit...organa extraneis v o c i b u s insonare et peregrinis flatibus calamos complet*.

Un ulteriore indizio che *organa* debba intendersi «organo», si trae dai vv.55, 56 e 58, che, però, presentano anch'essi qualche problema di interpretazione. Ad esempio, *aerea tela* (v.55) è riferito da Nisard, 1887⁷⁴ a uno strumento musicale (l'arpa o uno strumento analogo) a corde di metallo, poste parallelamente e fortemente tese, come i fili della tela; e in modo simile intendono la George, 1995, «burnished strings» e Di Brazzano, 2001, «corde bronzee».⁷⁵ Ma questa soluzione non pare accettabile, non essendo attestato, per gli strumenti cordofoni, l'uso di corde metalliche, in particolare bronzee, mentre risulta che esse siano di origine animale⁷⁶. Quanto a *tela*, pur in senso metaforico, il termine ha certo una sua valenza e può riferirsi al «telaio»,⁷⁷ a cui l'organo è accostabile per la sua

⁷² Del resto, *pulso* con *montes* o simili per oggetto ricorre, con un soggetto come flutti, mare, ecc., ad es., in Ov.*met.*1,310 *pulsabantque novi montana cacumina fluctus*, Lucan.5,615 *pulsatos aequore montes*.

⁷³ Mentre il v.54 *reddebantque suos...tropos*, con *tropus* nel senso di *cantus*, *sonus* (cfr. Forc., s.v., p.815 s.), richiama l'eco riflessa dalle rocce (*pendula saxa*), sottolineata dalla rima dei due emistichi *suos/ tropos*, *fremitu /cantu* (v.57) e *sonat / meat* (v.58); ed anche i vv.59 s. *Carmina.../...tropis*, evocano il legame dei dolci suoni che unisce le due rive. Per l'intensità del suono emesso dall'organo, cfr. Ps.*Hier.epist.*23,1 *per duodecim cicutas aereas in sonitum nimium...ut per mille passuum spatia sine dubio sensibilibet utique et amplius audiat*.

⁷⁴ Che traduce «La toile d'airain exhalait de doux murmures». Una metafora tratta dall'arte tessile è riferita alla *lyra* in 7,1,1: *Orpheus o r d i t a s moveat dum pollice c h o r d a s*.

⁷⁵ Rendendo «Soon the burnished strings stirred gentle rustlings» (con «burnished», riferito al colore brunito del bronzo) e «Le corde bronzee immediatamente emettevano delicati sussurri» e, similmente, *aerea tela* è inteso «die elhernen Saiten der Leier» da Hosius, 1926³, p.108.

⁷⁶ Così Th.Reinach, 1904, p.143 e ciò vale anche per gli strumenti barbarici di cui la Luiselli Fadla, 1988-89, p.227, dato l' accenno alla tensione delle corde, a conferma che esse non erano metalliche.

⁷⁷ Come *tela* in Ov.*met.*4,275 e 394; 6,54 s. e 576, secondo Bömer, 1976, p.15 s.

forma,⁷⁸ mentre *aerea* allude, verosimilmente, al bronzo⁷⁹ di cui sono costituite le canne di quello strumento, assimilabili all'ordito, cioè ai fili tesi in senso longitudinale a formare il tessuto. Ciò sembra avvalorato dalla raffigurazione di telai su lapidi delle catacombe romane, tra cui spicca un'incisione con «un curioso strumento» ove «si potrebbe riconoscere un telaio o, in alternativa, uno strumento musicale»⁸⁰.

In base a quanto osservato, anche il v.56⁸¹ acquista una nuova luce, dato che, in questa prospettiva, *cannis*⁸² si adatta alle «canne» dell'organo, benché il termine non risulti fra i nomi ad esse attribuiti:⁸³ ma, al riguardo, non è segnalata neanche la metafora *seges* (*aena*), allusiva alle bronzee canne, pur utilizzata da Claud. *carm.* 17,316-319,⁸⁴ nella sua descrizione dell'organo idraulico. Infine, che il passo di Venanzio alluda alle canne dell'organo, trova conferma anche nel v.58, in cui *ab aere* è riferibile al materiale bronzeo

⁷⁸ Cfr. Wild, 1970, pp.59 ss. e tavv.XI a-b.

⁷⁹ Al riguardo, cfr. Tittel, 1916, col.72,30 e Perrot, 1965, p.286; tra gli esempi: Pollux *Onom.* IV 69,7 *χαλκοὺς μὲν ἐστὶν κάλαμος*, Theodoret.83,589 *Ὅργανον γὰρ ἔοικεν ἀπὸ χαλκῶν συγκειμένῳ καλάμῳ*, Claud.*carm.* 17,317 *segetis... aenae*, Opt.Porf.*carm.* 20,16 *aere cavo et tereti, calamis crescentibus aucta*. Anche da Vitr.10,8 (per cui cfr. Corso, 1997, pp.1386-1389) risulta come il bronzo sia uno dei principali materiali che compongono l'organo.

⁸⁰ Così Bisconti, 2000, p.216, nella sezione relativa alle incisioni di telai (qui si tratta di *ICUR* VI 16960 g).

⁸¹ Reso «pendant qu'aux sons des flûtes répondait l'écho des bois» da Nisard, 1887, «The bushes responded in turn with their reeds» dalla George, 1995 «e dall'alpe la boscaglia rispondeva vicendevolmente al suono dei pifferi» da Di Brazzano, 2001; non diversamente, Hosius, 1926³, intende *respondit canis...*: «Dem Ton der Rohrflöte antwortet...».

⁸² Per *canna* riferito a strumenti musicali, cfr. *TLL* s.v., col.262,1 ss. *metonymia... ad fistulas...de aliis instrumentis*.

⁸³ Nella serie riportata da Löschhorn, 1971, p.209, n.40 *a* (anche autore della voce *organum*, in *TLL*, coll.968,6-972,56), che annovera tra i nomi delle canne dell'organo, oltre ad *organa* (Vitr.10,8,4) e *tibiae* (Tert. *anim.* 14,4), *fistulae*, *calami*, *calamelli*, *cicutae* (come risulta, fra gli altri, da: Hier.*tract. in psalm.* I p.263,21 *organum ex multis f i s t u l i s compositum est*; Prud.*apoth.* 389 *organa disparibus c a l a m i s quae consona miscent*; Arnob.*in psalm.* 150 p.570 *A c a l a m e l l i*; Coripp.*Joh.* 4,578-580 *Quam moret ille, sonat contactu f i s t u l a venti/ non chordae, non a e r a gemunt, ni sponte regentis /carmina percussis resonent expressa c i c u t i s*).

⁸⁴ *Et qui magna levi detrudens murmura tactu /innumeras voces s e g e t i s moderatus a e n a e /intonet erranti digito penitusque trabali /vecte laborantes in carmina concitet undas*, per cui cfr. il commento di Simon, 1975, pp.267-273.

di quello strumento⁸⁵, da cui promana il suono che poi riecheggia rimbalzando sulle rupi (ma *ab aere* può anche essere una sineddoche⁸⁶ relativa allo strumento stesso), mentre le più recenti versioni sono fuorvianti, dato che la George, 1995, rende: «The music echoes from the rock exactly as it passes from the a i r» e Di Brazzano, 2001: «risuona dalla roccia tale e quale si libra nell'a r i a»⁸⁷.

La predilezione di imperatori e sovrani per l'organo è largamente documentata ed ha ben poche eccezioni:⁸⁸ talvolta lo strumento era suonato in onore dei regnanti⁸⁹, qui, invece, i vv.61-62, che chiudono la piacevole descrizione, dimostrano che si tratta di uno svago musicale offerto dalla famiglia reale ai sudditi abitanti lungo il fiume e sembrano suggerire che, nel corso della navigazione⁹⁰ o durante le soste del battello, si svolgessero feste e spettacoli con canti e concerti e quei suoni si propagassero sulle due rive, allietando il popolo che assisteva all'insolito evento.

⁸⁵ Cfr. AA.VV., 2000, p.63 ss., con le foto delle canne in bronzo dell'organo di *Aquincum* (scoperto nel 1931: cfr. Nagy, 1934) e dei due frammenti bronzei dell'organo di *Aventicum*.

⁸⁶ Come in *Aus.epigr.* 64,2 G. *et sucum lactis ab aere petis?* (con *ab aere* reso: «from bronze calf» da Kay, 2001, p.202).

⁸⁷ Ma Nisard, 1887, rende: «aussi distinctement qu'au moment où elle sort des instruments de cuivre». Qui di seguito dò la mia versione dei vv.53-58: «coi suoni che ne emanavano, l'organo colpiva i monti / e le rocce a strapiombo ne riecheggiavano le melodie / Ora il bronzeo telaio emetteva dolci sussurri / e rispondeva alle canne la boscaglia dall'alpe. / Ora con tremulo mormorio, ora con un canto aperto, la musica / tale dalla rupe risuona, quale sgorga dal bronzo».

⁸⁸ Sull'uso dell'organo nei circhi e nelle pubbliche festività, Wille, 1967, pp.202-210; cfr. anche Lüschiorn, 1971, p.213 s. Secondo *Sidon.epist.* 1,2,9, l'organo, non essendo tra gli strumenti preferiti di Teodorico II, re dei Visigoti, non era suonato a corte durante le cene regali; al suono dell'organo durante un banchetto alluderebbe *Ven.Fort. carm.* 10,11,3 *resonare videntur et aera* (per Wille, 1967, p.147, ma Di Brazzano, 2001, p.533, rende *aera* «campane»).

⁸⁹ Dal popolo pieno di giubilo: cfr. *Coripp.Just.* 3,72 *organa, plectra, lyrae totam insonuere per urbem*.

⁹⁰ Per Roberts, 1994, p.17, «the sweet music... played on board ship, echoes off the steep river banks».

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (F.JAKOB, M.LEUTHARD, A.C.VOÛTE, A.HOCHULI-GYSEL), *Die römische Orgel aus Avenches /Aventicum*, Avenches 2000.
- ANDERSON W.B., *Sidonius. Poems and letters with an English transl., intr. and notes*, I, Cambridge Mass. 1936.
- APEL W., *Early History of the Organ*, «Speculum» 23 (1948), pp.191-216.
- AUPEST-CONDUCHÉ D., *Les travaux de saint Félix à Nantes et les communications avec le sud de la Loire*, in AA.VV. *Actes du 97^e Congrès national des sociétés savantes*, Nantes 1972. *Les pays del'Ouest. Etudes archéologiques*, Paris 1977, pp.147-163.
- BASTIAENSEN A., rec. a Reydellet M., *Venance Fortunat. Poèmes*, II, Paris 1998, «Mnemosyne» 53,6 (2000), pp.740-745.
- BELLÈS J., *Sidoni Apollinar, Poemes*, voll.I-II, introd., t. e trad., Barcelona 1989-1992.
- BERTRAND J.E., *Histoire de l'orgue. Son introduction dans le culte chrétien*, Paris 1958.
- BISCONTI F., *Mestieri nelle catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, Città del Vaticano 2000.
- BLAISE A., *Lexicon Latinitatis Medii Aevi*, Turnholti 1975.
- BLOMGREN S., *Studia Fortunatiana*, Upsaliae 1933.
- BÖMER F., P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, Buch IV-V, Heidelberg 1976.
- CAPO LIDIA, *Paolo Diacono, Storia dei Longobardi*, Milano 1992.
- CHALON M., *Eloges romains des rois Vandales*, in AA.VV., *Memorable factum. Une célébration de l'évergétisme des rois vandales dans l'Anthologie Latine*, «Antiquités africaines» 21 (1985), pp.242-257.
- CONDORELLI SILVIA, *Prospettive sidoniane. Venti anni di studi su Sidonio Apollinare*, «Boll.Stud.Lat.» 23 (2003), pp.140-174.
- CORSO A., ROMANO ELENA, *Vitruvio de architectura*, a c. di P.Gros, tr. e comm. di A.C. e E.R., II, Torino 1997.
- CURTIUS E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992.
- DELHEY N., *Porphyri bei Apollinaris Sidonius. Zu Apollinaris Sidonius epist.2,2,7*, «Hermes» 119 (1991), pp.126-127.
- ID., *Apollinaris Sidonius, Carm.22: BURGUS PONTII LEONTII*, Einl., T. u. Komm., Berlin New York 1993.

- DELLA CORTE F., *Venanzio Fortunato, il poeta dei fiumi*, in AA.VV., *Venanzio Fortunato tra Italia e Francia*, Atti del Conv. Internaz. di Studi, Valdobbiadene 17 maggio 1990-Treviso 18-19 maggio 1990, Treviso 1993, pp.137-147.
- DE MEO C., *Lucio Anneo Seneca: Phaedra*, Bologna 1990.
- DEVALLET G., *Le Corpus Felicianum des thermes d'Alianas*, in AA.VV., *Memorable factum. Une célébration de l'évergétisme des rois vandales dans l'Anthologie Latine*, «Antiquités africaines» 21 (1985), pp.211 - 230.
- DI BRAZZANO S., *Venanzio Fortunato. Opere I/1*, Roma 2001.
- DI SALVO LUCIA, T. Calpurnio Siculo, *Ecloga VII*, intr., ed.crit., trad. e comm., Bologna 1990.
- FO A., *L'Appendix Maximiani (=Carmina Garrod-Schetter): edizione critica, problemi, osservazioni*, «Romanobarbarica» 8 (1984-85), pp.151-230.
- GEORGE JUDITH W., *Venantius Fortunatus. A Latin Poet in Merovingian Gaul*, Oxford 1992.
- EAD., *Venantius Fortunatus: Personal and Political Poems*, tr. w. notes and intr., Liverpool 1995.
- GNOLI R., s.v. *marmo*, *E.A.A. suppl.* 1970, pp.460-461.
- GNOLI R., *Marmora Romana*, Roma 1971.
- HOSIUS C., *Die Moselgedichte des Decimus Magnus Ausonius und des Venantius Honorius Clementianus Fortunatus*. Herausgegeben und erklärt von C. H., Marburg i.H. 1926³ (rist. anast. Hildesheim-New York 1981).
- KAY N.M., *Ausonius Epigrams*, w. t. intr. comm., London 2001.
- KELLER O., *Tiere des klassische Altertum*, Leipzig 1887.
- ID., *Die antike Tierwelt*, voll.I-II, Leipzig 1909-1913.
- LA PENNA A., *Gli svaghi letterari della nobiltà gallica. Il caso di Sidonio Apollinare*, «Maia» 47, 1995, pp.3-34.
- LEITNER H., *Zoologische Terminologie beim Älteren Plinius*, Hildesheim 1972.
- LEO F., *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici Opera poetica*, rec. et emend. F.L., Berolini 1881.
- LOYEN P.A., *Sidoine Apollinaire*, t. ét. et trad., Paris, I, Poèmes, 1960.
- LÖSCHHORN B., *Die Bedeutungsentwicklung von lat. organum*, «Mus. Helv.» 28 (1971), pp.193-226.
- LUETJOHANN C., *Gai Solli Apollinaris Sidonii, Epistulae et Carmina*, Berlin 1887.

- LUISELLI FADDA ANNA MARIA, *Cithara barbarica, cythara teutonica, cythara anglica*, «Romanobarbarica» 10, 1988-89, pp.217-239.
- MALASPINA ELENA, *L'idrovora di Unirico. Un epigramma (A.L.387 R.²=382 Sh.B.) e il suo contesto storico culturale*, «Romanobarbarica» 13 (1994-95), pp.43-56.
- MALETTTO L., s.v. *Białowieża, foresta di*, *G.D.E.* III, 1985, p.307.
- MESSINA A., s.v. *bisonte*, *G.D.E.* III, 1985, pp.389-390
- ID., s.v. *bufalo*, *G.D.E.* III, 1985, pp.791-792.
- MEYER W., *Der Gelegenheitsdichter Venantius Fortunatus*, Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen, philologisch-historische Klasse, n.F. IV 5, Berlin 1901.
- MORETTI A., WARD-PERKINS J.B., s.v. *marmo*, *E.A.A.* IV, 1960, pp.860-870.
- MYNORS R.A.B., *Virgil. Georgics*, ed. w. comm., Oxford 1990.
- NAGY L., *Az Aquincumi Orgon* (trad. in tedesco: *Die Orgel von Aquincum*), Budapest 1934.
- NAVARRA L., *A proposito del De navigio suo di Venanzio Fortunato in rapporto alla Mosella di Ausonio e agli "Itinerari" di Ennodio*, «Studi storico-religiosi» 3 (1979), pp.79-131.
- NISARD C., *Venanti Honori Clementiani Fortunati, presbiteri Italici, opera poetica miscellanea.- Venance Fortunat. Poésies Mêlées traduites en français pour la première fois par M.C.N., avec la collaboration, pour les livres I-V, de M.Eugène Rittier*, Paris 1887.
- PECERE O., *Selene e Endimione (Anth.Lat.33 R.)*, «Maia» 24 (1972), pp.303-316.
- PERROT J., *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Paris 1965.
- REINACH TH., s.v. *lyra*, *D.S.* III 2 (1904), pp.1437-1451.
- REYDELLET M., *Venance Fortunat. Poèmes*, I-II, Paris 1994-1998.
- ROBERTS M., *The description of landscape in the poetry of Venantius Fortunatus: the Moselle poems*, «Traditio» 49 (1994), pp.1-22.
- RUELLE C.E., s.v. *hydraulus*, *D.S.* III 1(1899), pp.312-318.
- SIMON W., *Claudiani panegyricus de consulatu Manlii Theodori (Carm.16 und 17)*, Berlin 1975.
- SIMONETTI M., *La produzione letteraria latina fra Romani e Barbari (sec. V-VIII)*, Roma 1986.
- TITTEL K., s.v. *Hydraulis*, *P.W. R.E.* IX, 1916, coll.60-77.

- TOYNBEE J.M.C., *Animals in Roman life and art*, Ithaca-New York 1973.
- WELLMANN M., s.v. *Büffel*, P.W. R.E. III,1, 1897, coll.992,51-993,5.
- WILD J.P., *Textile manufacture in the Northern Roman Provinces*, Cambridge 1970.
- WILLE G., *Musica Romana*, Amsterdam 1967.

Waltharius* 1410-20: ironía erótica y códigos heroicos frente al “*scurrili certamine*” (1425-42)

di *Rubén Florio*

En los últimos compases del *Waltharius*¹ el autor presenta un combate singular al que denomina “*scurrili certamine*”. Durante su transcurso, dos de los tres guerreros más importantes se entrecruzan bromas sobre sus respectivos estados físicos y menguadas posibilidades de acción (W. 1425-42). Se trata de los parlamentos de Haganón y Valtario (de basto estilo burlesco, presumiblemente usual entre guerreros germánicos, y familiar para el público de ese tiempo)², en los que cabe sospechar connotaciones eróticas debido a la acumulación de términos, giros y metáforas ya utilizados con esos sentidos por autores de la latinidad clásica, antigua y tardía; entre ellos, Plauto, Terencio, Lucilio, Catulo, Propercio, Ovidio, Marcial, Petronio, Juvenal, Ausonio, y hasta el propio Virgilio, de extremada sutileza en insinuaciones de tal tenor.

Después de una terrible batalla en la que los últimos guerreros en pie, Guntario, rey de los francos, y Haganón, su vasallo, miden su fuerza y destreza con las de Valtario, sigue una escena donde dos de los tres sobrevivientes intercambian mofas sobre el futuro que les espera a la luz de la maltrecha condición física de ambos. El recuento de las pérdidas sufridas registra: la mano derecha de Valtario y una pierna de Guntario; en cuanto a Haganón, el ojo derecho, un tajo profundo en la cara y seis muelas. En la socarrona disputa Haganón habla primero. Le recomienda a Valtario dedicarse

* Este trabajo ha sido posible gracias a dos subsidios para investigación, otorgados por la Universidad Nacional del Sur y por la ANPCyT, BID 1201/OC-AR PICT2002 n° 12619. Su publicación, en cambio, se debe al firme, sostenido, humanista aliento de Ferruccio Bertini. Mi agradecimiento por su confianza.

¹ *Waltharius*, (ed. R. FLORIO), Madrid-Bellaterra 2002, cuyo texto latino reproduce el de K. STRECKER *Editio maior* en los *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Medii Aevi*, VI (*Nachträge zu den Poetae Aevi Carolini*) fasc. 1 (Weimar, 1951, pp. 1-85); el prólogo de Geraldo, de *Poetae*, V 2, 1939, pp. 405-408.

² Cfr. KRATZ 1980, p. 57; ZUMTHOR 1989, p. 66. ZIOLKOWSKI 2001, p. 41, resalta los juegos de palabras en la obra y extiende esa apreciación de estilo a la antigua literatura germánica: “For warriors to rib each other about life-threatening wounds was routine in older Germanic literature”.

a la caza de ciervos para, con su piel, fabricarse guantes; el derecho tendrá que llenarlo de lana, disimulando la falta del miembro que perdiera en batalla. Esta merma le acarreará problemas y burlas diversas: llevar la espada larga en el flanco derecho (contrariamente a la costumbre de su pueblo), abrazar a su esposa con el brazo izquierdo, de mal agüero; en suma, hacerlo todo con esa mano. Valtario, a su vez, le recomienda renunciar a la carne de jabalí, y le recuerda que la pérdida de uno de los ojos lo obligará a dar órdenes y mirar de soslayo a siervos y soldados. Termina aconsejándole que, al volver a su casa, haga una mezcla peculiar, pues sirve tanto de alimento como de medicina.

No es que las pullas evidencien o confirmen la ingenuidad de castos frailes retirados del mundo y dedicados a la regla monástica. *Scurrilis* (lenguaje reprobado por el cristianismo)³ es palabra de un monje o un laico culto, o un clérigo⁴; bien sabía, entonces, cuál era

³ Desde la Biblia, Eph. 5, 4; Tertuliano, *spect.* 16, 5: *quodsi nobis omnis impudicitia execranda est, cur liceat audire quod loqui non licet, cum etiam scurrilitatem et omne vanum verbum iudicatum a Deo sciamus?*; Alcuino, *epist.* 56 (PL. 100, 224A). Smaragdus S. Michelis, *com. in reg. S. Benedicti* (PL. 102, 804C): *Scurrilitates autem dicuntur ioca turpia et improba, vel irrisionibus digna, quae a monachis omnimoda debent esse aliena*; cfr. Rabano Mauro, *de vitiis et virtutibus* (PL. 112, 1393B), y en actas de concilios: PL. 130, 346D; 130, 408B; 134, 37C. Cicerón lo había desaconsejado en varias ocasiones; cfr. *de or.* 2, 244-247. Ese lenguaje es característico de un *scurra*, a quien SAGGESE 1994, p. 53, define: "il personaggio è ormai un volgare maldicente". Remitimos, finalmente, al muy completo registro que, sobre el término y sus 'glosas', sinonimias según el uso de los diferentes autores cristianos, palabras con que habitualmente se lo encuentra asociado (como *turpis*, *obscaenus*), las distintas condenas y castigos de la Iglesia a quienes lo empleaban, consigna RICHTER 1994, pp.108-111, 125-145.

⁴ BISCHOFF 1971, p. 92, apunta que el término *clerici* no solo designa "ecclesiastical persons, but includes all those who have learned and can speak Latin". WERNER 1990, p. 107, afirma, en contra de gran parte de la crítica, que el *Waltharius* no es obra de un monje (propone como su autor a Ermoldo Nigello, diestro en el uso de la ironía), que fue escrito en el siglo IX y que estaba destinado a ser leído, no en los monasterios, sino en la corte (de Luis el Piadoso). No obstante, de suma agudeza es el juicio de MORA-LEBRUN 1994, p. 146, quien, a propósito de una nota de A. Önnersfors (según la cual el tema del poema remitiría a las campañas victoriosas de Carlomagno contra los hunos a fines del s. VIII), distancia al *Waltharius* de los poemas de corte panegírico de esa época (como el que escribió Ermoldo) y se pregunta: "mais peut-on imaginer un clerc de la cour d'Aix remplaçant l'empereur par un héros imaginaire, dans un poème où d'ailleurs les adversaires ne sont pas les Huns, mais 'ces vauriens des Francs', *Franci nebulones?*".

el contenido y los términos de una disputa bufona, y, como avezado hombre de letras, también sabía que el erotismo se expresa con vocablos equívocos, ambivalentes metáforas, recursos de un código que traslada a sentido diverso del usual cualquier elemento de actividad practicada por el hombre. Al igual que en nuestro tiempo. Y, finalmente, en tanto depositario de una larga tradición al respecto y por experiencia de vida, sabía de una tácita interdicción para explicitar determinados términos y acciones. Quintiliano (VIII 3, 38-39) había declarado hacía tiempo que ninguna palabra es indecente por naturaleza (*nec sit vox ulla natura turpis*), pero que en algunas cuestiones era preferible respetar la costumbre de la decencia (*pudoris more*). Todo un reconocimiento sobre la autoridad de las normas sociales, confirmación de las ideas de Cicerón sobre el decoro (*de off. I 35, 127, quod facere non turpe est, modo occulte, id dicere obsce-num est*), cuya continuidad favorecieron los primeros pensadores de la nueva fe (cfr. san Agustín, *civ. XIV 23, 17*). No es sencillo, pues, reconstruir, en un contexto cultural como el del cristianismo (poco propicio a menciones directas de sexo), el significado preciso de un pasaje ambiguo a partir de un vocabulario escurridizo y cambiante por la naturaleza misma de los temas a los que hace referencia, casi siempre carente de glosa o cualquier otro tipo de explicación de sus claves. Por tanto, de muchos de sus sospechados sentidos solo podemos arriesgar conjeturas⁵.

Se ha subrayado recientemente la conjunción de violencia y sexo subyacentes a lo largo del *Waltharius*⁶. Añadimos que estos aspectos se presentan en registros absolutamente disímiles: si bien encontramos violencia psíquica (sufrir exilio en condición de rehén), y física a raudales (en cada combate)⁷, el sexo, en cambio, está mencionado, de manera directa, en esporádicas puntualizaciones; en este aspecto, el papel de la Iglesia, al ejercer casi en exclusividad la tarea de formación de la cultura y de conversión de las mentalidades durante el Alto Medioevo, no fue poco. En contraste, los 18 versos que ocupa la disputa burlesca (un *lusus* en sí mismo), potenciada

⁵ De tales incertidumbres existen ejemplos en la latinidad clásica; v.g. *sopio*, Catulo, 37, 10.

⁶ TOWNSEND 2000, p. 83. Guntario, en cambio, confirma la propuesta como reverso de la misma.

⁷ A instancias de los modelos épicos precedentes, tanto romano cuanto germano; cfr. GARRISON 1994, pp. 111-140.

por el vino y favorecida por una larga familiaridad⁸, sorprenden por la acumulación de vocablos y variados giros de conocida tradición equívoca. El pasaje merece aún un estudio detenido, pues parece poco probable que sea apenas una fortuita casualidad el encuentro de tantas expresiones de tal tipo en tan breve espacio. En lo inmediato, consignamos aquellas cuyo sentido traslaticio es conocido con bastante exactitud desde los usos precedentes en autores clásicos⁹; abrimos signos de interrogación en las restantes.

Sospechosas de doblez, en las mofas del "*scurrili certamine*" encontramos referencias a dos actividades que todavía en nuestros días tienen connotaciones eróticas: la caza (*cervos agitabis*, 1425)¹⁰, y la comida (*carnem aprinam*, 1436)¹¹. Tono similar se advierte en el material (*corio* y *wantis*) con que Valtario debería cubrir su mano manca, por su contacto con *sine fine fruaris* (circunloquio sobre el largo goce carnal)¹². Se suma la alusión a una costumbre marcial de

⁸ W. 1424: "Inter pocula scurrili certamine ludunt". "*Ludo*" fue usado en sentido erótico por los autores clásicos (Marcial, I 4, 7-8: *innocuos censura potest permittere lusus: / lasciva est nobis pagina, vita proba*), e incluso en *Ex. 32, 6* (Tertuliano, *ieiun.* PL. 2, 960C; san Jerónimo, *epist.* 22, 8, 15). La franqueza en el trato está promovida por una relación de confianza prolongada: *fidei memor antiquae* (W. 1439) revive *memor antiquae fidei* (W. 478). ZIOLKOWSKI 2001, pp. 43-51, revisa exhaustivamente las distintas posibilidades semánticas de *ludo*.

⁹ Para las duplicidades, eufemismos, giros del luidizo universo erótico, hemos consultado los estudios de ERNOUT 1954, MONTERO CARTELLE 1991², ADAMS 1982, y URÍA VARELA 1997.

¹⁰ ¿Contaminación entre el contundente *agitavit equum* de Hor. *sat.* II 7, 50 y el ambiguo *agitantem cervos* de Ovidio, *met.* III 356? De Ovidio también procede el sintagma *sub imagine* (*met.* III 250; VII 360 = W. 1428). No puede descartarse, fijando el foco solo en *cervus*, ambigua alusión a otros sentidos, cfr. Marcial, III 91, 12. Relación con la erótica, Virgilio, *Aen.* IV 69-73; Horacio, *carm.* III 12, 10-12.

¹¹ Los castigos por transgresiones sexuales involucran abstinencia de alimentos (nótese el *vitabis* que condiciona *carnem aprinam*); véanse las penas impuestas en el *Liber Gomorrhianus* de Pedro Damián (PL. 145, 159B-190D) y en los *Libri Decretorum* de Burchardo de Worms (v.g., sobre la sodomía: PL. 140, 932A-933B). Sobre las abstinencias para disminuir el deseo sexual, véase ROUSSELLE 1989, p. 202.

¹² Cfr. Marcial, V 78, 27; *Priap.* 26, 4. ¿Aludirían *corio* y *wantis*, unidos con *sine fine fruaris*, a un consolador de cuero? En la comedia griega (Herondas, *mimo* VI) está atestiguado el uso de consoladores de cuero por parte de las mujeres: βαυβων; cfr. CUNNINGHAM 1966, p. 35; CAVALLERO 1997, p. 42. La etimología de Soranus (*membranam matricis*, cfr. MALTBY 1991, p. 156) permite alusiones diversas, como el juego de sentidos de Horacio, *Sat.* II 5, 83 (*corio uncto*).

la época con términos sustitutivos de los órganos sexuales (*femori gladium*)¹³, y sus acciones (*subintrat*, eufemístico por "penetrar"), sus complementos (*amplexu*, "abrazo erótico", *sinistram* y *laeva manus*, la encargada de las tareas "sucias" o propósitos sexuales y excretorios)¹⁴, (*transversa tuendo*, evoca la rústica comicidad de Virg. B. 3, 8: *transversa tuentibus hircis*), (*domum venias laribusque propinques*, el burdel y ¿sus guardianes?)¹⁵, y a una peculiar mezcla destinada a Haganón (*lardatam pultam*), cuyos ingredientes (*de multra farreque*) le confieren doble eficacia (*victum atque medelam*); así pues, por grasa y untuosa, buena para comer y también para aplicar en zonas excoxiadas.

El objetivo de este trabajo consiste en demostrar que el *scurrile certamen* está precedido por una introducción de 11 versos (W. 1410-20), también de contenido erótico, pero puesto al servicio de una deliberada finalidad ética, con palabras dictadas por el dolor de las recientes mutilaciones y la indignación por la conducta de Guntario; y, colateralmente, que esa introducción, sumamente cargada de ambigüedad erótica, constituye el marco más adecuado al intercambio de las mofas equívocas que se cruzan Haganón y Valtario, exentas, en cambio, de connotación moral, en consonancia con la distensión impuesta por el vino y habilitadas por una larga amistad.

La *Eneida*, como toda obra paradigmática, grabó en la memoria literaria, de manera indeleble, palabras, giros, hemistiquios, versos, comportamientos¹⁶. *Arma*, el término inicial del poema, al tiempo que de uno de sus momentos más famosos, recurrió a lo largo de la literatura latina posterior en múltiples contextos y con diversos sentidos¹⁷. Varios siglos después, el autor del *Waltharius*, experto conocedor de la epopeya virgiliana, recogió el sustantivo para usarlo no solo en su valor más propio y acorde con su poema épico, sino

¹³ *Gladium* = *penis* impone a *femur* (= *penis* o *cunnus*) el sentido de *cunnus*.

¹⁴ Cfr. Marcial, IX 41, 1 ss; XI 73, 4; II 43, 14; Ovidio, a.a II 706.

¹⁵ Los lares estaban representados por adolescentes que tenían en su mano un cuerno de la abundancia.

¹⁶ Véase SCHALLER 1992, pp. 9 y 12. Para su importancia en la época carolingia, MUNK OLSEN 1992, II, pp. 196-202.

¹⁷ Véase COURCELLE-COURCELLE 1984, vol. I, *passim*. La referencia vale tanto para el término general, como para los individuales (*ferrum*, *gladius*, *ensis*, *pilum*, etc), según puede apreciarse en el poema de Enodio, *carm.* 2, 132, *De Boetio spatha cincto*, (ed. Hartel), p. 602; véase el trabajo de SHANZER 1983, pp. 183-195, quien muestra la reutilización erótica de términos militares al inicio del medioevo.

también en los traslaticios con que subrepticamente lo signara Virgilio en otro pasaje de la *Eneida*, y, notoriamente, algunos poetas latinos posteriores. No es extraño, entonces, que este término, de tan estrecho contacto con la epopeya por su significado, se encuentre repetidas veces en distintos momentos del *Waltharius*¹⁸. Es sugestiva, en cambio, la aparición que registra hacia el final del poema, donde parece haber sido usado con sentido ambivalente.

Propio de la ironía es la generación de equívoco, fundado sobre el sentido de una palabra, giro o pasaje que admite diversa interpretación, o, menos lateralmente, entenderla como el tropo consistente en decir una cosa con la intención de significar otra¹⁹. El autor del *Waltharius* conocía el recurso; así lo demuestra su mención explícita en un momento del diálogo entre los novios, cuando Hildegunda sospecha sentido figurado en la propuesta matrimonial de Valtario: *virgo per hyroniam meditando hoc dicere sponsum* (235). La introducción del nombre de la figura retórica en la narración heroica no solo autoriza a pensar que el procedimiento era frecuente en los escritores de la época, incluso no mediando mención explícita o señal neta del mismo²⁰; más aun, formaba parte de un código compartido por el público, que, por tanto, entendía el sentido subyacente del mensaje equívoco.

¹⁸ Cfr. W. 6, 20, 69, 85, 197, 413, 787, 824, 919, 1025, 1068, 1191, 1227, 1243, 1270, 1277, 1286, 1303, 1359, 1397, 1414.

¹⁹ Cfr. Cicerón, *de or.* 2, 269; Quintiliano, IX 2, 44, 65; Isidoro de Sevilla, *etym.* 2, 21, 42: *Ironia est cum per simulationem diversum quam dicit intelligi cupit* (repárese que es Valtario quien refiere sobre las segundas intenciones que Hildegunda atribuyó a sus palabras: «*Absit quod memoras! Dextrorsum porrige sensum: / Noris me nihilum simulata mente locutum*», 241-2); KNOX 1989, pp. 7-37; SCHOENTJES 2001, pp. 77-83.

²⁰ Para GREEN 1979, p. 21, este ejemplo confirma que la ironía era una forma de discurso corriente de la poesía medieval. TOWNSEND 2000, pp. 74-77, propone sofisticada interpretación del pasaje. En cuanto al lenguaje figurado, el recurso llamado *inversa verba* está citado por Cicerón (*de or.* 2, 261) y Frontón (*AurCaes.* III 17, 2) remonta su uso hasta Sócrates: *Quo ex homine [Socrate] nata inversa oratio videtur, quam Graece εἰρωνείαν appellant?*. Al respecto, interesante nota en MINNIS-SCOTT-WALLACE 1988, p. 205: "*Alexander's Sum of Theology*, Aquinas and Henry of Ghent explain that all kinds of figurative language, including proverbs, parables, likenesses, ironies, and metaphors, are part of the literal sense of Scripture". Finalmente, GODMAN 1985, p. 76, destaca, más que la discrepancia entre lo dicho y pensado por cada personaje, las sugerentes vacilaciones y ambigüedades de sus discursos, parte de una técnica que lo lleva a concluir: "The delicacy of this scene is distinctive of the best of the *Waltharius*-poet's art, and it is without parallel in Carolingian poetry".

Ha terminado el último combate. Los tres guerreros han sufrido mutilaciones diversas. Mientras restañan sus heridas, Valtario invita a beber a sus vencidos contrincantes. Con clara intención jerárquica, no exenta de cortesía, dispone que su prometida, Hildegunda, le sirva vino a Haganón, luego a sí mismo, y finalmente a Guntario, rey de los francos, quien se había comportado indolente, falto de energía y de valor en la batalla²¹. Sin embargo, cuando la joven lleva la primera copa, Haganón reordena la secuencia que el héroe acababa de establecer, y, declinando la gentileza del vencedor, lo coloca en primer lugar. Los argumentos en los que funda la modificación de la serie son épicamente incuestionables: Valtario había demostrado ser no solo un guerrero de mayor coraje que él, había también superado a Haganón y a todos los demás en el empleo de las armas:

Francus at oblato licet arens pectore vino
«Defer» ait «prius Alpharidi sponso ac seniori,
Virgo, tuo, quoniam, fateor, me fortior ille
Nec solum me sed cunctos supereminet armis». (W. 1417-20).

Hasta ese momento ninguno de los elementos citados ha transgredido la panoplia heroica tradicional. Pero debe notarse que, a continuación, se anuncia y comienza el certamen de chanzas entre los dos guerreros más valientes, Valtario y Haganón, sobre el estado físico en que se encuentran después de la lid heroica y sus consecuencias en la vida futura. Esas bromas, de tinte erótico, nos hacen volver la mirada sobre el verso donde Haganón menciona el instrumento —las armas— por el que Valtario supera a todos los guerreros de su tiempo, incluido él mismo, y considerarlo como la bisagra de un código dual, heroico-burlesco, sumamente apropiado para introducir las mofas que siguen, alineadas en el mismo género.

Arma, como hemos señalado antes, es un término que tiene estrecha relación con la epopeya; su carácter armoniza con el inicio —y todo otro pasaje— de la *Eneida*. Pero Ovidio, transgrediendo los límites del género, desde la épica misma cuestiona la competencia y alcance de su influjo, y, conectándolo con la elegía, amplía su campo de acción²². A partir de esa recomposición significativa pue-

²¹ W. 1410-15: «Iam misceto merum Haganoni et porrige primum; / Est athleta bonus, fidei si iura reseruet. / Tum praebeo mihi, reliquis qui plus toleravi. / Postremum volo Guntharius bibat, utpote segnis / Inter magnanimum qui paruit arma virorum / Et qui Martis opus tepide atque enerviter egit».

²² met. I 456: 'quid' que 'tibi, lascire puer, cum fortibus armis?', le pregunta Apolo a Cupido; y este responde, I 463-465: 'figat tuus omnia, Phoebe, / te meus

de suponerse la sutileza erótica de Virgilio cuando volvió a utilizar el término en un contexto de la *Eneida* en que coinciden el tono heroico y el elegíaco. En ese pasaje (*Aen.* IV 495-6: *arma viri thalamo quae fixa reliquit / impius exuviasque omnis lectumque iugalem*), Dido le ruega a su hermana colocar sobre la pira –para destruirlas– las armas que Eneas (aludido por un referente, *vir*, de clara connotación erótica²³), al partir, abandonó en el tálamo (marca de su importancia es la recurrencia, en versos sucesivos, en el discurso de la reina, evocando un espacio general y otro particular, *thalamo - lectum iugalem*). Así contextualizada, la palabra es urgida a reforzar la valencia con que había inaugurado la *Eneida*, convirtiéndose en eufemismo sexual²⁴.

El parlamento en que Haganón elogia a Valtario, destacando que su estatura heroica lo hace merecedor de ocupar el primer lugar en la ronda de vino, continúa, según señalamos, al del guerrero aquitano, quien se había encargado de calificar el comportamiento de cada uno de los contendientes de la siguiente forma: consigna la valentía y destreza de Haganón (*athleta bonus*) y evalúa su propia participación (*reliquis qui plus toleravi*), pero relega al tercer lugar a Guntario, y justifica esa ubicación con una certera nota donde subraya el poco digno comportamiento demostrado en el combate:

«Postremum volo Guntharius bibat, utpote segnis

Inter magnanimum qui paruit arma virorum

Et qui Martis opus tepide atque enerviter egit».

(W. 1413-5).

No es este el único pasaje en que Guntario sufre fuerte reprobación moral por su conducta²⁵, reñida con la que, a lo largo de

arcus' ait; 'quantoque animalia cedunt / cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra' (cfr. CONTE 1991, p. 149). El diverso sentido de "arma" se hizo notar muy pronto desde la elegía; así en Propertio, I 3, 16; Ovidio, am. I 9, 26.

²³ Consigna WILLIAMS 1999, p. 163: "Since men who played the insertive role were performing precisely the action that was understood to be masculine by definition, the noun *vir* ("man") and its derivative adjectives and adverbs often have a specific nuance, referring not simply to a biological male but to a fully gendered "real man", that is, one who penetrates".

²⁴ BARCHESI 1994, p. 19, consigna: "*Arma* è interpretabile in latino anche come eufemismo sessuale [...] Il fatto è che Enea è stato nella camera da letto di Didone e vi ha dimenticato (fatalmente) le sue epiche armi (*Aen.* 4,495 sgg.)". En la secuencia virgiliana, *thalamo* y, luego, *lectum iugalem*, enmarcan e imprimen al módulo *arma viri*, una ambigüedad propicia para ser leído con sentido erótico. Otro tipo de contextualización habría favorecido el mismo sentido en un pasaje de Prudencio, cfr. FLORIO 2004.

²⁵ Cfr. W. 1399-1400; 1405-6.

la literatura épica precedente, habían mostrado distintos personajes heroicos. Es significativo que su entrada en la contienda final esté descrita con un módulo poco halagüeño sobre su fortaleza física (*modica vi*, 1295), paralela a su reacción espiritual (*genva labarent*, 1326) cuando Valtario lo increpa con un violento bramido de guerra. Varias son las degradaciones que el narrador va adjuntando sobre la estatura "heroica" de Guntario; poco después le descarga *tremens stupidusque*, uniéndolo a *stetit*; finalmente, Guntario cae a los pies de su rival, desenlace humillante de una contienda épica construida desde la *Eneida*²⁶. Su condición de rey agrava la condena de Valtario, quien, con sus palabras, no tiene apenas la intención de relegarlo al último lugar de la serie. Su juicio involucra tres estadios de connotación tanto física cuanto moral, representados por tres palabras: *segnis*, *tepide* y *enerviter*, eslabones concurrentes de una cadena semántica que se relaciona con el fundamento esencial de la epopeya: *arma-Martis opus*. Junto a *segnis*, término inicial de la descalificación (de gradación ascendente), la construcción preposicional (*inter*) parece sugerir la actitud de espectador timorato del rey, atrapado en medio de un combate donde sobresalen los dos guerreros mejor dotados, moral y físicamente (*magnanimum virorum*)²⁷. Los dos términos restantes, asociados a un verbo no extraño a connotación erótica (*egit*)²⁸, también conciernen a su participación personal: el primero, *tepide*, recogiendo al precedente²⁹, acentúa la nota acerca de un espíritu sin ardor o energía suficiente en la contienda marcial; el segundo, *enerviter*, relaciona muy directamente la degradación con el ámbito masculino más íntimo, el del sexo. Cargado de una ironía que encierra fuerte suspicacia sobre las dotes varoniles de Guntario,

²⁶ *Stetit*, quizás con aguda memoria, remitiría, *inverso sensu*, a la situación de Eneas cuando se inicia la última escena de su aventura (*Aen.* XII 938: *stetit acer in armis*). Significativa coincidencia de términos y situaciones, referidos a Guntario y Turno frente a la batalla decisiva: *femur* (*W.* 1364, *Aen.* XII 926); *concidit-incidit* (*W.* 1365, *Aen.* XII 926), *ictum-ictus* (*W.* 1363, *Aen.* XII 926); *ante pedes-ad terram* (*W.* 1365, *Aen.* XII 927).

²⁷ Sugestivo precedente en el uso de la preposición *inter*, con la misma función e intención erótica, en Tibulo I 10, 57-58: *at lascivus Amor rixae mala verba ministrat, / inter et iratum lentus utrumque sedet*. Nótese la particular relación entre el significado de *inter* y la disposición, en la estructura de la frase, de los términos por ella involucrados.

²⁸ Cfr. Juvenal, 6, 58: *quis tamen adfirmat nil actum in montibus aut in speluncis?*; Arnobio, *nat.* 5, 21.

²⁹ Servio, *Aen.* I 423: *segnem, id est sine igni, ingenio carentem dicimus*.

rio, el adverbio involucra también al plano moral, aludiendo a las pobres aptitudes del rey para cumplir con nobleza los ideales de la epopeya, y, lateralmente, la intención de Valtario por expulsarlo del universo heroico. La ausencia de Guntario en la escena final de las bromas que intercambian Haganón y Valtario constituye la consumación efectiva de tal exclusión.

Ahora bien, si las palabras empleadas permiten inferir que Guntario se ha comportado poco virilmente en la batalla, no sería desatinado sospechar que los elogios que se lanzan entre sí Valtario y Haganón se relacionan, en el fondo, también con la virilidad. En medio de un discurso cuyos términos (como acabamos de ver) se connotan ambiguamente con sentidos del ámbito sexual ¿cuál es, entonces, el verdadero valor de la palabra *armis* con que Haganón cierra su alabanza a las cualidades guerreras de Valtario? El juicio de Haganón tiene una primera, rápida y efectiva confirmación en los hechos acaecidos hasta entonces. Valtario había demostrado fortaleza física y espiritual durante su cautiverio y en los combates librados como jefe de las tropas de los hunos; luego, al resistir el hambre y la tentación carnal durante su huida (IV. 425-7); asimismo, había aventajado como estrategia a sus contendientes, solos o en grupos, y los había derrotado, aun cuando hubiera sido superado en número. Todo ello avala la expresión laudatoria de Haganón sobre las cualidades heroicas de Valtario: *cunctos supereminet armis* (IV. 1420).

Pero las palabras tienen también una historia semántica, una vida a lo largo de la que los usuarios van incorporándoles nuevos sentidos, o relacionándolas por contigüidad de significantes, o interpretándolas de acuerdo con el contexto cultural de la época en que los textos son leídos o, particularmente durante el medioevo, oídos (con significados dispares al del texto y contexto cultural de origen)³⁰. Esos nuevos sentidos y convergencias favorecen la diversificación multívoca de su acervo y la ambigüedad en su empleo, y la ambigüedad presta a la ironía su mejor sustento, pues este recurso literario se resiste a una interpretación unívoca, obligando al lector o espectador, en principio —según la disquisición de K. Galinsky—, a un proceso de comprensión más matizada de las intenciones del autor, el *poetes*³¹. Como todo organismo vivo, la lengua de cada co-

³⁰ Al respecto, véase el amplio informe de ZIOLKOWSKI 1998, pp. 41-59.

³¹ GALINSKY 1994, p. 305; THOMAS 2000, pp. 392-393, hace notar que la interpretación de Galinsky procede de pasajes de *Rhetorica ad Herennium* y

munidad no cesa de evolucionar, incorporando nuevos significados a términos conocidos. Quintiliano consigna el fenómeno al referirse a los mecanismos de la risa; si bien desaconseja (siguiendo a Cicerón, *de or.* 2, 247) el uso de la mordacidad chocarrera en el orador (*dicacitas scurrilis*, VI 3, 29), reconoce que tal lenguaje (VI 3, 48) fue empleado por alguien de la talla de Cicerón. Recuerda al final que la risa puede originarse en una salida inesperada o cuando adjudicamos a una palabra un sentido distinto –no cualquiera, sin duda, sino uno que, burlándolo, lo desvirtúa o contradice– del habitual (*Superest genus decipiendi opinionem aut dicta aliter intellegendi, quae sunt in omni hac materia uel uenustissima*, VI 3, 84). Ello implica una complicidad entre autor y público que solo es posible cuando comparten las claves léxicas de paso; estas permiten entender lo que cualquier vocablo, en su uso cotidiano y literal, no dice (*intellegitur enim quod non dicitur*, VI 3, 88). En el siglo X, por ejemplo, el uso del término “*arma*”, designando los órganos sexuales masculinos, está atestigüado entre los escritores cristianos, tal como lo demuestra un pasaje de Liutprando de Cremona, donde, para más datos, el autor inserta un verso de Juvenal y recrea su contexto satírico-erótico³². Esta suerte de metonimia fue habitual en los autores de la época, quizás por su eficacia para disimular alusiones directas al sexo en tiempos de severa vigilancia moral, como el de los carolingios, período en el que, según Zumthor, un humor grueso termina invadiendo todos los géneros³³. Estos *integumenta* no harían sino manifestar la manipulación que el poeta lleva a cabo del material tradicional, “muy distinto –lugares comunes retóricos, motivos imaginarios, tendencias lexicales– según los niveles de estilo, los géneros o el fin propuesto

De inventione de Cicerón. Véase BOOTH 1986, p. 85. FRASCHINI 1998, p. 249, apunta: “cuando la ironía se torna burla agresiva que intenta herir moralmente a una persona, se denomina *sarcasmo*”. Este, creemos, sería el caso. Más sutil, pero no menos hiriente, el pasaje en que Ospirin, conversando con Atila, llama a Valtario *imperii columna*, una calificación que, por contrapartida, involucra a Atila. Para que el recurso sea efectivo, el autor necesita que los destinatarios de su mensaje conozcan la dualidad del código empleado, lo que confiere a la ironía un carácter social; cfr. PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA 1989, p. 325.

³² En *Antapodosis*, 5, 32 CC(CM) 1998 (ed. P. Chiesa), habla de *priapeia arma*, luego de citar a Juvenal, 6, 43: *maritali porrigeret ora capistro*. Cfr. BALZARETTI 2002, p. 122. WITKE 1970, pp. 204-205, puntualiza que, desde los primeros escritores carolingios (como Teodulfo de Orleans) hasta Liutprando de Cremona y luego Adalbero de Laón, el género satírico se cultiva sin cesar.

³³ ZUMTHOR 1954, p. 29. Véase n.47.

al discurso"³⁴. Así pues, en el aludido pasaje del *Waltharius*, el recuerdo de la sutileza virgiliana, consumada en el bumerán de Ovidio, parece ocultarse en un vocablo que aludiría a aquella cualidad varonil poco pródiga en Guntario. Si el reproche a la cobardía de este culmina en un término de fuerte connotación sexual, *enerviter*, el elogio a la valentía de Valtario podría estar inscripto en la misma línea, con un término que, ya en la epopeya mejor conocida por el autor del poema y el público de su tiempo, había sido usado como eufemismo sexual, *armis*.

Esta conjetura se ve reforzada por el verbo junto al que se encuentra y complementa, *supereminet*, que no sería ajeno a una ironía erótica de intención degradante. Asociado a los despojos sufridos por los combatientes, el pasaje podría estar conectado con uno de Virgilio, de solemne gravedad, el de la descripción de Marcelo al final del libro VI de la *Eneida*, donde el poeta destacaba la superioridad del que estaba destinado a ser victorioso sucesor de Augusto (*Aen.* VI 855-6: *insignis spoliis Marcellus opimis / ingreditur victorque viros supereminet omnis*). Pero el autor del *Waltharius*, valiéndose de uno de los sentidos del término, creemos lo transforma en ariete de una burla. Inscripto dentro de los derivados de un vocablo (*minae*) referido a todo aquello que sobresale de cualquier tipo de plano³⁵, el conjunto *cunctos supereminet armis* subrayaría el coraje de Valtario (victorioso, al igual que Marcelo), a través de una indirecta, contrastante y risueña comparación, consistente en cotejar los atributos varoniles de los dos, en particular, contendientes más disímiles. Una burla y degradación sexual que estaría sutilmente adelantada también con el mismo término (*arma*), luego del peyorativo *segnis*, en el verso 1414: *Inter magnanimum qui paruit arma virorum*. Así pues, con esta elaborada perífrasis, el autor se encarga de sugerir que el valor de héroes tan desiguales tiene directa relación con el "tamaño apreciable", según sobresalgan, de sus protuberancias masculinas.

En medio de tan fuertes alusiones eróticas, mencionar a la prometida de Valtario con el término *virgo* conlleva la intención de imbuir también al personaje femenino de la escena de la atmósfera de sensualidad dominante. Esa intención no está destinada simplemente a ensalzar el comportamiento de Hildegunda; en la conservación

³⁴ ZUMTHOR 1989, p. 178.

³⁵ Servio, *Aen.* IV 88: *minae eminentiae murorum quas pinnae dicunt*; cfr. Catulo, 115, 8; Ovidio, *a.a.* I 517; *Priap.* 12, 14; 30, 1; 51, 28.

de su castidad al final del camino el autor recuerda, una vez más, la virtud cristiana de la abstinencia que Valtario había practicado, la proeza más alta como caballero y como hombre³⁶. *Virgo* confirma, además, explícita declaración anterior sobre la continencia sexual de Valtario a lo largo de la huida, venciendo su bien dotada virilidad con tareas extenuantes durante el día, en tanto la duplicación descriptiva de la figura heroica —disimilada por la referencia a su masculino comportamiento heroico— remite a contundente aprobación cristiana. La alusión combina un fino humor referido a la clase de apetito soportado por Valtario con un doble elogio —como hombre y como caballero cristiano— por su resistencia:

Atque famis pestem pepulit tolerando laborem.

Namque fugae toto se tempore virginis usu

Continuit vir Waltharius laudabilis heros³⁷.

(W. 425-7)

Pero Hildegunda es el único personaje que permanece indemne al concluir el relato. Se ha conservado virgen y no ha sufrido pérdida corporal alguna. En un contexto donde las batallas por el reino, el tesoro, la vida, han sucedido delante de una mujer que manifiesta su voluntad de pertenecer solo a Valtario³⁸, el más fuerte ejemplar humano de su entorno, el término *virgo* deja entrever, lateralmente, una clase de disputa primitiva, la del instinto por preservar el clan con la mejor descendencia; la guerra, en calidad de antigua ceremonia ritual, privilegiando a los más aptos, es el marco propicio para el certamen primordial que se libra en la naturaleza por cualquier tipo de supervivencia³⁹.

³⁶ Cfr. LE GOFF 1985, p. 142. A partir de la época carolingia, la Iglesia intensificó su recomendación de restringir la práctica del sexo en el matrimonio y sostuvo que tal actividad reducía el vigor físico del hombre y hacía peligrar su salud; infirió entonces que la abstinencia sexual, además de virtud moral, favorecía la vida militar. Desde esta perspectiva, la riesgosa situación en que se encuentra la pareja haría desaconsejable las relaciones carnales. Véase BRUNDAGE 2000, p. 153; cfr. Odón de Cluny, *Collationes*, PL. 133, 562B, Ratherio de Verona, *Praeloquia*, PL. 136, 326B, Jonás de Orléans, *De institutione laicali*, PL. 106, 146A-B.

³⁷ Análisis detallado de estos versos en mi edición, *Waltharius* 2002, p. 117.

³⁸ W. 545-7: «*Obsecro, mi senior, gladio mea colla secentur, / Ut, quae non merui pacto thalamo sociari, / Nullius ulterius patiar consortia carnis!*».

³⁹ Cfr. CARDINI 1997, pp. 56-58. WARD 1993, p.283, considera a Hildegunda como la figura heroica del poema, y que su mensaje, si lo tiene (sic), es "first, the general desirability of girls like Hiltgunde (whose best fate (not a perfect one, for who would, in an ideal world, want a husband with no right hand?) is a man

Haganón y Valtario tendrán a su cargo las bromas masculinas. No podría ser de otro modo. Guntario es allí un espectador pasivo; su presencia denuncia no solo tácita censura por la defección de su masculinidad, más aun, su personaje atestigua el reverso moral del heroísmo, cuyo extremo opuesto representa Valtario, resuelto a entregarse a la sublime muerte heroica antes que rehuir el combate y vivir con deshonra. Con esta declaración, que el autor pone en boca de Valtario, lo convierte en supremo modelo de heroísmo. Sus palabras tienen una doble importancia: por un lado, hablan de la mayor de las virtudes heroicas —no temer a la muerte—, por el otro, son pronunciadas antes de la batalla final, la decisiva, y, a punto de expirar el relato, como corolario de las cualidades heroicas demostradas a lo largo de la narración. En ese discurso, además, el autor le asigna por antítesis —y solo a Valtario en toda la obra— la máxima distinción en términos de gloria⁴⁰. La pervivencia de Guntario al final del poema parece indicar la afirmación de la figura del antihéroe, como modelo humano, en la sociedad de la época, encarnada en el hombre pragmático, inepto para el combate pero de hábil discurso, manipulador de situaciones y personas en beneficio propio. Está, por ello, explícitamente excluido de una competencia cuyo contenido remite a connotaciones sexuales y cuyos guiños secretos estarían reservados solo a quienes prueban la potencia de su virilidad en adversidad psíquica y física. El narrador se ha preocupado por destacar su inferioridad, sistemáticamente y hasta el final: en tanto Valtario y Haganón se sientan, Guntario yace en el suelo (si,

like Walther), an, second, the need for warrior aristocrats to respect and treasure such girls". *Virgo*, finalmente, podría encubrir también una sutil ironía sobre la condición sexual de Hildegunda, si se piensa que su comportamiento, luego del ritual antiguo y apretón de manos de Valtario (W. 225-6), se ciñe a las normas matrimoniales prescriptas por las costumbres germanas para las mujeres; cfr. Tácito, *Germania*, 18, 4, y POLY 2003, p.137-138.

⁴⁰ W. 1215-8: «*Incassum multos mea dextera fuderat hostes, / Si modo supremis laus desit, dedecus assit. / Est satius pulcrum per vulnera quaerere mortem / Quam solum amissis palando eradere rebus!*». Repárese en los términos *laus* y *dedecus*, en la contextualización propuesta por el momento en que son mencionados. El primero señala la gloria por reconocimiento de los demás; *dedecus* funciona como apósito de la prótasis precedente, el resultado eventual, por tanto, en este contexto, por antítesis concede a Valtario la calificación implícita en *decus*, y *decus* consigna la gloria adquirida como resultado de la *virtus* heroica, tal como la marca Cicerón en el famosos pasaje de *rep.* 6, 25: *suis te oportet inlecebris ipsa virtus trahat ad verum decus*; cfr. THOMAS 2000, pp. 234-238 y 241-245. Para el tema de la *pulchra mors*, véase FLORIO¹ 2002, pp. 269-279.

poco ha, a los pies de Valtario —1365—, ahora en posición desventajosa frente a los dos guerreros), ocupado en restañar sus heridas (W. 1405-6). Después de la disputa verbal, el autor hace notar que no puede valerse por sí mismo: Valtario y Haganón lo levantan, aún quejumbroso, y ayudan a subir al caballo (W. 1444-5). Detalle no menor es el significativo hecho de que, tratándose del personaje más hábil en el dominio de la palabra, no se le concede pronunciar ni una sola; es una presencia muda, irrelevante, reducida a la categoría más insignificante durante toda la escena final. Así pues, el término *enerviter* que Valtario le aplica a Guntario, sintetizando su descalificación masculina, no puede interpretarse con el valor morigerado de “poco nervio”, o el más contundente y conclusivo de “cobarde”⁴¹; esos sentidos traducen la inequívoca censura subyacente en los anteriores (*segnis, tepide*). Si su reverso es *viriliter*, con *enerviter* el héroe aquitano ha tratado al rey de “castrado”⁴².

Para concluir, es necesario destacar que las distinciones impuestas por estos versos no son ni ingenuas ni gratuitas. Podría pensarse que la reprobación a Guntario tuviera la intención de sugerir cuestionamiento de la autoridad real. Esta posibilidad no se encuentra ni siquiera esbozada en ninguna otra insinuación similar dentro de la narración; por el contrario, la conducta de Haganón desestima esa posible interpretación. La escena, en cambio, no hace sino recuperar la antigua concepción romana sobre la virtud heroica: el hombre que posee y demuestra fortaleza, tanto moral cuanto física, es superior al que apenas puede exhibir título no ganado⁴³. Cicerón recordaba que este principio había sido uno de los fundamentos originarios de Roma⁴⁴, y el *Waltharius*, en el curso de su acción y, sobre todo, en su desenlace, no hace sino confirmar tales principios. Pero, además, de entre todos los personajes de la obra, los escasos vestigios del espíritu cristiano solo se encuentran en relación con Valtario y Haganón; el aquitano agradece al Creador por la protec-

⁴¹ Véase KRATZ 1977, p. 130.

⁴² Con ese sentido ya lo había usado San Agustín. *civ. 6, 7: eosdem tamen homines infelicitur ac turpiter enervatos atque corruptos minime occultare potuerunt.*

⁴³ MURDOCH 1996, p. 102, apunta: “*Waltharius* is a literary work by an ecclesiastic, but it has a political moral”.

⁴⁴ *rep. 2, 24: Quo quidem tempore novus ille populus vidit tamen id, quod fugit Lacedaemonium Lycurgum... qui regem non deligendum duxit, sed habendum, qualiscumque is foret, qui modo esset Herculis stirpe generatus; nostri illi etiam tum agrestes viderunt virtutem et sapientiam regalem, non progeniem quaeri oportere.* Véase Salustio, *Iug.* 85, 30.

ción recibida en los enfrentamientos con los distintos guerreros que ha matado y ruega volver a verlos en el cielo (W. 1161-7), y respeta la castidad de su doncella; el franco pronuncia un encendido discurso contra la Avaricia, raíz de todos los males (W. 857-75). Estos gestos contrastan con la conducta de Guntario, cuyo perfil, inverso a los otros dos guerreros, justifica su exclusión de la escena final. No es la castración como hecho físico, sino su proceder moral, manifestado en su pusilanimidad humana, su desmesurada y obsesiva avidez de oro, antepuesta a todo y a todos, lo que pareciera condenarlo a los ojos de los dos grandes héroes, calificación esta conferida solo, intencionalmente, a Valtario y a Haganón después de concluido el combate en que también había participado Guntario⁴⁵.

Así pues, en sus compases finales el *Waltharius* ejemplifica con sutileza insólita y única una práctica que, tal como lo señala Curtius, era frecuente en la epopeya medieval: la tendencia a mezclar lo serio y lo cómico (*ludicra seriis miscere*)⁴⁶. Auerbach considera este procedimiento recurso específico de un estilo manierista, muy estrechamente asociado con la *scurrilitas*⁴⁷, término que tipifica la disputa verbal entre Valtario y Haganón. Los escritores de la Antigüedad clásica no desdeñaron recurrir a sutiles ligerezas lingüísticas para distender la gravedad del tema tratado. Plinio el Joven, más allá de lo que pudiera prescribir la estética alejandrina, juzgaba esta fórmula característica del género humano⁴⁸, pero, ciñéndose a la

⁴⁵ W. 1399-1400: *duo magnanimi heroes tam viribus aequi / quam fervore animi*.

⁴⁶ CURTIUS 1955, p. 602 ss; p. 609 ss. Estos extremos no son incidentales. La épica parece reconocer dos fuerzas antagónicas, vida y muerte, cuyos límites no siempre son precisos. El poema de Lucrecio es claro en la estructura particular del canto inicial (I 1, 61), cuanto en la de la obra (oscilando entre las fuerzas de Venus, en la apertura de la obra, y las de Marte en el cierre). Juego y lucha es otra de las parejas que tienden a confundirse en la vida cultural de los pueblos; el juego puede ser ejercitación para la lucha bélica (como en *Eneida* V), y una competencia lúdica puede transformarse en bélica. Su objetivo esencial es el concepto de gloria; bien lo demostró HUIZINGA 1957, pp.122-142.

⁴⁷ AUERBACH 1993, p. 151. Véase su exégesis sobre el estilo manierista y su vinculación con la *scurrilitas* en sendos pasajes de Ratherio de Verona (*Qualitatis coniectura cuiusdam*, 2-9) y Liutprando de Cremona (*Antapodosis*, 5, 32), pp. 146-156. DRONKE 1984, pp. 56-57, señala el influjo de los *scurrilia* de Ratherio en Hrotsvitha.

⁴⁸ *epist.* VIII 21, 1-2: *Vt in vita sic in studiis pulcherrimum et humanissimum aestimo severitatem comitatemque miscere, ne illa in tristitiam, haec in petulantiam excedat. Qua ratione ductus graviora opera lusibus iocisque distinguo; cfr. epist.* V 3, 2; VII 9, 10.

retórica de su tiempo, recomendaba usarlo con sumo cuidado, como él lo hacía, escogiendo la ocasión más propicia⁴⁹. Sin embargo, lo sorprendente de todos estos procedimientos es la extremada capacidad y delicadeza artística del autor del *Waltharius* para incursionar en aspectos relacionados decididamente con el erotismo humano, inhabitual en un siglo en el que el tema del amor divino dominaba la narrativa en verso.

En un poema donde la estela del cristianismo se exhibe con brillo inconfundible, el resultado de la contienda no puede remitir su justificación, solo y apenas, a cualidades corporales. Los 18 versos que ocupa el certamen burlesco, sembrado de términos equívocos, están precedidos por una introducción de 11 versos en que la jerarquía de los tres guerreros -aunque su risueño trasfondo consigne físicas dotes viriles- procede y está sujeta a un código que refiere las morales. El recurso de emplear, en equilibrada proporción, la ironía erótica al servicio de la gravedad moral habla de una estrategia coherente con los alcances del género épico en el medioevo: servir, por un lado, de entretenimiento⁵⁰; no obstante, puesto que ese *lusus* también se encontraba dentro de la obra de Dios, por ello mismo, por otro lado, no podía carecer de reflexión moral. Con agudo y perspicaz talento, el autor del *Waltharius* descubrió, creemos, el camino intermedio para conciliar 'bromas y veras'. Como en los anteriores períodos históricos, la cultura oficial, en este caso del cristianismo, subordinó toda actividad humana a su ética.

Nuestra conclusión es, entonces, la siguiente: como toda poesía épica, el *Waltharius* propone códigos heroicos que fomentan modelos sociales de índole moral. En los versos previos al intercambio de bromas, el autor enhebra, a modo de resumen, los hilos sutiles que sostienen la ideología de la obra. Valtario, Haganón y Guntario no solo representan tipos de la época, atestiguan y ratifican,

⁴⁹ *epist.* VIII 21, 2: *et tempus et locum opportunissimum elegi*; cfr. Quintiliano, VI 3, 101.

⁵⁰ *Waltharius*, Prologus, 19, dice Geraldo sobre la obra en que se canta la gesta de Valtario: *Ludendum magis est dominum quam sit rogandum*. No obstante, se trataría de un entretenimiento de distinto sentido al de nuestros días; BROWN 1997, p. 261, apoyándose en un pasaje de la *Vida de Carlomagno*, 29, de Eginhardo, apunta que "en una sociedad eminentemente oral, los recuerdos épicos eran mucho más que un mero entretenimiento; más incluso que los títulos de nobleza. Constitufan los códigos jurídicos no escritos de toda una clase de guerreros".

en un mundo alcanzado todavía por el aliento de la reconstrucción cultural carolingia —compleja, de contrastantes matices—⁵¹, y según el tono moral de cada uno, los códigos heroicos tradicionales, tanto el romano y germánico paganos como el de los héroes cristianos que, con sus mártires, había reinformado Prudencio en su *Peristephanon*⁵². Los atestiguan y ratifican aun desde su utilización en un pasaje donde la sátira (según Quintiliano, X 1, 93, género connatural al espíritu romano) distiende a la epopeya de un final como el de la *Eneida*, coronado por la violencia. Pero, además, esa recuperación podría conllevar la intención de señalar que, si bien el modelo heroico cristiano tenía un límite último en la figura arquetípica de Jesús —tal término cierra el *Waltharius*—, en el mundo terrenal y perecedero, donde había que luchar por la supervivencia, los modelos de conducta estaban encarnados por hombres de carne y hueso. La galería humana del *Waltharius*, con los defectos y virtudes de sus principales referentes, ponía a consideración de los lectores de su tiempo una bien definida escala ética. En el pasaje que nos propusimos analizar, el autor no solo subraya una jerarquía heroica cuya orientación remite al plano ético, también articula (a través de las ambigüedades de sus términos y módulos) con la disputa bufona, manteniendo, en ambos casos, el ordenamiento épico según una gradación moral. En tal sentido, creemos pertinente señalar que en esa escala ética el autor concede primacía a un paradigma heroico muy próximo al fijado por Virgilio con la figura de Eneas: como el caudillo troyano, Valtario también conquista su reino (que, en este

⁵¹ Cfr. GODMAN 1987, pp. 183-184. Las diferencias morales entre Carlomagno y sus sucesores (sobre todo con Luis el Piadoso) han sido bien señaladas por INNES 2002, pp 131-156. La *araritia*, recuerda WERNER 1990, p. 118, es uno de los pecados capitales que, según las ideas de los reformadores cercanos a Luis el Piadoso, debe evitar el príncipe.

⁵² Véase FLORIO² 2002, pp. 134-151. ZIOLKOWSKI 2001, pp.29-30, distingue las memorias intertextuales del *Waltharius*: “not only the canon of Latin poetry as it existed in his day, which encompassed classical epics, Christian Latin epics, and various Carolingian hexameter poems, but also a much more elusive stock of Germanic poems and legends that has disappeared almost entirely from the purview of today’s readers, because it was never or seldom committed to parchment”. Por cierto, en un poema escrito en latín no puede pasar desapercibido que los nombres de los personajes, reales o ficticios, no pertenecen a esa lengua, marcando una cultura y mentalidad disímiles de la romana en cuanto a representación genealógica de las primitivas castas germanas, aspecto que desarrolla POLY 2003, pp. 74-129; 258-270.

caso, le estaba destinado por sucesión) y se gana la esposa prometida al precio de un esfuerzo denodado. Esta similitud no parece ser ajena a la renovación cultural que habría favorecido Carlomagno y tan elocuentemente transcribiera Modoino en su égloga I⁵³.

El recurrente sustrato de la *Eneida*, en memorias de versos enteros, hemistiquios, giros, largos pasajes desarticulados y reconstruidos, no puede ser considerado solo ejercicio de un canon consolidado a lo largo de la Edad Media, sino, sin duda, el intento por recoger una tradición épica prestigiosa que, en particular, reconocía su auditorio; ello no es sino la forma más apropiada de entablar un diálogo construido con la finalidad de predisponer a una recepción favorable de la nueva obra. Y, quizás, el objetivo podría apuntar en otra dirección, menos abiertamente declarada: si las marcas de Estacio, Lucano y Silio Itálico, entre otros, también se encuentran en el *Waltharius*⁵⁴, la elección prioritaria de Virgilio hace sospechar, además de una filiación literaria, una intencional aproximación a su ideología de restauración fundacional. Después de siglos, reaparece el hexámetro como soporte de un tema de la tradición heroica antigua, germánica y latina, con su consecuente interés —desde antaño— por las identidades nacionales en pugna, y donde las referencias cristianas son testimonio del signo de fe en que se contextualiza la narración, sin sofocarla. La épica heroica denota, a su vez, una idiosincrasia que se integra sin esfuerzo con las ideas de renovación imperial impulsadas desde la corte de Carlomagno⁵⁵, en particular, y de sus sucesores, en general. Sin embargo, la ausencia de panegirismo político, característico de obras de ese período escritas en hexámetros, situaría la redacción del *Waltharius* en el ocaso de los carolingios, previo al advenimiento de los ottonianos⁵⁶.

⁵³ ecl. 1, 24-27 (E. Dümler, MGH, *Poetae* 1, pp. 385-386): *Prospicit alta novae Romae meus arce Palemon / cuncta suo imperio consistere regna triumpho / rursus in antiquos mutataque secula mores, / aurea Roma iterum renovata renascitur orbi!*. El papel de Carlomagno estaría consignado en el poema, supuestamente de Eginhardo, *Karolus Magnus et Leo Papa*, 92-96 (MGH *Poetae* 1, p.366): *Exsuperatque meum ingenium iustissimus actis / Rex Carolus, caput orbis, amor populi que decusque, / Europae venerandus apex, pater optimus, heros, / Augustus, sed et urbe potens, ubi Roma secunda / Flore novo, ingenti magna consurgit ad alta / Mole tholis muro praecelsis sidera tangens*.

⁵⁴ Cfr. D'ANGELO 1991, pp 159-190; Id. 1999, pp. 389-453.

⁵⁵ Véanse HALPHEN 1955, pp. 88-102, y LE GOFF 2003, pp. 47-59

⁵⁶ GODMAN 1985, p. 72, concluye: "if it (*Waltharius*) is Carolingian, then it is in my judgement late-Carolingian, and fits best in a period of transition such as the final decades of the ninth century or the early decades of the tenth".

No obstante, el autor del *Waltharius* parece interesado en prolongar la obra con una no breve coda de variados objetivos; en sucesión ininterrumpida valora los diversos comportamientos de los mortales y los censura por medio de no disimulado escarnio. Todos ellos han obtenido la justa recompensa prevista por el cristianismo para el amplio abanico de tipos humanos que se afanan por los bienes materiales; las palmas recibidas por sus esfuerzos son pérdidas; tal, el tesoro que se reparten (*sic sic armillas partiti sunt Avareses!*, 1404)⁵⁷, cuyo acervo particular está resaltado y hasta descifrado en la elipsis propuesta por la repetición de 'sic'. Pérdidas calificadas burlonamente como *insignia* (inversas a las conocidas en la lengua militar), de entre las cuales destaca la maltrecha condición física de Haganón, rematada con el módulo donde un hipocóristico diminutivo y un inesperado adjetivo se unen para describir jocosamente, casi como si se tratara de un arte grotesco, el estado postrero del órgano visual (*tremulus ocellus*, 1403) de tamaño guerrero⁵⁸; buen condimento y anticipo del combate verbal que se avecina. Poco después, a tono con la fe imperante, la última palabra del poema (*Iesus*) recuerda que, para ganar la única palma (o corona triunfal) que cuenta, los mortales debían perderlo todo. Los diversos finales del *Waltharius* (heroico, satírico, autoral) acumulan ironía tras ironía, ironía de revelación, sobre la vanidad de los deseos humanos, rematadas ambas por una ironía cósmica. No son las únicas (el texto abunda en ironías de distinta clase), pero, sumadas a aquella explícita mención del narrador (*per hyroniam*, 235), suficientes para sospechar una atmósfera cultural que Muecke denomina "closed ideology"⁵⁹, materializada, especialmente desde fines del siglo VIII, en la coincidencia de intereses entre iglesia y estado. El autor del *Waltharius* parece resistir algunas normas morales impuestas valiéndose de ese

⁵⁷ La más irónica recompensa es la 'palma' que obtiene Valtario: la pérdida de su palma derecha (W. 1402). Como a lo largo de toda la obra, aquí, más que nunca, la ironía expresa un juicio crítico, y patentiza, como en ningún otro pasaje, el temperamento idealista del narrador, consecuente con sus creencias; cfr. SCHOENTJES 2001, pp. 83-87.

⁵⁸ ZIOLKOWSKI 2001, p. 41, propone una doble interpretación: "The poet's decision to describe their afflictions by focusing on the *membra disiecta* on the field could be deadly serious... or it could be funny". Por nuestra parte, creemos que ambas posibilidades no se excluyen, pues en el pasaje existe una progresión semántica que se mueve de un extremo a otro.

⁵⁹ Véase MUECKE 1969, pp. 123-136, 147-151.

mecanismo mental que llamamos ironía, recurso que late en equívocas situaciones y palabras del poema. En la decodificación de sus escurridizos sentidos no es menor el auxilio que presta la malla intertextual de la memoria literaria; y, si bien podemos reconstruir sus figuras tonales con bastante certeza en varios pasajes, desconocemos en cambio sus movimientos gestuales, como aquellos que, casi con seguridad, acompañaron el contrapunto escurril del poema, donde, por otra parte, se pulsan los distintos registros del trasiego heroico, marca de idiosincrasia colectiva.

Así pues, si la historia de la tradición épica es la historia de la revaluación del héroe, como afirma P. R. Hardie, la historia de los pueblos y sus renovaciones no son ajenas a la transformación del paradigma heroico, como había sucedido con Eneas⁶⁰. El autor del *Waltharius* es, en este sentido, intérprete del espíritu de su tiempo desde el acervo de una doble tradición épica, prestigiosamente abonada y trasegada. El poema dista mucho de ser un ejercicio escolar⁶¹. A medida que se suceden los estudios, con creciente nitidez van destacando las aptitudes y destrezas del autor en una materia íntimamente asociada con el surgimiento y afirmación de las nuevas identidades culturales, así como su dominio de la retórica clásica y refinamiento léxico por su acendrado conocimiento de una cultura varia⁶². Un autor, por lo tanto, consciente de sus capacidades expresivas y de la finalidad de su obra. El *Waltharius* no es solo, como se ha dicho con acierto, el más violento soplo del paganismo⁶³, es también el más claro exponente de la recuperación de los códigos morales de la tradición heroica, reinterpretados a la luz de sus valores cristianos y tamizados por la ironía de una inteligencia sagaz. Prueba, una vez más, de que la memoria provee constante reflexión sobre cada presente.

⁶⁰ HARDIE 1998, p. 81, concluye: "the history of the epic tradition is the history of the revaluation of the hero". En la misma línea, pero particularmente referido a Eneas, el juicio de JOHNSON 1999, p. 53: "this is a new hero for a new epic".

⁶¹ HUPÉ 1976, p.1, llega a descalificación extrema: "the *Waltharius* is an academic exercise which cannot seriously be considered as a work of art". Pocos años después, GODMAN 1985, p.72, lo calificará como "the masterpiece of early medieval Latin epic and narrative poetry".

⁶² Sobre estos aspectos, véanse las puntualizaciones de BERTINI 1991, pp. 743-754. MORA-LEBRUN 1994, pp. 214-217, abunda en detalles sobre la cultura del autor del *Waltharius*.

⁶³ WILMOTTE 1969, p. 217.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, J. N., *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982.
- AUERBACH, E., *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton, New Jersey 1993.
- BALZARETTI, R., "Liutprand of Cremona's sense of humour", en AA.VV., *Humour, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Cambridge 2002, pp. 114-128.
- BARCHIESI, A., *Il Poeta e il Principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Bari 1994.
- BISCHOFF, B., "Living with the Satirists", en AA.VV., *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge 1971, pp. 83-94.
- BERTINI, F., "La Letteratura Epica", en AA.VV., *Il Secolo di Ferro: Mito e Realtà del Secolo X* (Settimane di Studio del CISAM, XXXVIII, 19-25 aprile 1990), Spoleto 1991, pp. 723-754.
- BOOTH, W. C., *Retórica de la Ironía*, Madrid 1986.
- BROWN, P., *El Primer Milenio de la Cristiandad Occidental*, Barcelona 1997.
- BRUNDAGE, J. A., *La Ley, el Sexo y la Sociedad Cristiana en la Europa Medieval*, México 2000.
- CARDINI, F., *Quell'Antica Festa Crudele: guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Milano 1997.
- CAVALLERO, P. A., "Herondas y la Tradición Comediográfica", «Anales de Filología Clásica» 15 (1997), pp. 21-93.
- CONTE, G. B., *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991.
- COURCELLE, P.-COURCELLE, J., *Lecteurs Païens et Lecteurs Chrétiens de l'Énéide*, Paris 1984, 2voll.
- CUNNINGHAM, I. C., "Herodas 6 and 7", «Class. Quat.» 16 (1966), pp. 113-125.
- CURTIUS, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México 1955.
- D'ANGELO, E., "Lucano nel Waltharius?", «Studi Medievali» 32 (1991), pp. 159-190.
- D'ANGELO, E., "La 'Pharsalia' Nell'Epica Latina Medievale", en AA.VV., *Interpretare Lucano*, Napoli 1999, pp. 389-453.
- DRONKE, P., *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984.
- ERNOUT, A., *Aspects du Vocabulaire Latin*, Paris 1954.

- FLORIO¹, R., "Peristephanon: muerte cristiana, muerte heroica", «Riv. Cult. Class. Med.» 44 (2002), pp. 269-279.
- FLORIO², R., "Peristephanon: asimilación y renovación épicas", «Latomus» 61 (2002), pp. 134-151.
- FLORIO, R., "Reconversión cristiana de dos memorias virgilianas en el Peristephanon 3 de Prudencio", «Athenaeum» (2004), en prensa.
- FRASCHINI, A., *Compendio de Retórica*, Buenos Aires 1998.
- GALINSKY, K., "Reading Roman Poetry in the 1990's", «Class. Jour.» 89 (1994), pp. 297-309.
- GARRISON, M., "The emergence of Carolingian Latin literature and the court of Charlemagne (780-814)", en AA.VV., *Carolingian Culture: emulation and innovation*, Cambridge 1994, pp. 111-140.
- GODMAN, P., *Poetry of the Carolingian Renaissance*, London 1985.
- GODMAN, P., *Poets and Emperors: Frankish Politics and Carolingian Poetry*, Oxford 1987.
- GREEN, D. H., *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge 1979.
- HALPHEN, L., *Carlomagno y el Imperio Carolingio*, México 1955.
- HARDIE, P. R., *Virgil*, Oxford 1998.
- HUIZINGA, J., *Homo Ludens*, Buenos Aires 1957.
- HUPPÉ, B., "The Concept of the Hero in the Early Middle Ages", en AA.VV., *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1976, pp. 1-26.
- INNES, M., "Politics of humour in the Carolingian renaissance", en AA.VV., *Humour, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Cambridge 2002, pp. 131-156.
- JOHNSON, W. R., "Dis Aliter Visum: Self-Telling and Theodicy in Aeneid 2", en AA.VV., *Reading Vergil's Aeneid*, Oklahoma 1999, pp. 50-63.
- KNOX, D., *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, Leiden 1989.
- KRATZ, D. M., "Quid Waltharius Ruodliebque cum Christo?", en AA.VV., *The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values*, Tübingen 1977, pp. 126-149.
- KRATZ, D. M., *Mocking Epic. Waltharius, Alexandreis and the problem of Christian heroism*, Madrid 1980.
- LE GOFF, J., *L'Imaginaire Médiéval*, Paris 1985.
- LE GOFF, J., *L'Europe est-elle née au Moyen Age? Essai*, Paris 2003.
- MALTBY, R., *Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds 1991.

- MINNIS, A. J.-SCOTT, A. B.-WALLACE, D., *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100-c.1375*, Oxford 1988.
- MONTERO CARTELLE, E., *El Latín Erótico*, Sevilla 1991².
- MORA-LEBRUN, F., *L'Enéide Médiévale et la Chanson de Geste*, Paris 1994.
- MUECKE, D. C., *The Compass of Irony*, London 1969.
- MUNK OLSEN, B., "Les Poètes Classiques dans les Écoles au IX Siècle", en AA.VV., *De Tertullien aux Mozarabes*, Paris 1992, II, pp. 197-210.
- MURDOCH, B., *The Germanic Hero: Politics and Pragmatism in Early Medieval Poetry*, London and Rio Grande 1996.
- PERELMAN, CH. - OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de la Argumentación*, Madrid 1989.
- POLY, J-P., *Les Chemins des Amours Barbares. Genèse médiévale de la sexualité européenne*, Paris 2003.
- RICHTER, M., *The Formation of the Medieval West. Studies in the oral culture of the barbarians*, Dublin 1994.
- ROUSSELLE, A., *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial*, Barcelona 1989.
- SAGGESE, P., "LO SCURRA IN MARZIALE", «Maia» 46 (1994), pp. 53-59.
- SCHALLER, D., *La Poesia Epica*, en AA.VV., *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo Latino*, Roma 1992, pp. 9-42.
- SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*, Paris 2001.
- SHANZER, D., "Ennodius, Boethius, and the Date and Interpretation of Maximianus's *Elegia III*", «Riv. Filol. Istr. Class.» 111 (1983), pp. 183-195.
- THOMAS, J. -F., "Le Champ Sémantique de la Notoriété et de la Gloire en Latin: Problèmes de Synonymie Nominale", «Revue de Philologie» 74 (2000), pp. 231-256.
- THOMAS, R. F., "A Trope by any other name: 'Polysemy', Ambiguity, and Significatio in Virgil", «Harv. Stud. Class. Philol.» 100 (2000), pp. 381-407.
- TOWNSEND, D., "Ironic Intertextuality and the Reader's Resistance to Heroic Masculinity in the Waltharius", en AA.VV., *Becoming Male in the Middle Ages*, New York and London 2000, pp. 67-86.
- URÍA VARELA, J., *Tabú y Eufemismo en Latín*, Amsterdam 1997.
- WARD, J. O., "After Rome: Medieval Epic", en AA.VV., *Roman Epic*, London-New York 1996, pp. 261-293.

- WERNER, K. F., “*Hludovicus Augustus. Gouverner l’empire chrétien—Idées et réalités*”, en AA.VV., *Charlemagne’s Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, Oxford 1990, pp. 3-123.
- WILLIAMS, C. A., *Roman Homosexuality*, Oxford 1999.
- WILMOTTE, M., “*La Patrie du Waltharius*” («*Revue Historique*» 1918, pp. 1-30) = PLOSS E. E., *Waltharius und Walthersage. Eine Dokumentation der Forschung*, Hildesheim 1969, pp. 214-243.
- WITKE, CH., *Latin Satire*, Leiden 1970.
- ZIOLKOWSKI, J. M., “*Obscenity in the Latin Grammatical and Rhetorical Tradition*”, en AA.VV., *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden 1998, pp. 41-59.
- ZIOLKOWSKI, J. M., “*Fighting Words: Wordplay and Swordplay in the Waltharius*”, en AA.VV., *Germanic Texts and Latin Models. Medieval Reconstructions*, Leuven-Paris 2001, pp. 29-51.
- ZUMTHOR, P., *Histoire Littéraire de la France Médiévale (VI^e-XIV^e siècles)*, Paris 1954.
- ZUMTHOR, P., *La Letra y la Voz De la «Literatura» Medieval*, Madrid 1989.

**“Lo sento, l’inverno è fuggito”:
Pentadio e le simbologie primaverili dal mondo antico a
Valafrido Strabone (con una postilla su Eliot)**

di *Marco Giovini*

(...) *quando ver venit meum?*
(*Pervigilium Veneris* 89)

La descrizione del ciclico ritorno della primavera, che segna la fine dell'oraziana *bruma* (...) *iners* (*carm.* IV 7, 12) con il connesso rinnovellarsi della natura, è un motivo tipico della letteratura antica. Esso compare già in numerosi epigrammi greci, a partire da Meleagro di Gadara, che in *anth. Pal.* IX 363 dipinge un quadro minuzioso e aggraziato dell'arrivo “sorridente” della (2) πορφυρέη (...) φερανθέος εἶαρος ὥρη, nel momento del dileguarsi dall'aria dell'inverno ventoso (1 Χεῖματος ἡνεμόεντος ἀπ' αἰθέρος οἰχομένοιο): la terra bruna s'inghirlanda di tenera erba (3), le piante in boccio si rivestono d'una chioma di foglie (4), i prati s'imbevono di rugiada aurorale, mentre sboccia la rosa (5-6). Il quadro a questo punto si vivacizza, popolandosi tanto di figure umane, che possono alfine dedicarsi alle consuete attività lavorative (il pastore [7], il capraio [8], i marinai [9-10], i vignaioli, che inneggiano a Dioniso [11-12]), quanto di animali (le api [13-15] e gli uccelli [16-18]). Dopo aver ricapitolato le manifestazioni di gioia offerte dallo spettacolo della natura e degli uomini (19-22), il poeta conclude il breve idillio, domandando: πῶς οὐ χρὴ καὶ αἰδὼν ἐν εἵαρὶ καλὸν ἀεῖσαι; (“Come può, a primavera, non intonare bei canti anche il poeta?”)¹. La prospettiva con cui Meleagro celebra il ritorno della bella stagione è dunque di tipo estetico, perché pone in correlazione “meteoropatica” il ravvivarsi generale dell'εἶαρος ὥρη con il motivo del canto e dell'ispirazione poetica.

Nella parte iniziale del X libro dell'*Anthologia Palatina* si trova una serie di epigrammi, fra loro analoghi, che coprono un arco cro-

¹ Per il testo di tale *carme* (attribuito a Meleagro nell'*Anthologia Palatina*, ma riportato anonimo in quella *Planudea*), cfr. Guidorizzi 1992, pp. 106-109 (n. 130). Sui nessi fra questo idillio e il celebre prologo del *De rerum natura* di Lucrezio cfr. nota 124 a p. 131.

nologico che va dal III sec. a. C., con Leonida di Taranto (X 1), al VI sec. d. C., con il bizantino Paolo Silenziario (X 15): in tutti questi carmi compare il nucleo tematico dell'*adventus veris* nell'ambito delle esortazioni rivolte da Priapo ὁ λιμενίτης ("signore dei porti") ai naviganti perché, con l'arrivo della primavera, s'imbarchino e riprendano la via del mare senza più timore. I motivi per indicare il propizio cambio stagionale sono ricorrenti²: il ritorno della rondine (1, 1; 2, 3; 4, 5; 6, 3; 14, 5; 16, 5) che prepara il nido con fango e fuscilli (4, 6; 5, 1; 14, 6; 16, 6), l'inimancabile spirare di Zefiro (1, 2; 4, 4; 5, 1-2; 6, 1; 14, 5; 15, 1-2), il placarsi del mare (1, 3-4; 2, 1-2; 4, 3-4; 5, 4; 6, 3-4; 14, 1-4; 16, 7-10) e la fioritura dei prati rinverditi (1, 3; 2, 4; 4, 7; 5, 3; 6, 1-2; 16, 1-2)³. Nella loro prevedibile ripetitività, questi τόποι finiscono per costituire un repertorio di immagini e situazioni paradigmatiche per trattare della primavera in termini poetici visualizzanti, e, in pratica, nessuno degli autori successivi saprà sottrarsi alla tentazione di ricorrervi *plenis manibus* con tecnica combinatoria, come si osserva chiaramente quando si passa dal mondo greco a quello latino.

In un festoso e immaginifico inno alla *species (...) verna diei* (10) si risolve di fatto l'inno d'invocazione a Venere, *hominum divomque voluptas*, che apre il *De rerum natura* di Lucrezio (I 1-20), in un quadro movimentato, di evidenza plastica, comprensivo di tutti i motivi tematici previsti e arricchito da alcuni felici inserti personali: si placano i venti e le nubi fuggono via (6-7), la terra "industriosa" (*daedala*) fa spuntare (*summittit*) i fiori (7-8), le distese marine "sorrisono", il cielo risplende d'un chiarore diffuso (8-9), spira la brezza fecondatrice dello zefiro (11 *aura Favoni*) mentre tutti gli animali, in estro venereo, scorrazzano giulivi per i campi (14) o guadagnano i fiumi (15); così, per effetto del *blandus (...) amor* (19) infuso in cuore dall'*alma Venus* (2), ogni specie si propaga "bramosamente" (20 *cupide*)

² Si tratta degli epigrammi X 1 (Leonida di Taranto), 2 (Antipatro da Sidone), 4 (Marco Argentario), 5 (Tillo), 6 (Satiro), 14 (Agatia Scolastico), 15 (Paolo Silenziario), 16 (Teeteto Scolastico).

³ Vi sono naturalmente anche motivi sporadici originali, come quello della nave che scivola sui rulli di legno durante le operazioni di varo stagionale (comune ad esempio a Orazio, *carm.* I 4, 2 [*Trahuntque siccas machinae carinas*]), che compare solo in Paolo Silenziario (X 15, 3-4), o quello della cicala che, dall'alto dei cipressi, incanta col suo frinire i mietitori all'opera, attestato in Teeteto Scolastico (X 16, 3-4).

stirpe per stirpe. Manca solo il riferimento preciso all'*hirundo*⁴, cui suppliscono le generiche *aeriae* (...) *volucres* al v. 12 e le *frondiferae domus avium* al v. 18.

In questo caso, la primavera, nel complesso delle sue manifestazioni naturali, costituisce il sistema di coordinate spazio temporali, nel quale ha modo di esplicitare ciclicamente le ἀρεταί, peculiari del suo campo d'azione, Venere, simbolo della potenza organica d'amore (in quanto principio biologico di autoconservazione) e, al contempo, dell'ἡδονὴ καταστηματική, che Lucrezio identifica e traduce appunto con *voluptas*.

Lo stretto nesso simbolico e concettuale (sottolineato dall'allitterazione) fra *ver* e *Venus* ritorna nel V libro del *De rerum natura*, quando Lucrezio, per esemplificare la regolarità *ordine* (...) *certo* (736) del fenomeno astronomico delle fasi lunari, s'avvale del confronto con il succedersi delle stagioni: la primavera, il cui ritorno va di pari passo con quello di Venere (737 *It ver et Venus*), è preceduta dal duplice arrivo preliminare di Cupido (737-738) e della dea Flora che, "sulle orme di Zefiro" (738 *Zephyri vestigia propter*), cosparge davanti a loro l'intero cammino (739-740 *viai / cuncta*) di colori vivaci, riempiendolo di profumi⁵. Seguono il *calor aridus* dell'estate (741-742), poi l'autunno (743-745) e, infine, con la *bruma* che reca le nevi e il *piger rigor*, l'inverno vero e proprio, che "batte i denti per il freddo" (746-747 [ed. Ernout] *Tandem bruma nives adfert pigrumque rigorem / reddit; hiemps sequitur crepitans ac dentibus algus*): il cerchio si chiude e il ciclo ricomincia daccapo.

La correlazione simbolica fra *ver* e *Venus* compare nel IV libro dei *Fasti* di Ovidio, percorso sin dall'esordio da una serie non casuale di omaggi, più o meno scoperti, al modello lucreziano. Tale libro si apre, infatti, nel nome di Venere, la divinità patrona del mese di aprile, invocata solennemente quale *alma* (1 "*Alma, fave*", *dixi "geminorum mater Amorum!"* < *Lucr. rer. nat. I 2 Alma Venus*)⁶,

⁴ Non se ne dimentica, invece, il Varrone delle *Saturae Menippeae* (frg. 579A *Ver blandum riget arvis <et> adest hospes hirundo*).

⁵ Ecco il passo per intero: V 737-740 *It ver et Venus, et Veneris praenuntius ante / pennatus graditur, Zephyri vestigia propter / Flora quibus mater praespargens ante / vai / cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet*.

⁶ Il riferimento, in apparenza oscuro, ai *gemini Amores*, allude in modo metalinguistico alle due edizioni degli *Amores* ovidiani, come ha di recente suggerito Miller 1991, n. 76 a p. 152. Del medesimo studioso cfr. 1992, pp. 1-10 e 11-31.

e presenta, dopo la consueta aretologia della dea dall'andamento innico (91-114), un quadro della bella stagione che esordisce sentenziosamente (125): *Nec Veneri tempus quam ver erat aptius ullum*. I particolari descrittivi seguenti rilevano gli effetti fecondi della primavera sulla terra, che risplende (126 *Vere nitent terrae*), sui campi, che divengono soffici (*vere remissus ager*), sull'erba, che spunta attraverso le zolle infrante (127 *Nunc herbae rupta tellure cacumina tollunt*), e sui tralci di vite, che rampollano di germogli dalla gonfia corteccia (128 *Nunc tumido gemmas cortice palmes agit*). Dopo un riferimento, anch'esso di matrice lucreziana (I 31-40), alla numinosa coppia *Venus / Mars* (129-130), Ovidio ricorda ancora come a primavera Venere induca le navi a riprendere tranquille la via del mare, senza più timore per le minacce invernali (131-132 *Vere monet curvas materna per aequora puppes / ire nec hibernas iam timuisse minas*): il ruolo che tradizionalmente, negli epigrammi ellenistici del X libro dell'*Anthologia Palatina*, era attribuito a Priapo, figlio di Bromio (= Bacco), viene qui svolto da Afrodite.

Ben altre implicazioni patetiche e sentimentali possiede la descrizione dell'*adventus veris* nell'elegia III 12 dei *Tristia*, incentrata sul contrasto polare fra il ritorno della primavera a Roma e nella campagna laziale, ricordato con nostalgico rimpianto, e quello, invece, vissuto, nella fredda, infeconda e inospitale regione di Tomi, sul litorale getico, ove il poeta sconta in solitudine la condanna all'esilio⁷. La primavera diviene in questo caso una proiezione mentale del poeta, assumendo i tratti d'un vivido sogno a occhi aperti (ma velati dalle lacrime) della felicità trascorsa. In tal modo, nel triste squallore d'un presente fatto solo di rammarico, in uno scenario ambientale desolato ed estraneo, in cui non crescono né panpini (14) né alberi (16), lo spirare di Zefiro che mitiga il freddo (1 *Frigora iam Zephyri minuunt*)⁸ e l'approssimarsi dell'equinozio (3-4) sono i soli segnali concreti di quell'azione di rinnovamento stagionale che a Roma si propaga, invece, in un'autentica esplosione di gaia e policroma vitalità, identificata dal poeta proscritto con il proprio irrecuperabile passato felice: i ragazzi e le fanciulle ilari colgono per i campi le viole spontanee (5-6), i prati si ricoprono di fiori multicolori (7 *Pra-*

⁷ Per un commento a questa elegia cfr. Della Corte 1973, pp. 282-283 e Bonvicini 1991, pp. XXVII-XXVIII e pp. 345-348.

⁸ Questo sintagma recupera in chiave elegiaca l'Orazio lirico di *carm.* IV 7, 9 (*Frigora mitescunt Zephyris*).

taque pubescunt variorum flore colorum), i garruli uccelli diffondono i loro canti (8 *Indocilique loquax gutture vernat avis*), la rondine, ex-Progne secondo la *fabula* - e dunque *mala mater* -, costruisce il nido sotto le travi dei tetti (9-10 *Utque malae matris crimen deponat hirundo, / sub trabibus cunas tectaque parva facit*), il grano cresce e dispiega le tenere cime dei suoi steli (11-12 *Herbaque, quae latuit Cerealibus obruta sulcis, / exit et expandit molle cacumen humo*), sui tralci di vite sbocciano i germogli (13) e i rami degli alberi si gonfiano di linfa (15)⁹.

Non così nel brullo e ostico *Geticum litus*, dove un pallido surrogato di primavera sarmatica tutt'al più discioglie le nevi (27) e le lastre di ghiaccio sugli stagni (28), sul mare e lungo il corso del Danubio (29-30): la scialba primavera a Tomi, lontano da casa, coincide dunque con lo scatto del ricordo di un'epoca più lieta, precedente all'esilio, da cui scaturisce l'ansia speranzosa d'un ritorno in madrepatria. Il che accomuna questo avvento di primavera "all'estero" a quello, anteriore di oltre sessant'anni (56 a. C.), del *carmen* 46 di Catullo¹⁰. Il poeta si trova già da un anno in Bitinia, al seguito del propretore Memmio¹¹, e, desideroso di lasciare i *Phrygii* (...) *campi* (4), saluta con trepida impazienza l'arrivo della bella stagione, evocato tramite due soli indizi sintomatici: il primo, climatico, il ritorno dei dolci tepori (1 *Iam ver egelidos refert tepores*) e il secondo, meteorologico, il placarsi delle tempeste equinoziali ai soffi soavi di Zefiro (2-3 *Iam caeli furor aequinoctialis / iocundis Zephyri silescit aureis*). Il prospero evento stagionale, che mette in fibrillazione Catullo (7-8), si lega però all'occasione del malinconico commiato dai *dulces comitum* (...) *coetus*, le "dolci brigate dei compagni" della coorte pretoria, destinati a tornare a casa per strade divergenti e che quindi il poeta sente in cuor suo che forse non rivedrà mai più.

Una primavera, quindi, colta con pochissimi cenni (la temperatura mite, il cielo placido, i refoli rasserenanti di Zefiro) e completamente interiorizzata, sul piano emotivo, da Catullo, la cui mente *praetrepidans* già si strugge dal desiderio di girovagare liberamente (7 *aret vagari*) e i cui piedi, di riflesso, sono percorsi da un fremito

⁹ Cfr. *trist.* III 12, 13-16 (*Quoque loco est vitis, de palmit gemma movetur: / nam procul a Getico litore vitis abest; / quoque loco est arbor, turgescit in arbore ramus: / nam procul a Geticis finibus arbor abest*).

¹⁰ Per un raffronto fra Ov. *trist.* III 12 e Catull. 46 cfr. Kenney 1965, pp. 42 ss. (*rist.* in von Albrecht - Zinn 1968).

¹¹ Sul periodo bitinico di Catullo cfr. Della Corte 1976, pp. 189-201.

irresistibile (8): “Questa di Catullo è una primavera che si sente nel sangue e mette le ali ai piedi (...). Come le primavere dei giovani”, scrive Alfonso Traina¹², che propone un suggestivo confronto fra questo carme e l’ode IV 7 di Orazio, due testi innestati entrambi “su un logoro *topos* letterario, di cui si ripetono anche gli stilemi”¹³. Lo studioso osserva infatti che “in Orazio il ritorno della bella stagione scandisce il ritmo circolare del tempo cosmico, in antitesi con l’irreparabile linearità della nostra vita”, per concludere: “Quella di Orazio è la perduta primavera di chi la contempla dall’autunno della vita, già abbuaiato dalla morte, che nullifica tutti i valori”¹⁴. L’ode del Venosino si apre con un consueto quadro descrittivo, la cui attenzione è rivolta al mutamento della natura: le nevi si sono sciolte, i campi si rivestono d’erba (1 *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis*) e gli alberi di fronde (2 *Arboribusque comae*), la terra muta aspetto (3 *Mutat terra vices*) e i fiumi, abbassandosi, tornano a scorrere lungo le rive nel loro alveo (3-4 *et decrescentia ripas / flumina praetereunt*): la natura si popola di danze guidate dalla Grazia nuda insieme alle ninfe e alle sue due sorelle (5-6). A questo punto il discorso prende tutt’altra piega e comincia la parte propriamente gnomica dell’ode: la fugacità ripetitiva del ciclo naturale richiama, infatti, come un monito analogico, la caducità irripetibile della vita umana (La Penna, parla, a questo proposito, di uno “*hiatus tragico*”¹⁵), la cui ineluttabile prospettiva si riduce a *pulvis et umbra* (16)¹⁶.

¹² Cfr. Traina 1998, p. 35.

¹³ *Ibid.*.. Notare ad esempio l’impiego iniziale di *iam* (Catull. 46, 1 *Iam ver egelidos refert tepores* e Hor. *carm.* IV 7, 1 *redeunt iam gramina campis*), che nel carme di Catullo ricorre in doppia anafora ai vv. 1-2 e 7-8. Cfr. inoltre Hor. *carm.* IV 12 1 (*Iam veris comites, quae mare temperant*) su cui cfr. *infra*.

¹⁴ *Ibid.*.. Cfr. i vv. 14-16 dell’ode del Venosino (*Nos ubi decidimus / quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, / pulvis et umbra sumus*).

¹⁵ Cfr. La Penna 1979, p. 462.

¹⁶ La descrizione dell’incalzante susseguirsi delle stagioni (9-12 *Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas, / interitura simul / pomifer autumnus fruges effuderit, et mox / bruma recurrit iners*) riprende il succitato quadro lucreziano (V 737-747, che termina, in modo affine, con l’immagine del *piger rigor* invernale (746-747 *Tandem bruma nives adfert pigrumque rigorem / reddit; hiemps sequitur, crepitans ac dentibus algus*), sebbene nel componimento di Orazio “il tempo sembri concepito, più che secondo il modello epicureo, secondo quello stoico, come un’entità autonoma (*χρόνος*) la cui prerogativa è quella di divorare le stagioni, così come il mitico *Χρόνος* mangiava i propri figli” (così Romano 1991, p. 885). L’origine dello spunto è però, di partenza, Ennio (*ann.* 420 Sk. *Aestatem autumnus sequitur, post acer hiems it*).

In realtà, lo svolgimento del motivo dell'*adventus veris* correlato alla meditazione sulla morte era già presente nella celebre *ode* I 4, la cui sezione iniziale offre un quadro articolato e variopinto della primavera, sino al momento della brusca irruzione della *pallida Mors* personificata (13): l'inverno pungente si scioglie - cioè, per metonimia, si sciolgono le nevi cadute d'inverno - (1 *Solvitur acris hiems*) per effetto dell'avvicinarsi stagionale e del tiepido Favonio (= Zefiro) (*ib. grata vice veris et Favoni*), le navi vengono tratte in mare (2), il bestiame esce dalle stalle, il contadino abbandona il focolare domestico per tornare al lavoro all'aria aperta (3), i prati smettono di biancheggiare per la brina (4 *Nec prata canis albicant pruinis*), le Grazie leggiadre (6 *decentes*) e le ninfe intrecciano le solite danze guidate, in questo caso, da Venere (5-6), la terra sciolta dalla morsa del gelo produce nuovi fiori coi quali intrecciare ghirlande (10 *Aut flore terrae quem ferunt solutae*). In *carm.* IV 7 i mutamenti nello scenario naturale inducono Orazio a ricordare a Torquato e, con lui, a ogni lettore, come il trascorrere del tempo ammonisca a non concepire speranze d'immortalità (7-8 *Immortalia ne speres, monet annus et alium / quae rapit hora diem*); parimenti qui il poeta, consapevole della fugacità degli attimi e della minaccia incombente di Morte, rammenta a Sestio come la brevità della vita vieti all'uomo di concepire una speranza a lungo termine (15 *Vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam*).

Diverso è, invece, il caso dell'*ode* IV 12, nella quale la descrizione della primavera, più che il preludio a riflessioni lugubri sul carattere transitorio della vita umana (ridotte al solo richiamo dei *nigri* [...] *ignes* del rogo funebre al v. 26), rappresenta piuttosto, come in Alceo¹⁷, l'occasione d'un invito a pranzo, per quanto dai toni scherzosi, all'amico *cliens* Virgilio¹⁸, sempre intento al guadagno, per spegnere la sete ridesta (13 *Adduxere sitim tempora*) con

¹⁷ Cfr. Alc. *frg.* 367 Voigt:

ἦρος ἀνθεμόεντος ἐπάιον ἐρχομένοιο...
ἐν δὲ κέρνατε τὸ μελιάδεος ὅττι τάχιστα
κράτηρα...

("Odo venire primavera fiorita: / subito mescolate dentro un cratere / il vino insieme al miele" [così traduce Guidorizzi 1993, p. 83]).

¹⁸ Su questo personaggio, di cui è del tutto improbabile l'identificazione con il poeta Virgilio (destinatario di *carm.* I 3 e I 24), cfr. Romano 1991, p. 906.

coppe di vino consolatore¹⁹. I particolari coi quali viene raffigurata la bella stagione sono topici: spirano i venti traci, "compagni della primavera, che calmano il mare e sospingono le vele" (1-2 *Iam veris comites, quae mare temperant, / impellunt animae lintea Thraciae*)²⁰, si sgelano i prati (3 *Iam nec prata rigent*), tace lo strepito dei fiumi che la neve invernale rendeva gonfi (3-4 *nec fluvii strepunt / hiberna nive turgidi*), torna la rondine / Procne per nidificare (5-8).

La più complessa e articolata descrizione della rinascenza primaverile d'età classica, che costituisce uno dei modelli basilari dell'*elegia* di Pentadio al centro di questa disamina diacronica, è quella, in chiave didascalica, contenuta nel II libro delle *Georgiche* (che fa da *pendant* simmetrico alle precedenti lodi d'Italia [II 136-176]), subito dopo i precetti relativi al momento dell'anno propizio all'impianto delle viti²¹. Il brano in questione prende le mosse da un'affermazio-

¹⁹ Il motivo del *cadus / vinum* "efficace a dissipare le amarezze degli affanni" (19-20 [...] *amaraque / curarum eluere efficax*) recupera il τόπος simposiale dello οἶνος λαθικάδης, ovvero "che fa dimenticare le pene", comune nella lirica greca a partire dalla sua comparsa archetipica nel celebre *frg.* 346 Voigt di Alceo (3-4):

Οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἱὸς λαθικάδων
ἀνθρώποισιν ἔδωκ'.

²⁰ Orazio sostituisce il consueto Zefiro (o il Favonio) coi venti *Ornithiae*, che spirano da Nord (identificato qui con la regione trace) e ai cui soffi gli uccelli migrano verso le terre meridionali (cfr. Colum. XI 2, 21). Può darsi, però, che l'*epiteto* *Thracius* alluda genericamente alla mitica patria di tutti i venti (cfr. Hom. *Il.* XXIII 229; Soph. *Ant.* 589) e il riferimento indichi, in modo indifferenziato, tutti i venti forieri e compagni della primavera.

²¹ Un sintetico quadro primaverile (composto di fiori multicolori sul lungofiume, d'un bianco pioppo sovrastante una grotta e d'un vitigno flessuoso che intreccia ombre invitanti) compare nei versi recitati da Meri a Licida nella IX *bucolica* (40-42):

*Hic ver purpureum, varios hic flumina circum
fundit humus flores, hic candida populus antro
imminet et lentae texunt umbracula rites,*

mentre in *buc.* 10, 74 al pioppo si sostituisce l'ontano che, all'inizio della primavera, si innalza verdeggianti (*Quantum vere novo viridis se subicit alnus*). Nel I libro delle *Georgiche*, invece, lo spettacolo della rinascita primaverile, con il liquefarsi delle nevi sui monti e lo sfaldarsi delle zolle ammorbidite al soffio di Zefiro, si lega alla ripresa stagionale del faticoso lavoro dei campi (43-46):

*Vere novo, gelidus canis cum montibus amor
liquitur et Zephyro putris se gleba resolvit,
depresso incipit iam tum mihi taurus aratro
ingemere, et sulco attritus splendescere vomer.*

ne precettistica sull'"utilità" della primavera, per dipingere di séguito un grandioso affresco di feconda palingenesi naturale, che coinvolge, oltre alle piante e agli animali, il "padre" Cielo e la "florida sposa" Terra, stretti in un cosmico amplesso coniugale (II 323-345):

Ver adeo frondi nemorum, ver utile silvis,
vere *tument* terrae et genitalia semina poscunt.
Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether 325
coniugis in gremium laetae descendit et omnes
magnus alit magno commixtus corpore fetus.
Avia tum resonant avibus virgulta canoris
et Venerem certis repetunt armenta diebus;
parturit almus *ager Zephyrique tepentibus* auris 330
laxant arva sinus; superat tener omnibus umor,
inque novos soles audent se germina tuto
credere, nec metuit surgentes pampinus austros
aut actum caelo magnis aquilonibus imbrem,
sed trudit gemmas et frondes explicat omnes. 335

Non alios prima crescentis origine mundi
inluxisse dies aliumve habuisse tenorem
crediderim: ver illud erat, ver magnus agebat
orbis et hibernis parcebant *flatibus euri*,
cum primae lucem pecudes hausere virumque 340
terrea progenies duris caput extulit arvis,
immissaeque ferae silvis et sidera caelo.
Nec res hunc tenerae possent perferre laborem,
si non tanta quies iret frigusque caloremque
inter, et exciperet caeli indulgentia terras. 345²²

L'episodio si può suddividere schematicamente in otto momenti:

I (323-324): rinnovellarsi delle piante; rinnovata fecondità della terra che inturgidisce e, come una femmina in calore, brama ricevere i *genitalia semina*;

II (325-327): azione vivificante delle piogge: *Aether*, padre on-

Su *buc.* 3, 56-57, fonte di Pentadio (3-4), cfr. *infra ad loc.*. In generale, per una rassegna completa dei passi virgiliani sulla primavera, *ver rubens* (*georg.* II 319) oltre che *purpureum*, cfr. Boella 1988, pp. 270-271. Per un confronto fra il sentimento della natura nella poesia virgiliana e in quella oraziana, cfr. Pasquali 1964 (1920¹), in part. pp. 526-530.

²² Riproduco il testo latino dell'edizione delle *Georgiche* commentata e tradotta a cura di Della Corte 1986, I, pp. 129-131. Per un'analisi del II libro delle *Georgiche* cfr. Barchiesi 1982, pp. 43-86.

nipotente, penetra nel grembo della *coniunx* (...) *laeta*, Terra, discendendovi sotto forma di pioggia feconda²³;

III (328): gli uccelli cantano nelle macchie remote;

IV (329): gli armenti s'accoppiano;

V (330-331^a): la terra fecondata s'accinge a produrre, e, mentre soffia lo zefiro, i campi aprono i loro grembi;

VI (331^b-332): la linfa scorre, i germogli sbocciano al tepore dei raggi solari;

VII (333-335): il pampino s'ingemma e si copre di fronde (non spirano venti né da mezzogiorno [*austri*] né da settentrione [*aquilones*]);

VIII (336-345): la diuturna primavera del mondo originario²⁴.

In un momento critico di epocale decadimento dell'umanità e, nello specifico degli eventi in corso (siamo nel biennio 36-34), di travagliata crisi istituzionale, che vedeva contrapposti i fautori di Ottaviano e quelli di Antonio²⁵, la descrizione del gioioso e fervido risveglio primaverile della natura (I-VII) richiama alla mente del poeta i non *alii* (...) / (...) *dies* (336-337) che rifulsero alla *prima* (...) *origo* (336) del rinascete mondo post-diluviano²⁶: una perenne

²³ Questi versi riprendono in modo scoperto, sia per l'immagine del padre Cielo che precipita, in quanto pioggia, nel *gremium* della *mater terra* per fecondarla, sia dal punto di vista linguistico, i vv. 250-253 del I libro del *De rerum natura* lucreziano:

*Postremo pereunt imbres, ubi eos pater aether
in gremium matris terrai praecipitavit;
at nitidae surgunt fruges ramique virescunt
arboribus, crescunt ipsae setuque gravantur.*

Commenta Putnam 1979, p. 126: "Lucretius perceives the rain of spring as an abrupt missive from father sky to mother earth. Virgil turns their actual pairing into a spring song and a marriage rite. (...) He leaves little doubt about masculine heaven's power over feminine earth, but he tempers it by changing the impetuosity of Lucretius' *praecipitavit*, as the showers are hurled downward, to the more gentle *descendit*. The father himself slips into the lap of his lady, entitled now not specifically *terra mater* but simply *coniunx laeta*, a fertile wife".

²⁴ Per un'analisi di questo passo cfr. Puccioni 1985, pp. 155-174, in part. pp. 168-170. Vd. in precedenza anche quanto scrive Mugellesi 1975, pp. 39 ss..

²⁵ Cfr. Della Corte 1986, pp. 83-90, in part. p. 87.

²⁶ Il riferimento al diluvio si ricava dall'allusione al mito della rigenerazione dell'estinto genere umano tramite il lancio di pietre da parte dei soli superstiti, Deucalione e Pirra, contenuta nell'espressione *virumque / terrea progenies* ai vv. 340-341. Cfr. Ov. *met.* I 313-415.

primavera seguita a una catastrofe immane, a riparo dai procellosi venti invernali (339 *hibernis parcebant flatibus euri*), nel cui sogno il poeta, desideroso di pace, si rifugia, in un vagheggiato ma velleitario auspicio di ritorno all'età dell'oro. *L'adventus veris*, col suo immaginifico repertorio di situazioni e dettagli formulari, diviene dunque per Virgilio un pretesto per evadere dal desolante scenario della crisi contemporanea verso l'ideale oasi amena d'un mondo rinverginato da una catarsi profonda che egli anelerebbe, *mutatis mutandis*, per l'età presente.

Passiamo adesso ad analizzare le modalità di ricezione e di sviluppo interpretativo del τόπος del trapasso dalla stagione invernale a quella primaverile in due momenti successivi della storia della poesia latina: l'epoca tardo-antica (Pentadio) e l'età altomedievale (Valafrido Strabone), per concludere con un'incursione nel mondo contemporaneo (Thomas Stearns Eliot).

Di Pentadio non si sa in pratica nulla di preciso²⁷, sebbene, anche alla luce dello studio condotto da Antonio Guaglianone in sede introduttiva della sua recente edizione, appaia abbastanza persuasiva l'identificazione con il *Pentadius frater* cui Lattanzio dedicò l'*Epitome* delle *Divinae Institutiones* verso il 314²⁸. L'unico dato incontrovertibile è l'esistenza di sei componimenti tramandati a suo nome

²⁷ Su Pentadio cfr. Lenz 1937; Castorina 1949; Rostagni 1964, III, p. 376 e p. 554; Murray 1965; Paratore 1969, pp. 293-294; Wistrand 1969; Grimal 1978, pp. 271-272; Alvar Ezquerro 1992, p. 9; Salemme 1993, pp. 198-199; Mañaz Núñez 1994. Per un quadro della produzione poetica latina nel IV secolo cfr. preliminarmente Duval 1987.

²⁸ Guaglianone 1984, cfr. pp. 11-30, in part. cfr. pp. 23-24 e 28-29 (sull'esistenza di altri personaggi di nome Pentadio, vissuti nel IV secolo, vd. nota 40 a p. 23). La *dedicatio* in questione suona così (CSEL XIX [1890], p. 675, 8): *Horum (i. e. librorum) tibi epitomen fieri, Pentadi frater, desideras, credo, ut ad te aliquid scribam nomen in nostro qualicumque opere celebretur*. Resta aperta la questione se il *frater* della dedica di Lattanzio debba essere interpretato quale spia d'un presunto (e dubbio) vincolo di parentela fra i due o se esso indichi la comune appartenenza al medesimo credo religioso (il che sembra escluso dal carattere prettamente pagano della produzione poetica di Pentadio). Ha respinto l'identificazione dei due personaggi Bardol 1952, II, pp. 251-253, in part. pp. 251-252: "On a voulu le confondre (i. e. Pentadio) avec le 'frère Pentadius', *Pentadius frater*, à la demande de qui Lactance écrivit son *Epitome*. Même si *frater* ne doit pas être entendu au sens religieux, il est presque sûr que le *Pentadius* de Lactance fut chrétien. Or, les poèmes du manuscrit de Saumaise sont d'une inspiration païenne constante. L'assimilation des deux homonymes me paraît insoutenable".

dal *Codex Salmasianus* (*Parisinus latinus* 10318) tre elegie in distici ecoici (*De Fortuna* [226 Sh. B. = 234 R.]; *De adventu veris* [227 Sh. B. = 235 R.]; <*De Narcisso*> [259 Sh. B. = 265 R.]) e altrettanti epigrammi in metro elegiaco semplice (<*De Narcisso*> [260 Sh. B. = 266 R.]; <*De Chrysocome*> [261 Sh. B. = 267 R.]; <*De femina*> [262 Sh. B. = 268 R.]). A questi sei carmi si debbono aggiungere altri 14 componimenti spurî, di contenuto e stile assai diversi, attribuiti a Pentadio da studiosi ed editori moderni, senza però un reale fondamento storico o effettivi riscontri documentarî, che Guaglianone ha pubblicato in una sezione a parte del suo volume²⁹.

Il testo che ci interessa è la seconda elegia in distici epanalettici³⁰, tramandata unanimemente dai tre codici che la conservano con il titolo *De adventu veris*³¹: una suggestiva *summa* che riepiloga tutti i motivi tradizionali che caratterizzano questo duttile τόπος di origine lirico-epigrammatica, ma oggetto, come si è visto, di articolate riletture in chiave didascalica (Lucrezio e Virgilio) ed elegiaca (Ovidio). Eccone anzitutto il testo, che riporto, con qualche modifica, sulla base dell'edizione dell'*Anthologia Latina* a cura di Shackleton Bailey³².

Sentio, fugit hiems, Zephyrisque animantibus orbem
iam tepet Eurus aquis. Sentio, fugit hiems.
Parturit omnis ager, persentit terra calores

²⁹ Si tratta dei seguenti epigrammi: I *Tumulus Acidis*; II *Tumulus Hectoris*; III *Tumulus Achillis*; IV *De Narcisso*; V *De Narcisso*; VI *Epitaphium super Virgilium*; VII <*In fratres Cascas*>; VIII *De vita humiliori*; IX <*De vitae privatae commodis*>; X <*De vita beata*>; XI *Item* <*De vita tranquilla*>; XII *Item* <*De navigatione*>; XIII *Item* <*De navigatione*>; XIV *De Spe*. Per il testo di tali carmi cfr. Guaglianone 1984, pp. 67-125 (commentati singolarmente alle pp. 133-152). A proposito di questa serie di ingiustificate attribuzioni lo studioso scrive (p. 30): "Fu Pentadio una sorta d'invenzione utile per dare paternità ad una produzione giunta anonima: una scoperta utile, la quale ha incarnato una paternità putativa, assolvendo, nel tempo, una curiosa funzione di ricettatore involontario, ma doveroso, sull'autorità e sull'arbitrio di taluni studiosi a cominciare dal secolo XVI" (primo fra tutti G. G. Scaligero).

³⁰ Sull'impiego dei distici ecoici da parte di Pentadio cfr. Cristóbal 1985. In generale su questa forma metrica nell'*Anthologia Latina* cfr. Schetter 1986. La prima attestazione di un carme in distici epanalettici è, a quanto ne so, un epigramma di Marziale (IX 97).

³¹ Oltre che dal *Salmasianus* (A) (ff. 122-123), questa elegia è conservata dal *codex Thuanicus* (*Parisinus* 8071 [= B nel Riese e in Shackleton Bailey]) ai ff. 55-56 e dal *codex Vossianus Latinus* Q 86 (Bibl. Leidensis) (V) ai ff. 109-111. Si è occupato in modo specifico di questa elegia Arcas Pozo 1989.

³² Cfr. Shackleton Bailey 1982, pp. 167-168.

germinibusque novis parturit omnis ager.	4
Laeta virecta tument, foliis sese induit arbor; vallibus apricis laeta virecta tument.	
Iam Philomela gemit modulis; Ityn impia mater oblatum mensis iam Philomela gemit.	8
Monte tumultus aquae properat ³³ per levia saxa et late resonat monte tumultus aquae.	
Floribus innumeris pingit sola flatus Eoi tempeaque exhalant floribus innumeris.	12
Per cava saxa sonat pecudum mugitibus Echo voxque ³⁴ repulsa iugis per cava saxa sonat.	
Vitea musta tument vicinas iuncta per ulmos; fronde maritata vitea musta tument.	16
Nota tigilla linit iam garrula luce chelidon; dum recolit nidos, nota tigilla linit.	
Sub platano viridi iucunda<1> ³⁵ somnus in umbra sertaque texuntur sub platano viridi.	20
Tunc quoque dulce mori, tunc, fila, recurrite fusis; inter et amplexus tunc quoque dulce mori ³⁶ .	

Vediamo di presentare uno schema dei nuclei descrittivi proposti dal carne: un'operazione agevolata dal procedere segmentato e, per così dire, paratattico, peculiare della forma ecoica, in cui ogni singolo distico costituisce un'unità di discorso a sé stante e in sé conclusa in maniera circolare.

- I distico: azione vivificante e rasserenatrice dei venti (zefiri ed Euro);
- II distico: rinnovata fertilità dei campi e della terra;
- III distico: le piante germogliano e gli alberi si rivestono di foglie;
- IV distico: canto dell'usignolo (mito di Procne e Filomela);
- V distico: i fiumi s'ingrossano;
- VI distico: i fiori sbocciano e profumano al soffio dei venti *Eoi* (orientali o mattutini);
- VII distico: gli armenti fanno echeggiare i muggiti;
- VIII distico: i grappoli d'uva maturano;
- IX distico: la rondine appronta e "restauro" il nido sotto la nota trave del tetto;

³³ properat A, *Riese, Guaglianone*: resonat *Shackleton Bailey*

³⁴ voxque *Salmasius*: bisq; A: bisque, *Riese, Guaglianone*: visque B: usque V

³⁵ iucundat *Meyer*: iucunda *codd.*: iucundus *Burnan*

³⁶ vv. 21-22: Tunc (...) tunc (...) / (...) tunc *codd.*: nunc *Shackleton Bailey* ter scripsit et edidit:

*Nunc quoque dulce mori, nunc, fila, recurrite fusis;
inter et amplexus nunc quoque dulce mori.*

X distico: effetto rasserenante sull'animo umano (motivo bucolico dell'*arbore sub quadam*)³⁷;

XI distico: la perdita primavera della giovinezza - *cupio dissolvi*.

La successione dei motivi non riserva in apparenza, per lo meno per i primi nove distici, sorprese di rilievo: è piuttosto l'impasto espressivo che sostanzia, sul piano della scrittura e della resa stilistica, questa sequenza di τόποι a suscitare interesse. Il primo emistichio del v. 1 (*Sentio, fugit hiems*)³⁸ recupera un sintagma ovidiano da un passo dell'*Ars amandi* incentrato, non a caso, sul ritorno del *ver tepens*, quando la terra rinnovata fiorisce e la vite s'ingemma (III 185-186):

Quot nova terra parit flores, cum vere tepenti
vitis agit gemmas pigraque fugit hiems.

Lo stesso sintagma (*fugit hiems*) compare (con il verbo *fugere* usato però transitivamente) in un *epigramma* in cui Marziale descrive all'amico Faustino le bellezze e gli agi di Roma in primavera (X 51, 1-4):

Sidera iam Tyrius Phrixiei respicit agni
Taurus, et alternum Castora *fugit hiems*;
ridet ager, vestitur humus, vestitur et arbor,
Ismarium *paelex Attica* plorat *Ilyn*.

Questo passo sembra, infatti, creditore al carne tardo-antico anche di uno spunto fuorviante relativo alla *fabula* di Filomela e Procne. Sebbene anche una zia possa compiangere la sventurata sorte d'un nipote, a rigor di termini mitologici, chi commisera la morte di Ili dovrebbe essere sua madre Procne, tramutata in rondine, con-

³⁷ Sul motivo tipicamente virgiliano dell'*arbore sub quadam* cfr. Cristóbal 1980, in part. pp. 148-188.

³⁸ Per l'abbinamento del verbo *sentire* e di *hiems* cfr. la descrizione ovidiana dell'antro di Polifemo nelle parole dello stesso Ciclope (*met.* XIII 810-812) (*Sunt mihi [...] / antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu, / nec sentitur hiems; [...]*). Per *sentio* in posizione iniziale di esametro cfr. Stat. *Theb.* II 336 (*Sentio, pervigiles acuunt suspiria questus*). Il tema della "fuga dell'inverno" come segnale dell'inizio della primavera ricorrerà spesso, in età tardo medievale, nei *Carmina Burana*: cfr. *carm. Bur.* 101, 1, 1-4 (*Veris laeta facies / mundo propinatur, / hiemalis acies / ricta iam fugatur*); *carm. Bur.* 54, 2, 1-4 (*Fugiente penitus / hyemis algore, / spirat aether tacitus / aestu gratiore*). Cfr. inoltre l'incipit di *carm. Bur.* 108 (1-4 *Tellus flore vario vestitur, / et veris praesentia sentitur, / Philomena dulciter modulans auditur, / sic hiemis saevitia finitur*).

punta dal rimorso per avere ucciso e imbandito il figlioletto a cena al marito Tereo, per vendicarsi dell'oltraggio perpetrato ai danni della sorella Filomela. L'epiteto *paelex Attica* ("amante attica")³⁹ sembra però attagliarsi contestualmente meglio a Filomela, per quanto costei sia vittima d'uno stupro e quindi non si possa ritenere *stricto sensu* "amante adultera" di Tereo. Condizionato forse proprio da tale definizione, Pentadio confonde fra loro i personaggi del mito quando scrive (7-8): *Iam Philomela gemit modulis; Ityn impia mater / oblatum mensis iam Philomela gemit*, un distico che rielabora lo spunto di Marziale (per la sostituzione di *plorare* con *gemere*), alla luce del modello lirico di Hor. *carm.* IV 12, un'ode cui abbiamo già accennato, perché si apre con una celebre descrizione della primavera (*Iam veris comites...*) (5-8):

Nidum ponit Ityn flebiliter gemens
infelix avis et Cecropiae domus
aeternum opprobrium, quod male barbaras
regum est ulta libidines⁴⁰.

³⁹ Per il significato del termine *paelex* cfr. quanto scrive Aulo Gellio nelle *Noctes Atticae* (IV 3, 3): '*Paelicem*' autem appellatam probrosamque habitam, quae iuncta consuetaque esset cum eo, in cuius manu mancipioque alia matrimonii causa foret, hac antiquissima lege ostenditur, quam Numae regis fuisse accepimus: "*Paelex aedem lunonis ne tangito; si tangit, lunoni crinibus demissis agnum feminam caedito*". Dunque con *paelex* si intendeva, perlomeno nell'*usus* classico, l'amante d'un uomo regolarmente sposato. Soltanto in epoca successiva *paelex* diviene sinonimo generico di concubina (e di *pathicus*), benché il significato originario non cada mai del tutto in oblio, come si osserva bene dall'*epitome* di Paolo Diacono del *De significatione verborum* di Pompeo Festo (p. 222 Mueller): *Pellices (= Paelices) nunc quidem appellantur alienis succumbentes non solum feminae, sed etiam mares; antiqui proprie eam pellicem (= paelicem) nominabant, quae uxori habenti nubebat*. Cfr. a conferma Iul. Paul. *digest.* 50, 16 (p. 144 Lenel): *Masurius scribit paelicem apud antiquos eam habitam, quae, cum uxor non esset, cum aliquo tamen vivebat, quam nunc vero nomine amicam, paulo honestiore concubinam appellari; Granius Flaccus (...) scribit paelicem nunc vulgo vocari, quae cum eo, cui uxor sit, corpus misceat, quosdam (quondam?) eam, quae uxoris loco sine nuptiis in domo sit, quam παλλακίην Graeci vocant*.

⁴⁰ Secondo la versione originale della *fabula* riportata da Apollodoro (III 14, 8) fu Procne, moglie di Tereo e autrice del delitto, a essere tramutata in usignolo, mentre Filomela subì la metamorfosi in rondine. Commenta Romano 1991, p. 908: "La tradizione poetica latina, compreso questo passo di Orazio, rispecchia una confusione fra i personaggi, suggerita dalla falsa etimologia di *Philomela* da μέλος, e fa di Procne la rondine, di Filomela l'usignolo." Questa variante, attestata ad esempio in Virgilio (*buc.* 6, 78-80; *georg.* IV 15) e in Ovidio (*fast.* II 855-856), è accolta anche da Pentadio, emulo in questo distico (7-8) di Orazio

Ma allo scambio Procne / Filomela, per cui sarebbe stata quest'ultima l'*impia mater*⁴¹ a uccidere il figlio, *oblatus mensis*, può avere contribuito in modo decisivo la reminiscenza frammentaria e decontestualizzata d'un passo delle *Georgiche*, in cui Virgilio paragona il lamentoso sfogo di dolore di Orfeo, reduce dall'Ade, al canto dell'usignolo che, all'ombra d'un pioppo, si dispera per gli *amissi* (....) *fetus* (IV 511-512):

Qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus (...)

benché, subito dopo, si scopra che, in questo caso, la perdita dei *fetus*, compianta da *philomela*, non evochi affatto il mito di Procne: è il *durus arator* che, spiando in agguato, ha strappato via dal nido i piccoli ancora *implumes*, gettando mamma usignolo nella disperazione (512-515):

(...) quos durus arator
observans nido implumes detraxit; at illa
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat, et maestis late loca questibus implet⁴².

Illuc unde abii redeo. Interessante risulta anche l'assetto testuale del secondo emistichio del v. 1 dell'*elegia* di Pentadio (*Zephyrisque animantibus orbem*), che contamina Verg. *georg.* II 330 (*Zephyrisque*

e Marziale, fra loro contaminati. Pentadio mostra però di conoscere anche la versione esatta della *fabula*, quando nell'*elegia De Fortuna* scrive (*anth. Lat.* 226 Sh. B., 3-4):

Vindice functa manu Progne pia dicta sorori,
impia sed nato vindice functa manu.

⁴¹ L'epiteto *impia mater* riprende la definizione di Altea, madre di Melcagro, nelle parole di Medea secondo Seneca tragico (*Med.* 779 *Piae sororis, impiae matris, facem*) o un verso nel finale dell'*epitalamio* di Peleo e Teti, ove Catullo, fra i casi di nefandi delitti che caratterizzano la corrotta epoca moderna, ricorda quello della madre scellerata che giace incestuosamente col figlio (64, 403-404 *Ignaro mater substernens se impia nato / impia non verita est divos scelerare penates*). Per questa *iunctura* cfr., in epoca tardo-antica, Drac. *laud. Dei* II 323 (*Externos pariterque suos furit impia mater*).

⁴² La menzione di *Philomela* e la presenza del verbo *gemere* inducono, però, a non escludere l'ipotesi del concomitante influsso d'un verso dell'*Epicedion in patrem suum* di Stazio (*silr.* V 3, 84 *Quod gemit et durae queritur Philomela sorori*). Cfr. inoltre, per il riferimento al compianto *Itys*, Ov. *fast.* IV 482 ([...] *ut amissum cum gemit ales Ityn*); *trist.* II 390 (*Quaeque suum luget nunc quoque mater Ityn*).

tepentibus auris), dal brano succitato sul ritorno della primavera, con la clausola di Val. Fl. VII 227:

Omnibus hunc potius communem animantibus orbem.

Lo stesso verso 330 del II libro delle *Georgiche* (*Parturit almus ager Zephyrique tepentibus auris*)⁴³ è la fonte del primo emistichio del v. 3 di Pentadio (*Parturit omnis ager*). La sostituzione di *almus* con *omnis* dipende dalla *contaminatio* mnemonica con un altro passo virgiliano di origine, in questo caso, bucolica: in un delizioso scenario campestre, illeggiadrito dagli effetti della primavera, Palemone esorta Dameta e Menalca a sfidarsi in tenzone poetica con un canto amebeo (3, 55-57):

Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba,
et nunc *omnis ager*, nunc *omnis parturit arbor*,
nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus.

Il secondo emistichio del v. 3 (*persentit terra calores*) combina un verbo lucreziano (IV 25 *Naturam rerum ac persentis utilitatem*) e virgiliano (*Aen.* IV 448 *Tunditur et magno persentit pectore curas*) con una clausola ovidiana (*met.* II 134 *Utque ferant aequos et caelum et terra calores*)⁴⁴.

Un collage di materiale frastico virgiliano è di seguito il v. 5 (*Laeta virecta tument, foliis sese induit arbor*): l'immagine dei prati verdeggianti (*virecta*), che rigogliosi (*laeta*) "si gonfiano" di germogli, riprende, manipolandola, la descrizione dei Campi Elisi nel VI libro dell'*Eneide* (637-639):

His demum exactis, perfecto munere divae,
devenere locos *laetos* et amoena *virecta*
fortunatorum nemorum sedesque beatas⁴⁵,

⁴³ Un'eco di questo verso virgiliano si trova anche nel v. 78 del *Pervigilium Veneris* (*Hunc ager cum parturiret, ipsa suscepit sinu*). Per un'interpretazione di questo passo vd. Formicola 1998, p. 172.

⁴⁴ Per il sintagma *sentire* (...) *calorem* cfr. Manil. II 184-186 (*Nudus uterque tamen, sentit quia uterque calorem, / ille senescentis veris, subeuntis at ille / aestatis* [...]) e Avien. *Aral.* 1825-1826 (*Caespitis arentis renas citiusque calorem / sentit humus succincta salo*).

⁴⁵ La *iunctura* virgiliana *amoena virecta* diverrà un nesso topico della *lexis* poetica cristiana per indicare il Paradiso: cfr. Prud. *cath.* 3, 101 (*Tunc per amoena virecta iubet*); *hamart.* 795 (*At lacrum nemus umbriferum per amoena virecta*); ps.-Cypr. *resurr.* 191 (*Ditira per nemora, semper amoena virecta*); Sedul. *Pasch. carm.* I 53 (*Tartareo damnata cibo: sed amoena virecta*); Drac. *laud. Dei* III 752 (*Inter odoratos flores et amoena virecta*).

mentre la metafora della “vestizione” degli alberi con le foglie, quasi fossero un abito che i rami indossano stagionalmente, riecheggia un passo del IV libro delle *Georgiche*, dal celebre episodio del *Corycius* (...) *senex*, in cui l'*arbos* si veste, durante la fioritura (*in flore novo*), non di foglie, bensì di boccioli (*poma*) (141-143):

(...) illi tiliae atque uberrima pinus,
quotque in flore novo pomis se fertilis *arbos*
induerat, totidem autumnino matura tenebat⁴⁶.

Del quarto distico, con il richiamo alla *fabula* di *Philomela*, si è già detto. I vv. 9-10 (Monte *tumultus aquae properat* per *levia saxa* / *et late resonat monte tumultus aquae*) si presentano come un nuovo mosaico di materiale linguistico virgiliano ricomposto *ad artem*. Nel III libro delle *Georgiche*, Virgilio paragona il toro che, precedentemente sconfitto, si scaglia in un impeto di rivincita contro l'avversario, per il possesso della *formosa iuvenca* sulla Sila (219), a un'onda che prima biancheggia di spuma in mezzo al mare, poi si gonfia al largo in un cavallone; infine, si rivolge verso terra e s'infrange sugli scogli con un frastuono immane (239 *immane sonat per saxa*), abbattendovisi sopra non meno elevata d'un monte (III 237-240):

Fluctus uti medio coepit cum albescere ponto,
longius ex altoque sinum trahit utque volutus
ad terras immane *sonat per saxa* neque ipso
monte minor procumbit; (...).

Pentadio combina il quadro di questa fragorosa “montagna d'acqua” che risuona *per saxa* con la delicata immagine del rigagnolo, ristoratore dei campi secchi, che scorre attraverso i sassi levigati (*per levia* [...] / *saxa*), producendo un roco gorgoglio (*georg.* I 109-110):

(...) illa cadens raucum *per levia* murmur
saxa ciet, scatebrisque arentia temperat arva⁴⁷.

⁴⁶ Da Virgilio dipende Columella (*rust.* X 242-243):

Mox ubi sanguineis se floribus induit arbos
Punica (...).

Un analogo costruito si trova anche in *georg.* I 187-188, in cui Virgilio tratta del rivestirsi di fiori del mandorlo (*nux* [*amygdala*]) nel frutteto:

Contemplator item, cum se nux plurima silvis
induet in florem et ramos curvabit olentis.

⁴⁷ Il nesso *levia saxa* compare anche in Orazio (*carm.* I 17, 12 *Levia personuere saxa*).

Il v. 11 (*Floribus innumeris pingit sola flatus Eoi*), la cui clausola ricorda di primo acchito la clausola *flatibus Euri* di Verg. *georg.* II 339, presenta i campi "dipinti" di innumerevoli fiori: una metafora che compare già in Lucrezio in un cammeo primaverile contenuto nel V libro del *De rerum natura* (1395-1396):

Præsertim cum tempestas ridebat et anni
tempora pingebant viridantis floribus herbas,

e che ritorna, ad esempio, nel *Culex* (70 *Florida cum tellus gemmantis picta per herbas*) e nelle *Dirae* dell'Appendix (21 *Purpureo campos quae pingunt verna colore*), nonché, successivamente, nei *Fasti* ovidiani (IV 430 *Pictaque dissimili flore nitebat humus*)⁴⁸. Su tale soluzione metaforica si innesta una *iunctura* (*floribus innumeris*) di matrice ovidiana (*met.* V 266 *Antraque et innumeris distinctas floribus herbas*), ma attestata anche in Stazio (*silv.* I 2, 21 *Floribus innumeris et olenti spargere nimbo*)⁴⁹.

Completamente virgiliana è l'immagine sonora di Eco che risuona dei muggiti degli armenti per le caverne, per poi rimbombarvi di nuovo, ripercossa dai gioghi montani ai vv. 13-14 (*Per cava saxa sonat pecudum mugitibus Echo / voxque repulsa iugis per cava saxa sonat*). Nella parte iniziale del IV libro delle *Georgiche*, a un certo punto Virgilio raccomanda all'apicoltore di collocare l'alveare dove non vi sia sgradevole tanfo di melma e dove le "concave rupi" (os-

⁴⁸ Cfr. anche Tiberian. 1, 2 (*Amnis Luce ridens calculorum, flore pictus herbido*). Il motivo topico del *locus amoenus* "dipinto" di fiori arriva sino al "giardino incantato" del poemetto *Gongolfus* di Rosvita di Gandersheim (91 *Quis latuit pictum vernanti flore locellum*), per giungere, in età tardo medievale, alla celebre pastorella *Estivali sub fervore* dei *Carmina Burana* (52, 2, 1-6):

Erat arbor haec in prato
quovis flore picturato,
herba, fonte, situ grato,
sed et umbra, flatu dato:
stylo non pinxisset Plato
loca gratiora.

Sul significato del *pictus* (...) *locellus* del poemetto di Rosvita cfr. Giovini 2001, pp. 45-77.

⁴⁹ *Tempea* al v. 12 è un *monstrum* morfologico, in quanto plurale neutro di *Tempe*, che è già un neutro plurale (< τὰ Τέμπη) (*Tempe* è un'incantevole valle tessala, lambita dal fiume Peneo, che, per traslato metonimico, finisce per indicare qualsiasi valle deliziosa [cfr. Hor. *carm.* III 1 24 *Non Zephyris agitata tempe*]). *Tempea* si trova anche in *anth. Lat.* 720 R., 22 (*Vos quoque, qui resonant colitis cara Tempea coetu*).

sia “disposte ad anfiteatro”)⁵⁰ non rimbombino e non si produca il fenomeno dell’eco (*vocis [...] imago*) (49-50):

Aut ubi odor caeni gravis aut ubi *concava* pulsus
saxa sonant vocisque offensa resultat imago.

Anche la sostituzione di *concava* (...) / *saxa* con *cava saxa* tiene conto d’una concomitante memoria virgiliana da *Aen.* III 566:

Ter scopuli clamorem inter *cava saxa* dedere⁵¹.

Interessante anche il distico successivo, che ritrae il gonfiarsi dei grappoli delle viti allacciate agli olmi (15-16 *Vitea musta tument vicinas iuncta per ulmos; / fronde maritata vitea musta tument*): il nesso *vitea musta* per designare i *racemi* dei pampini implica, infatti, a fianco dell’aggettivo virgiliano *viteus*⁵², un singolare impiego metonimico del termine *mustum*, che potrebbe risalire a un passo dei *Fasti* ovidiani. Poco prima del duello con Mezenzio, Enea si rivolge a Giove, promettendogli in voto i *musta* dei tralci latini (IV 894 *Iuppiter, e Latio palmite musta feres*)⁵³. Naturalmente i *musta* sono “i vini”, ma la loro menzione correlata al *Latius palmes* può avere suggerito la metonimia interpretativa *musta* = “grappoli” (che pendono dal tralcio).

Della stagione propizia ad allacciare le viti agli olmi tratta Virgilio nel II libro delle *Georgiche*, secondo quanto egli stesso dichiara nell’*argumentum* generale all’inizio dell’opera (*georg.* I 1-3 [...] *quo sidere [...] / [...] ulmisque adiungere vites / conveniat*). Il sintagma di Pentadio (*Vitea musta [...] iuncta per ulmos*) sembra però riprendere, per l’impiego del participio *iuncta*, *Ov. met.* XIV 665 (*Haec quoque, quae iuncta vitis requiescit in ulmo*)⁵⁴, mentre il participio *maritata* nel pentametro seguente si collega all’uso oraziano di questo verbo in un contesto affine (*epod.* 2, 9-10 *Ergo aut adulta vitium propagine / altis maritat populos*).

⁵⁰ Così Della Corte 1986, p. 123.

⁵¹ Cfr. però anche Sen. *Phaedr.* 38 (*Cum latratu cava saxa sonent*); *Ov. am.* III 6, 45 (*Nec te praetereo, qui per cava saxa volutans*); *met.* XIII 892 (*Osque cavum saxi sonat exsultantibus undis*).

⁵² Cfr. Verg. *georg.* III 379-380 *pocula (...) / (...) vitea* (= “coppe di succo di vite”) e, in séguito, Nemes. 3, 19 (*Vitea sarta plicas quique udo palmite tigres*).

⁵³ Anche l’abbinamento di *musta* con il verbo *tumere* possiede una vaga aura ovidiana: in *am.* I 15, 11 si legge, infatti, che la fama di Esiodo sopravviverà finché “l’uva fermenterà (*tumebit*) nei mosti” (*Viret et Ascræus, dum mustis ura tumebit*).

⁵⁴ Cfr. inoltre Mart. IV 13, 5 (*Nec melius teneris iunguntur vitibus ulmi*).

Il nono distico presenta la rondine "ciarliera" (*garrula*) che, al mattino (*luce*), imbratta di fango le travi (*tigilla*) a lei note del tetto, per riparare i danni subiti dal nido in sua assenza, durante il trascorso inverno (17-18 *Nota tigilla linit iam garrula luce chelidon; / dum recolit nidos, nota tigilla linit*)⁵⁵. La fonte di questo passo è, ancora una volta, Virgilio georgico: in IV 305-307 il poeta consiglia all'apicoltore, in caso di perdita dello sciame, di ricorrere all'espediente della bugonia, da compiersi all'inizio della primavera, prima che la rondine nidifichi sotto le travi (*tigna*):

Hoc geritur zephyris primum impellentibus undas,
ante novis rubeant quam prata coloribus, ante
garrula quam *tignis* *nidum* suspendat *hirundo*.

Pentadio s'avvale, sempre in clausola d'esametro, del prezioso grecismo *chelidon* in luogo di *hirundo*⁵⁶, e rimpiazza *tignum* con il suo diminutivo *tigillum*, attestato in versi in Plauto (*aul.* 301), Catullo (67, 39), Tibullo (II 1, 39), Fedro (I 2, 14), Giovenale (7, 46) e Petronio (135, *carm.* 11).

Giungiamo quindi a esaminare il penultimo distico, che segna il passaggio dell'elegia dal momento descrittivo a quello introspettivo: dopo aver presentato una successione di bozzetti paesaggistici (terreni coltivati [3-4], prati, alberi, valli apriche [5-6], monti, greti sassosi [9-10], campi in fioritura [11-12], grotte, gioghi montani [13-14], vigne [15-16]), vivacizzati dalla presenza di animali (usignolo [7-8], bestiame muggente [13-14], rondine [17-18]), dal soffiare dei venti (zefiri, Euro [1-2], *flatus Eoi* [11]) e dallo scorrere dei fiumi (9-10), nel finale Pentadio interiorizza, con uno scarto meditativo di ascendenza oraziana, gli effetti della rigogliosa e vitale rinascita primaverile, in un assorto abbandono che si tinge, nell'indimenticabile chiusa, di struggente e funebre malinconia.

Nei vv. 19-20 (*Sub platano viridi iucunda<t> somnus in umbra / sartaque texuntur sub platano viridi*), l'ombra d'un verde platano⁵⁷

⁵⁵ Cfr. *anth. Pal.* X 4, 5-6; 5, 1; 14, 5-6; 16, 5-6.

⁵⁶ *Chelidon* è attestato soltanto nel *Pervigilium Veneris* al v. 90 (ed. Formicola) (*Quando? fac iam, tu chelidon, ut tacere desinam*) e nel *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* al v. 55 (*Maestaque sub tecto sua murmuret acta chelidon*).

⁵⁷ Per l'aggettivo *viridis* in analoghi contesti descrittivi (il riparo prodotto da fronde arboree), cfr. *app. Verg. catalept.* 9, 17 (*Molliter hic viridi patulae sub tegmine quercus*); *culex* 390 (*Rivum propter aquae, viridi sub fronde latentem*); *Hor. carm.* I 1, 21 (*Spernit, nunc viridi membra sub arbuto*); *Ov. fast.* IV 139 (*Vos quoque sub viridi myrto iubet ipsa lavari*).

diviene il circoscritto *angulus* ove, nella placida quiete primaverile, si prova piacere a dormire o a intrecciare ghirlande⁵⁸: il che richiama immediatamente una delle più celebri *odi* oraziane, la II 11, quando il poeta esorta l'amico Quinzio Irpino a prepararsi con lui al convito, bevendo sdraiati sotto un alto platano (o sotto il pino lì vicino), con i capelli ormai bianchi intrisi di essenza di rosa o di unguento orientale (13-17):

Cur non *sub alta* vel *platano* vel *hac*
pinu iacentes sic temere et rosa
canos odorati capillos,
dum licet, Assyriaque nardo
potamus uncti? (...) ⁵⁹

Pentadio recupera la scena immaginata da Orazio del tranquillo riposo sotto le fronde del platano, arricchendo il quadretto con l'ulteriore particolare *amoenus* dell'*umbra* ristoratrice per *contaminatio* mnemonica con Virgilio (*georg.* IV 146 *Iamque ministrantem platenum potantibus umbras*)⁶⁰. Il riferimento allusivo all'*ode* del Venosino si svolge, però, su un piano intertestuale più sottile e complesso: l'esortazione a bere, standosene supini *sub alta* (...) *platano*, segue infatti nel carne d'Orazio a un momento meditativo sull'effimera durata della giovinezza, la *iuventas* "dalla pelle liscia" (*levis*) che fugge indietro, mentre la vecchiaia "dalla pelle secca e vizza" (*arida*) scaccia gli amori lascivi e il sonno facile⁶¹. Pentadio pospone, invece, la nota riflessiva personale nell'ultimo distico, tramutando la contemplazione della primavera (reale), nel suo ciclico ricorso, nel mesto rimpianto dell'irrecuperabile primavera (metaforica) della giovinezza perduta, quando "anche il morire è dolce", specie se "fra gli amplessi" (21-22 *Tunc quoque dulce mori, tunc, fila, recurrite fuis; / inter et amplexus tunc quoque dulce mori*).

⁵⁸ Per il sintagma *serta texuntur* cfr., a mero titolo di confronto, Sen. *Med.* 771 (*Tibi haec cruenta sertae texuntur manu*).

⁵⁹ Per *sub platano* cfr. anche Calp. Sic. 4, 2 (*Quidre sub hac platano, quam garrulus astrepit umor*); Nemes. 2, 18 (*Atque haec sub platano maestis solatia casus*).

⁶⁰ Cfr. in aggiunta Cic. *carm. frg.* 59, 10 (*Sub platano umbrifera, fons unde emanat aqua*).

⁶¹ Cfr. Hor. *carm.* II 11, 5-8:

(...) Fugit retro
levis iuventas et decor, arida
pellente lascivos amores
canitie facilemque somnum.

Se per il sentenzioso Orazio (*carm.* III 2, 13) *dulce et decorum est pro patria mori*, in qualunque periodo, stagionale o anagrafico che sia, per Pentadio *inter (...) amplexus (...) dulce mori*, ma solo durante la primavera o, meglio, in una primavera biologica ed esistenziale di cui il poeta può invocare l'impossibile ritorno, esortando gli svolti fili del proprio destino a tornare in fretta indietro ai loro fusi (*recurrite fusis*). Come il poeta del *Pervigilium veneris* si interroga malinconicamente, alla fine del carme (89), *quando ver venit meum?*, ben sapendo che la risposta a tale domanda non può che essere "*numquam*", così Pentadio manipola il *refrain* del *carmen* 64 di Catullo (*Currite ducentes subtegmina, currite, fusis*)⁶² per chiedere allo stame del proprio fatale fuso d'invertire il senso di dipanamento, infrangendo quello che Virgilio chiama lo *stabile fatorum numen* (*buc.* 4, 47), in uno slancio emotivo, tanto più patetico, quanto più assurdo e irrealizzabile è l'illusorio ordine impartito.

A questo punto è interessante esaminare come uno dei più grandi poeti d'epoca carolingia (senz'altro il maggiore vissuto sotto l'imperatore Ludovico il Pio), Valafrido Strabone (808/9-849), abbia saputo appropriarsi del repertorio tipico della "rinascenza primaverile", attualizzandolo in un'originale chiave simbolica. Allievo di spicco di Rabano Mauro nel monastero di Fulda fra l'826 e l'829, Valafrido viene di séguito chiamato a corte da Illduino, arcicappellano di St. Denis (†840), quale precettore di Carlo (il Calvo). Con questo ufficio egli rimane ad Aquisgrana sino all'838, quando riceve la nomina ad abate di Reichenau, dove in gioventù aveva studiato sotto la guida di Wettino (†824), Tatton e Grimaldo, durante l'abaziato di Heitone (806-822) ed Erlebaldo (822-838), cui succede di fatto nella carica⁶³. Dopo la morte di Ludovico il Pio (840), allo scoppio della violenta lotta fra i suoi figli per la spartizione del dominio territoriale, Valafrido si schiera dalla parte di Lotario e, deposto per tale ragione da Ludovico il Germanico, subisce l'esilio a Spira. Riesce a tornare a Reichenau nell'842 grazie alle pressioni esercitate sul sovrano dal suo ex maestro, l'arcicappellano di corte Grimaldo, che era divenuto, alla fine dell'anno precedente, abate di Weißenburg e S. Gallo. Con ogni probabilità, proprio nel periodo

⁶² Cfr. anche Verg. *buc.* 4, 46-47 ("*Talia saecula*" *suis dixerunt "currite" fusis / concordēs stabili fatorum numine Parcae*).

⁶³ Per informazioni biografiche su Valafrido cfr. l'*Introduzione* di Roccato 1979, pp. 7-43, in part. pp. 14-27.

successivo al suo rientro a Reichenau, Valafrido scrive il *De cultura hortorum* (altrimenti detto *Hortulus*)⁶⁴, un componimento di 444 esametri, suddivisi in 27 paragrafi, che “si iscrive nella tradizione da lungo tempo interrotta dell’antica poesia didascalica latina sulla coltivazione della terra e dei giardini”⁶⁵. Lo scopo di Valafrido non è però quello di offrire una rassegna sistematica ed esaustiva delle piante da coltivare in un orto, impartendo reali precetti empirici di tecnica botanica: attraverso la descrizione di ventitré piante⁶⁶, “egli vuole piuttosto raccontare la sua esperienza nel giardinetto della sua cella monastica, esperienza esistenziale e culturale insieme, rifugio reale e filtro poetico”⁶⁷.

Dopo la prefazione (*De cultura hortorum*, 1-18), che contiene una lode delle varie attività della vita campestre, fra le quali occupa un ruolo privilegiato il giardinaggio, comincia la presentazione della *difficultas assumpti laboris* (19-52): la ripresa delle attività per l’orticoltore coincide, infatti, con la fine del “parassitario” inverno e il ritorno della primavera, di cui Valafrido presenta un quadro composito, stilisticamente assai suggestivo⁶⁸, che risente, fra l’altro, del-

⁶⁴ Sebbene Wattenbach 1893, pp. 284 ss., abbia ritenuto l’*Hortulus* un’opera giovanile di Valafrido, addirittura anteriore alla partenza per Fulda (826), l’esame della *commendatio opuscoli* consente di collocare tale poemetto negli anni del rientro a Reichenau del suo autore. Infatti, ai vv. 430 e 439, Grimaldo, dedicatario dell’opera, viene “apostrofato con l’appellativo *pater* (...)”, che è usato comunemente per designare l’abate. Ora, fu tra la fine dell’841 ed i primi dell’842 che questi ricoprì tale carica nei monasteri di S. Gallo e Weissenburger, sicché tale data, che coincide del resto con il ritorno del poeta a Reichenau dopo l’esilio di Spira, può essere assunta come *terminus post quem* della composizione dell’*Hortulus*.” (Così Rocco 1979, pp. 46-47).

⁶⁵ Così Jacobsen 2002, pp. 75-158, in part. su Valafrido cfr. pp. 104-113 (la citazione si trova a p. 112). Sull’attività poetica di Valafrido cfr. Önnersfors 1977, pp. 169-201. Nel medesimo volume di Önnersfors vd. anche *Philologisches zu Walahfrid Strabo*, pp. 58-118.

⁶⁶ Si è occupata, con notevole acribia filologica, delle fonti poetiche (Virgilio e Columella), scientifiche (Celso, Sereno Sammonico, il *De herbarum virtutibus* dello pseudo-Apuleio, i *Dynamidia Hippocratis*) ed enciclopediche (Plinio) impiegate da Valafrido per la composizione dell’*Hortulus*, Barabino 1975.

⁶⁷ Così scrive molto bene Stella 1995, pp. 492-493.

⁶⁸ Un quadretto che ritrae l’arrivo della stagione primaverile si trova anche nei *Versus de imagine Terrici*, in 268 esametri (seguiti da due carmi d’epilogo, il primo in tre distici elegiaci, il secondo in 14 esametri), composti da Valafrido nell’829, dunque oltre dieci anni prima dell’*Hortulus*. Questo singolare componimento in forma di egloga presenta un colloquio fra lo stesso poeta e *Scintilla*, la sua

Bruma senectutis vernacula, totius anni venter et ampliflui consumptrix saeva laboris, veris ubi adventu terrarum pulsa sub imas dilituit latebras, vestigiaque horrida avare ver hiemis reduci rerum delere pararet scemate, et antiquo languentia rura nitore reddere - ver orbis primum caput et decus anni -, purior aura diem cum iam reserare serenum inciperet, Zephiroso herbae floresque secuti tenuia porrigerent radicis acumina, caeco tectata diu gremio, canasque exosa pruinas, cum silvae foliis, montes quoque gramine pingui, prataque conspicuis vernarent laeta virectis, atriolum, quod pro foribus mihi parva patenti area vestibulo solis convertit ad ortum, urticae implerunt, campique per aequora parvi illita ferventi creverunt tela veneno.	<div></div> <div>20</div> <div></div> <div>25</div> <div></div> <div>30</div> <div></div> <div>35</div>
---	---

La *bruma* invernale, “coinquilina e consanguinea della vecchiaia” (19 *senectutis vernacula*), vista come un ventre ingordo che divora tutte le provviste accumulate con fatica immane durante l’an-

ispirazione poetica (da identificare forse con Grimaldo, maestro di Valafrido a Reichenau), di fronte alla statua equestre del re ostrogoto Teodorico (*Tetricus*), che nell'801 Carlo Magno aveva fatto trasportare da Ravenna davanti al palazzo imperiale di Aquisgrana. Il dialogo, che verte nella sezione iniziale (1-88) sulla problematica opportunità di rendere onore al simulacro d'un sovrano ariano, ritratto oltre a tutto come un tiranno crudele, s'apre con un accenno di *descriptio reris aduentus* (*carm.* 5, 23, 1-8):

STRABUS *Cur non, dulce decus, quoniam se contulit hora,
et ver floriferis laetum se subrigit austris,
magnus et ardentem gradibus legit aethera Phoebus,
iam spatiis crevere dies, dulcescit et umbra,
in flores partusque novos et gaudia fructus
herba recens, arbos datur et genus omne animantum,
quod mare, quod silvas, quod rura, quod aera tranel,
quaerere me pateris, te respondere petitis?*

Per una recente edizione (con traduzione in inglese) di quest'opera cfr. Herren 1991. Per un confronto fra le interpretazioni offerte di questo complesso poemetto, reso particolarmente oscuro dai densi intrecci simbolici e allegorici, cfr. Vélez Latorre 1998.

Cfr. Colum. X 77-80 (*Post ubi Rhiphaeae torpentia frigora brumae* [> 19 *brumae*]
/ *candidus Zephyrus regelaverit aura* / *sideroque polo cedit Lyra mersa*
profundo, / *veris et adventum* [> 20 *veris ubi adventu*] *nidis cantabit hirundo*).
Cfr. De Saint-Denis 1969, in part. p. 33 (comm. a p. 54).

no precedente, è finalmente scomparsa, respinta in nascondigli sotterranei (21-22) dall'arrivo della primavera, "primordiale origine del mondo e splendore dell'anno" (25 *ver orbis primum caput et decus anni*), come già nel II libro delle *Georgiche* (336-342), quando Virgilio immagina il clima primaverile dei radiosi giorni rifulsi durante la *prima crescentis origo mundi* (336). La natura si risveglia, il paesaggio si trasforma, ripristinato nel suo *redux rerum* (...) / *scema* (= *schema*) (23-24), ossia nel suo aspetto precedente, quasi fosse un reduce di ritorno dall'esilio: l'aria più pura rasserena le giornate (26); l'erba e i fiori, assecondando gli zefiri, fanno spuntare le esili barbe delle loro radici (27-28), in precedenza nascoste nel grembo oscuro della terra per ripararsi dall'odiosa morsa delle *canae* (...) *pruinæ*⁷⁰ (28-29); le selve si coprono di foglie, i monti di fitta erba (30) e i prati rigogliosi di verzura (31). A questo punto, lo sguardo del poeta/monaco - uno sguardo più mentale che fisico, come dimostra il dettaglio sotterraneo in primissimo piano dei *tenuia* (...) *radicis acumina* (28) -, restringe il proprio angolo visuale, focalizzandosi sul "piccolo recinto" (32 *atriolum*) davanti all'ingresso della propria cella, invaso dalle ortiche, le cui spine sono "dardi cosparsi di veleno" (35 *Illita* [...] *tela veneno*), come le armi che *Amor* in fuga lascia cadere nella *Psychomachia* di Prudenizio (436 [...] *lita tela veneno*).

Contro lo *spissus* (...) *radicibus infra / ordo catenatis* (36-37), cioè il denso groviglio di radici fra loro avvinte nel sottosuolo, è dunque necessario un energico, anzi, aggressivo (42 *aggredior*), intervento di sarchiello (41 *Saturni dens*)⁷¹ per sollevare (44 *erigere*) la terra, estirpando gli *sponte renascentum complexus urticarum* (43). Quindi, il poeta / monaco / orticoltore distrugge le tane delle talpe "abitatrici del buio" (44 *umbriculis habitata cubilia talpis*)⁷², riporta alla luce (45 *in luminis oras*)⁷³ i lombrichi, cinge l'aiuola (47 *arcola*), spianata e lievemente sopraelevata, con assi di legno, contro even-

⁷⁰ Cfr. Verg. *georg.* II 376 (*Frigora nec tantum cana concreta pruina*); Hor. *carm.* I 4, 4 (*Nec prata canis albicant pruina*). Per quest'ode di Orazio vedi *supra*.

⁷¹ Cfr. Verg. *georg.* II 406 ([...] *curvo Saturni dente relictam / persequitur ritem attondens fingitque putando*). In questo passo il *curvus Saturni dens* indica il roncolo, o *falx putatoria*, mentre nel verso di Valafrido tale espressione designa il *ligo*, ossia il sarchiello, con cui si frantumano le zolle di terra. Cfr. Roccaro 1979, p. 167.

⁷² Cfr. Verg. *georg.* I 183 (*Aut oculis capti fodere cubilia talpae*).

⁷³ Cfr. Verg. *georg.* II 47 (*Sponte sua quae se tollunt in luminis oras*). La clausola *in luminis oras* è di derivazione lucreziana (I 22; 170; 179 e a.).

tuali smottamenti (46-48); infine, dopo averla dissodata con rastrelli adunchi, la concima con grasso letame (50 *pinguis fermenta fimi*)⁷⁴. In tal modo, conclude il poeta, mentre certe pianticelle vengono riseminate *ex novo*, altre rinascono dalle *stirpes antiquae*, riportate alla giovinezza d'un tempo (51-52):

Seminibus quaedam temptamus holuscula, quaedam
stirpibus antiquis priscae revocare iuventae.

Se si rilegge con attenzione questo distico, ci si accorge che l'idea di ricondurre le nuove piante, quelle che daranno i loro frutti nel futuro, alla *prisca* (...) *iuventa* attraverso i "vecchi rampolli" superstiti, assume contestualmente un preciso significato simbolico: come osserva Stella, tale "formula (...) potrebbe assurgere a emblema di tutta l'operazione culturale della riforma carolingia"⁷⁵, di cui il monaco, in quanto amanuense e filologo *ante litteram*, è il rappresentante operativo, anche sotto le mentite spoglie figurali di orticoltore. La rinascita prodotta dal *veris* (...) *adventus* (21), foriero del *redux rerum* (...) / *scema*, ma che, al contempo, porta alla luce le avviluppate ortiche velenose della negligente dimenticanza invernale assomiglia molto, sul piano simbolico, a quel fenomeno di rinnovamento intellettuale e letterario seguito ai secoli bui, di sterile inverno culturale, dell'età merovingia: davvero un'epoca di *bruma* (...) / (...) *ampliflui consumptrix saeva laboris* (19-20). Il rapporto del giardiniere con la natura si offre, dunque, nell'ottica di Valafrido, come "paradigma dello sforzo titanico di riacquisizione della coscienza antica, di riordinamento delle radici ormai aggrovigliate da un'incuria di molte stagioni, di riseminazione che le piogge future porteranno più agevolmente a frutto"⁷⁶.

La primavera a misura circoscritta di *atriolum* monastico (non a caso volto a oriente [33]) è quindi *figura* della rinascita carolingia: un simbolo ancora una volta positivo, che investe la "stagion che 'l mondo foglia e fiora" (così Compiuta Donzella)⁷⁷ di sostanziali valenze catartiche, tramutandola nell'emblema manifesto della palingenesi storico-culturale in atto.

⁷⁴ Cfr. Verg. *georg.* I 79-80 ([...] *arida tantum / ne saturare fimo pingui pudeat sola* [...]) e II 347 (*Sparge fimo pingui et multa memor occule terra*).

⁷⁵ Stella 1995, p. 493.

⁷⁶ *ibid.*

⁷⁷ Cfr. Contini 1976, p. 248.

Εἵαρος ὥρη: stagione propizia all'ispirazione poetica per Meleagro, fecondamente venerea per Lucrezio e per Ovidio, che nei *Tristia* ne fa altresì il simbolo della trascorsa e ormai perduta felicità romana *ante exilium*; indizio segnaletico del prossimo ritorno a casa per Catullo, immagine del mondo originario per Virgilio, esplosione di gioiosa vitalità che induce alla riflessione sul trascorrere del tempo e sulla fugacità della giovinezza per Orazio e per Pentadio: sempre e comunque stagione di colori, di profumi, di rigoglio naturale, di risveglio dei sensi, di ripresa delle attività lavorative ma anche delle feste, dei banchetti, del canto, degli ozi campestri, delle effimere gioie concesse talora all'uomo in vista della catulliana *nox* (...) *perpetua una dormienda* (5, 6).

Ma cosa succede, anzi, che cosa resta dei τόποι antichi sull'*adventus veris* se, in un balzo millenario, si giunge allo sfacelo iconoclasta e nichilista del mondo moderno? Una risposta esemplare la offre la parte iniziale della prima sezione, *The Burial of the Dead*, del poemetto *The Waste Land* (1922) di Thomas Stearns Eliot, uno dei testi più significativi della poesia novecentesca, con il ciclo delle *Laudi* di Gabriele D'Annunzio, le *Duineser Elegien* di Rainer Maria Rilke, *La bufera e altro* di Eugenio Montale e i *Cantos* di Ezra Pound (revisore e, in parte, coautore di *The Waste Land*).

Nello scenario isterilito e desertico del mondo contemporaneo, una "terra desolata" ridotta a un informe ammasso di "macerie pietrose" (20 *stony rubbish*), proprio Aprile, coi suoi vacui e illusori aneliti di rinascita, diviene, per doloroso contrasto, il mese più crudele (1-7):

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers⁷⁷.

Capovolgendo l'incipit del *Prologo* dei *Canterbury Tales* di Chaucer (*Whan that Aueryll with his Shoures soote...* ["Quando Aprile con

⁷⁷ "Aprile è il mese più crudele, generando / Lillà dalla terra morta, mischiando / Memoria e desiderio, eccitando / Spente radici con pioggia di primavera. / L'inverno ci tenne caldi, coprendo / La terra di neve smemorata, nutrendo / Una piccola vita con tuberi secchi" (trad. di Serpieri 1985, p. 75).

le sue dolci piogge..."))], Eliot pone l'accento visionario sull'aspetto d'ingannevole miraggio peculiare della primavera, le cui piogge possono sì stimolare (*stirring*) le radici, ma si tratta comunque di *dull roots*, "spente radici". Per tale ragione, è preclusa all'uomo, o meglio, con tono profetico di matrice veterotestamentaria, al "figlio dell'uomo" (20 *son of man*)⁷⁹, la comprensione profonda della natura e del significato autentici dell'avvinghiarsi di radici e del crescere di rami da un cumulo di macerie, che offre alla conoscenza soltanto un "mucchio di immagini frante" (22 *A heap of broken images*), tessere scomposte di un mosaico non più ricostruibile nel suo *redux rerum* (...) / *scema*, per dirla con Valafrido (19-30):

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust⁸⁰.

Ecco allora, in rapida sequenza, il capovolgimento antifrastico di tre nuclei descrittivi tipici dei quadri primaverili antichi, destituiti qui d'ogni senso: il motivo bucolico e oraziano (ripreso anche da Pentadio) dell'*arbore sub quadam* (23), il frinire del grillo (*ib.*), che rinvia a quello classico delle cicale (cfr. l'*epigramma* di Teeteto Scolastico in *anth. Pal X* 16, 3-4), e il particolare da *locus amoenus* della sorgente (24). Nei versi di Eliot, l'albero che un tempo proiettava la sua gradevole ombra accogliente, ove il poeta antico poteva

⁷⁹ Cfr. Vulg. *Hiez.* 2, 2 fili hominis, *mitto ego te ad filios Israhel...*

⁸⁰ "Che sono le radici che s'avvinghiano, che rami crescono / Da queste pietrose rovine? Figlio dell'uomo, / Tu non puoi dirlo, né indovinarlo, perché conosci soltanto / Un mucchio di immagini frante, dove il sole batte, / E l'albero morto non dà riparo, né il grillo sollievo, / E l'arida pietra non dà suono di acqua. Soltanto / C'è ombra sotto questa roccia rossa, / (Vieni all'ombra di questa roccia rossa), / E io ti mostrerò qualcosa di diverso / Sia dalla tua ombra che al mattino ti segue a gran passi / Che dalla tua ombra che a sera si leva a incontrarti; / Ti mostrerò la paura in un pugno di polvere" (trad. di Serpieri 1985., pp. 77 e 79).

riposarsi, sorvegliare vino o intrecciare ghirlande, è un *dead tree* che non offre più alcun riparo (*gives no shelter*), mentre il grillo non procura alcun sollievo e il ruscello s'è prosciugato, sì che la pietra arida (*the dry stone*) non produce suono d'acqua. Rimane solo l'invito a cercare rifugio all'ombra della "roccia rossa" (immagine simbolica della Chiesa)⁸¹, dove il poeta potrà mostrare al *son of man* non il senso comunque umbratile della sua esistenza, dal mattino alla sera (28-29), bensì "la paura in un pugno di polvere" (30): a questo si riducono le radiose primavere del dissolto mondo antico.

Ma non è tutto, perché il poeta americano si ricorda anche d'un altro τόπος ricorrente nelle primavere poetiche d'età classica, ossia il ricorso ornitologico al mito di Filomela / usignolo (*nightingale*) e Procne / rondine (*swallow*), ch'egli rilegge in una consona chiave degradata. Nella seconda sezione di *The Waste Land, A Game of Chess*, Eliot descrive il *boudoir* sterilmente lussuoso d'una *Lady* nevrotica e annoiata, che rinvia all'adultera protagonista, di nome Bianca, del dramma elisabettiano *Women beware Women* di Thomas Middleton (1570-1627). Nell'interno barocco della camera da letto, fra la ricca mobilia e le sfarzose suppellettili, campeggia un caminetto antico su cui è scolpita (e dunque reificata) la scena della metamorfosi di Filomela in usignolo (97-103):

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
"Jug Jug" to dirty ears⁸².

Eliot punta l'attenzione sulla barbarie dello stupro subito dalla figlia di Pandione, tramutando il melodioso canto dell'usignolo in uno squallido verso onomatopeico, *jug jug*, che in *slang* indica volgarmente l'atto sessuale. Filomela non compiangere più con i suoi queruli

⁸¹ Cfr. Serpieri 1985, nota 14 a p. 78, che rinvia, in un rimando interno, quasi autoschediastico, ai vv. 1-7 della precedente poesia di Eliot *The Death of Saint Narcissus* (1915).

⁸² "Sul caminetto antico era esibita / Come se una finestra desse sulla scena silvana / La metamorfosi di Filomela, dal barbaro re / Così brutalmente forzata; là tuttavia l'usignolo / Riempiva tutto il deserto di voce inviolabile / E ancora ella gridava, e ancora séguita il mondo, / 'Giag Giag' a orecchie sporche" (trad. di Serpieri 1985, p. 89).

gorgheggi la propria sorte, ma grida nelle "orecchie sporche" dei suoi "stupratori" moderni uno scurrile e disperato rimprovero, che risuona al contempo, in modo ambiguo, come uno sconcio invito⁸³.

Ma Eliot non s'è dimenticato nemmeno di Procne, la sorella di Filomela: compare sotto forma di rondine nel magnifico finale della quinta e ultima sezione del poemetto, *What the Thunder said*, che segna il passaggio dall'inferno della "terra desolata", ormai alle spalle del poeta (424 *with the arid plain behind me*), a una vera e propria fase purgatoriale, presaga di purificazione (non a caso, il tuono [*thunder*] del titolo preannunzia l'imminente arrivo della pioggia catartica) (428-430):

Quando fiam uti chelidon - O swallow swallow

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

*These fragments I have shored against my ruins*⁸⁴.

La duplice invocazione alla rondine riprende l'incipit del *lyric poem* di Alfred Tennyson (1809-1892) *O Swallow, Swallow, flying, flying South*, e, al contempo, il verso d'apertura del poema *Itylus* di Swinburne (1837-1909), un lamento in cui Filomela rinfaccia alla sorella Procne di rallegrarsi per il ritorno della primavera e di dimenticarsi dei delitti subiti e commessi, tragici antefatti delle loro metamorfosi⁸⁵. Il v. 430 è un trapianto del v. 2 del sonetto *El desdichado* di Gérard de Nerval (1808-1855), in cui il poeta si rappresenta come il "diseredato" epigono d'una tradizione che non esiste più: quella della poesia trobadorica, legata ai castelli di Aquitania, la cui torre è definitivamente distrutta (*abolie*)⁸⁶. Ma il *fragment* "pun-

⁸³ Un'allusione allo stesso mito ritorna, in un'eco interna all'opera, nella III sezione, *The Fire Sermon*, ai vv. 203-206, in cui il violentatore *barbarous king* viene indicato espressamente con il nome *Tereu*:

Twit twit twit

Jug jug jug jug jug jug

So rudely forc'd.

Tereu

⁸⁴ "Quando fiam uti chelidon - O rondine rondine / *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* / Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine" (trad. di Serpieri 1985, pp. 125 e 127).

⁸⁵ Cfr. 1-5 *Swallow, my sister, O sister swallow, / how can thine heart be full of the spring? / A thousand summers are over and dead. / What hast thou found in the spring to follow? / What hast thou found in thine heart to sing?*

⁸⁶ Cfr. vv. 1-4 *Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie: / Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la Mélancolie.*

tellato" che ci interessa è il *locus* latino inserito, *Quando fiam uti chelidon*, proveniente dalla parte conclusiva del *Pervigilium Veneris*, che Eliot leggeva nell'edizione oxoniense del 1911 a cura di C. Clementi (90):

*Quando fiam uti chelidon, ut tacere desinam?*⁸⁷

La citazione dall'adespoto carme dell'*anthologia Latina* (191 Sh. B. = 200 R.) rilancia con forza (molto più della vaga allusione all'*Itylus* di Swinburne) la funzione di *Leitmotiv* del mito di Procne e Filomela, perché nei versi immediatamente precedenti del *Pervigilium*, "un canto di festa alla primavera, un canto che celebra nella dea Venere la potenza cosmica della procreazione, la forza primigenia dell'amore nella natura e nella storia"⁸⁸, è contenuto un preciso riferimento alla *Terei puella* che, sotto l'ombra d'un pioppo, sembra esprimere, con la sua voce armoniosa, sentimenti d'amore, e non compiangere la sorella, vittima dello stupro del "barbaro marito"⁸⁹ (86-89 [ed. Clementi]):

Adsonat Terei puella subter umbram populi,
ut putes motus amoris ore dici musico
et neges queri sororem de marito barbaro.
Illa cantat: nos tacemus? quando ver venit meum?

Nella complessa visione sincretica e metastorica di Eliot, la taciturna afasia poetica dell'anonimo autore del *Pervigilium* (91 *Perdidi Musam tacendo, nec me Phoebus respicit*), che invoca per sé l'impossibile avvento di una rigenerazione primaverile (*quando ver venit meum?*), si confonde con il silenzio funesto che avvolge le macerie della *tour abolie* del neo-trovatore *desdichado* di Gérard de Nerval: la primavera è diventata il mero *flatus vocis* letterario d'una tradizione ormai perduta, recuperabile solo per tasselli sconnessi, uno degli innumerevoli frammenti con i quali il poeta moderno tenta, forse invano, di "puntellare le sue rovine".

⁸⁷ Cfr. Clementi, 1936³ (1911¹, 1928²), p. 200. Il v. 90 del *Pervigilium* è uno di quelli dall'assetto critico più tormentato e controverso (e ciò rende sicura l'identificazione dell'edizione nelle mani di Eliot). Cfr. l'apparato critico dell'*ed. cit.* a cura di Formicola 1998 a p. 90 (che scrive: *Quando? fac iam, tu chelidon, ut tacere desinam*) e, ancora più di recente, Cucchiarelli 2003, cfr. pp. 149-150 (il cui testo, a p. 84, suona: *Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam?*).

⁸⁸ Così Formicola 1998., p. 11.

⁸⁹ Eliot riprende tale definizione di Tereo (*maritus barbarus*) al succitato v. 99 (*The change of Philomel, by the barbarous king / So rudely forced [...]*).

BIBLIOGRAFIA

- ALVAR EZQUERRA A., *Realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua: notas a propósito de estética literaria*, «Emerita» 60 (1992), pp. 1-20.
- ARCAZ POZO J. L., *En torno al De adventu veris de Pentadio*, «Cuadernos de filología clásica» 23 (1989), pp. 157-169.
- BARABINO Giuseppina, *Le fonti classiche dell'Hortulus di Valafrido Strabone*, in AA. VV., *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, Genova 1975, pp. 145-260.
- BARCHIESI A., *Lettura del secondo libro delle Georgiche*, in AA. VV., *Lecturae Vergilianae*, a cura di GIGANTE M., vol. II, *Le Georgiche*, Napoli 1982, pp. 43-86.
- BARDON H., *La littérature latine inconnue*, Paris 1952.
- BOELLA U., s. v. *Primavera*, in *Enciclopedia Virgiliana*, a cura di DELLA CORTE F., vol. IV, Roma 1988, pp. 270-271.
- BONVICINI Mariella, *Publio Ovidio Nasone, Tristia*, introd. di D. Giordano, trad. di R. Mazzanti, note e comm. a cura di M. B., Milano 1991.
- CASTORINA E., *Pentadio e Ausonio*, «Giorn. ital. di filol.» 2 (1949), pp. 141-143.
- CLEMENTI C., *Pervigilium Veneris. The Vigil of Venus*, Oxford 1936³ (1911¹, 1928²).
- CONTINI G., *Poeti del Duecento. Poesia cortese toscana e settentrionale*, II, Torino 1976.
- CRISTÓBAL V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980.
- CRISTÓBAL V., *Los versos ecoicos de Pentadio y sus implicaciones métricas*, «Cuadernos de filología clásica» 19 (1985), pp. 157-167.
- CUCCHIARELLI A., *La veglia di Venere. Pervigilium Veneris*, introd., trad. e note di A. C., Milano 2003.
- DELLA CORTE F., *Ovidio, I Tristia*, vol. II, *Commento*, Genova 1973.
- DELLA CORTE F., *Personaggi catulliani*, Firenze 1976² (Genova 1951¹).
- DELLA CORTE F., *Georgiche*, vol. I, *Libri I-II*, Genova 1986.
- DE SAINT-DENIS E., *Columelle, De l'agriculture. Livre X (De l'horticulture)*, Paris 1969.
- DUVAL Y.-M., *La poésie latine au IV^e siècle de notre ère*, «Bull. de l'Ass. Guill. Budé» 2 (1987), pp. 165-192.
- FORMICOLA C., *Pervigilium Veneris*, introd., testo crit., comm. e *Lexicon* a cura di C. F., Napoli 1998.

- GIOVINI M., *Un locus amoenus con variazioni edeniche: il giardino incantato del Gongolfus*, in ID., *Indagini sui Poemeti agiografici di Rosvita di Gandersheim*, premessa di BERTINI F., Genova 2001, pp. 45-77.
- GRIMAL P., *Le lyrisme à Rome*, Paris 1978.
- GUAGLIANONE A., *Pentadio. Le sue elegie e i suoi epigrammi*, Padova 1984.
- GUIDORIZZI G., *Meleagro, Epigrammi*, Milano 1992.
- GUIDORIZZI G., *Lirici greci. Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibico*, Milano 1993.
- HERREN M. W., *The «De imagine Tetricis» of Walahfrid Strabo*, «Journal of Medieval Latin» 1 (1991), pp. 118-139.
- JACOBSEN P. C., *Il secolo IX*, in AA. VV., *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, a cura di LEONARDI C., BERTINI F., CECCHINI E., † CESARINI MARTINELLI Lucia, DRONKE P., JACOBSEN P. C., LAPIDGE M., PAOLI E., POLARA G., Firenze 2002, pp. 75-158.
- KENNEY E. J., *The Poetry of Ovid's Exile*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» n. s. 11 (1965), pp. 37-49, in part. pp. 42 ss. (rist. in AA. VV., *Ovid*, hrsg. von VON ALBRECHT M. und ZINN E., Darmstadt 1968, pp. 513-535).
- LA PENNA A., *Orazio, Le opere. Antologia*, Firenze 1979⁷ (1956¹).
- LENZ F., s. v. *Pentadius*, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, heraus. WISSOWA G., XIX (1937), pp. 501-503.
- MAÑAZ NÚÑEZ M., *Aproximación al De Narcisso de Pentadio*, «Fortunatae» 6 (1994), pp. 293-306.
- MILLER J. F., *Ovid's Elegiac Festival. Studies in the Fasti*, Frankfurt am Mein - Bern - New York - Paris 1991.
- MILLER J. F., *Introduction: Research on Ovid's Fasti; The Fasti and the Hellenistic Didactic*, «Arethusa» 25 (1992), pp. 1-10 e 11-31.
- MUGELLESSE Rossana, *Paesaggi latini*, Firenze 1975.
- MURRAY P., *Tivo after Pentadius*, «Arion» 5 (1965), p. 347.
- ÖNNERFORS A., *Philologisches zu Walahfrid Strabo e Walahfrid Strabo als Dichter*, in ID., *Mediaevalia. Abhandlungen und Aufsätze*, Frankfurt a. M. - Bern - Las Vegas 1977, pp. 58-118 e 169-201 (olim in AA. VV., *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselkloster*, Sigmaringen 1974, pp. 83 ss.).
- PARATORE E., *La letteratura latina dell'età imperiale*, Milano 1969.
- PASQUALI G., *Orazio lirico*, Firenze 1964 (Firenze 1920¹).

- PUCCIONI G., *Il paesaggio virgiliano*, in ID., *Saggi virgiliani*, Bologna 1985, pp. 155-174.
- PUTNAM M. C. J., *Virgil's Poem of the Earth. Studies in the Georgics*, Princeton 1979.
- ROCCARO C., *Walahfrido Strabone, Hortulus*, Palermo 1979.
- ROMANO Elisa, *Q. Orazio Flacco, Le opere, I, Le odi. Il carme secolare. Gli epodi*, tomo II, Roma 1991.
- ROSTAGNI A., *Storia della letteratura latina*, Torino 1964.
- SALEMME C., *Letteratura latina imperiale. Da Manilio a Boezio*, Napoli 1993.
- SCHETTER W., *Zum anonymen libellus epanaleptischer Monodisticha des Salmasianischen Corpus*, «Hermes» 114 (1986), pp. 231-239.
- SERPIERI A., *T. S. Eliot, La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, introd., trad. e note di A. S., Milano 1985² (1982¹).
- SHACKLETON BAILEY D. R. (recensuit), *Anthologia Latina, I, Carmina in codicibus scripta*, fasc. 1, *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Stuttgart 1982.
- STELLA F. (a cura di), *La poesia carolingia*, pref. di LEONARDI C., Firenze 1995.
- TRAINA A., *Introduzione a Catullo: la poesia degli affetti*, in ID., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, V, Bologna 1998, pp. 19-50, (olim in ID., *Catullo, I canti*, introd. e note di A. T., trad. di MANDRUZZATO E., Milano 1996⁹ [1982¹], pp. 5-38).
- VÉLEZ LATORRE J. M., *Allegoría e ideología: sobre una nueva lectura del «De imagine Tetricis» de Walafrido Estrabón*, in *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval. León, 11-14 de Noviembre de 1997*, a cura di PÉREZ GONZÁLEZ M., León 1998, pp. 887-893.
- WATTENBACH W., *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*, I, Berlin 1893.
- WISTRAND E., *Pentadii epigramma de Narcisso emendatur*, «Eranos» 77 (1969), pp. 214-215.

La tosse di Catullo: carme 44

di Sergio Ingallina

A una prima lettura, fra le numerose ambiguità che si trovano nel carme, resta impresso un indizio. La poesia scorre veloce verso la fine e lascia una traccia di rilievo nella conclusione sorprendente. La parola nasconde un fatto, da riesaminare. Ma una sicurezza emerge: la cura stilistica di un malanno sembra rivelarsi più efficace di tante medicine. In questo caso il *carmen*, anziché incantare e trasferire *fruges* dal campo del vicino nel proprio¹, fa mutar direzione all'infermità che, anziché colpire il poeta, andrà a riversarsi su altri. Il cambiamento di indirizzo si serve di mezzi accurati e sarà forse riuscito nell'intento di soddisfare i due soggetti, il vecchio paziente e il nuovo (che si sarà compiaciuto della trovata, soprattutto se preavvertito o se ascoltatore di essa in casa propria, prima di ogni altra diffusione del carme), e quindi chi assiste all'innovazione, e cioè il lettore o l'uditorio². Ciò che si spiega in virtù delle contingenze.

Il carme è d'occasione, traducendo Catullo in gioco avvenimenti reali che appaiono fittizi. Egli ama, si sa, i banchetti e le allegre compagnie, come ama gli scherzi, i saluti iniziali, le proprie cose. È quanto si trova qui, e sembra un'invenzione, ma ha un suo fondamento di verità. Senza perdere di vista l'evidente nucleo essenziale, la cena a casa di Sestio e la sua orazione contro Anzio³, si potrà più o meno concordare sui particolari del caso; ma è possibile presumere la seguente situazione.

Catullo aspira all'invito da parte di Sestio, il quale approfitta per sottoporgli previamente la lettura di una propria orazione, allo scopo di averne un giudizio a tavola, in séguito, quando e se sarà il caso. Il poeta trova lo scritto di pessimo gusto; ma, prima di giungere alla mensa illustre, si ammalava di un'influenza, con tosse e raffreddore, e per ristabilirsi si rifugia nel suo *fundus*. Guarito, in vista

¹ A partire, si sa, da una statuizione giuridica, quella delle *Leges XII Tab.* 8,8, pp. 478-480 W. Su cui ad es. Plin. *nat.* 28,17-18; Apul. *ap.* 47,3; Serv. *ad ecl.* 8,99.

² Parlando dell'uno, si potrà talora intendere anche l'altro, supponendo che il carme sia stato recitato.

³ Entrambi personaggi reali e assai in vista, più volte identificati: si vedano ad es. Della Corte 1976, pp. 230-232; Thomson 1997, p. 314; Skinner 2001, p. 61.

del pranzo o finalmente a pranzo, scrive e/o recita il suo biglietto, un *r.s.v.p.* adeguato allo specifico.

Lo schema sopradDETTO potrà variare, ma il racconto dell'episodio ne contiene tracce, in un contesto evocativo che va decriptato. Soprattutto viene articolata nel carne una studiata affabulazione con una tensione continua dall'invocazione iniziale, intensa e fuorviante, all'esito finale *παρὰ προσδοκίαν*.

L'elaborazione sortisce un sostanziale effetto autoschediastico sia nella cornice sia nei connettivi dell'intero testo, a significare persino un'assenza di mediazione. Ma il tessuto espressivo si dispone in moduli più organizzati di quanto non sembri: in piacevole brio, attraverso un continuato scoppiettio di arguzie, dal saluto, che non è solo tale, alla *σφραγίς* decisiva, non comune, sapientemente innestata.

Così si strutturano: l'iniziale tensione (v. 1), con il dibattito delle chiacchiere (2-4), la prima battuta (*verius*, 5), la seconda (*suburbana*, 6), la terza (*venter*, 8: la tosse è dovuta⁴...alla gola⁵; ma come può essere?), la quarta (con il sospetto sulla causa della malattia: *nam... legi*, 10 e 12), la quinta (*hic*, 13: temporale e consequenziale; l'inizio sembra voler assumere i connotati della prova: fu a quel punto che...), la sesta (*meum peccatum*, 17: la confessione di colpa; ma quale? per di più in ripresa di v. 8, *non inmerenti mihi*), la settima (con l'ambigua significazione, *nec...quin*, 18-19), le due finali, cioè l'ottava (*non mi sed Sestio*, 20) e la nona risolutiva (finalmente la decifrabile prova dell'*aition* dell'acciacco: il *legisse* e il *vocare*, entrambi ammiccanti, 21): fra queste due, il *frigus* che agisce in duplice campo.

Catullo è in conflitto con sé e con altri; e su di sé (vv. 8 e 17) incide un peccato, che ha a che fare con un'infermità (quella che abbiamo detto passare da uno all'altro) e che deve pertanto essere anche altrui. Una situazione da decifrare.

Se si suppone che il carne venga letto o recitato in pubblica riunione⁶, il transfert psico-fisico sarà a tutti gradito, in virtù delle sue intrinseche modalità. L'intreccio è di per sé ricco di interesse, come un percorso ben studiato sulla carta, sicché il viaggio affascina di gran lunga gli attori (Catullo, Sestio), chi allora ascoltava e/o

⁴ *Non inmerenti...mihi meus venter*, v. 8.

⁵ Su tosse e gola ironizza Marziale (11,86) in altro senso, perché l'una e l'altra chiedono... miele.

⁶ Cfr. Skinner 2001, pp. 57-59.

leggeva, chi ora legge; affascina persino la calamità fisica (e, sottesa, la sofferenza morale) che, risparmiando Catullo, colpisce l'altro, quasi per incanto o incantesimo del *carmen*, ma anche in forza degli usi linguistici: del *frigus* che opera doppiamente e del *nec deprecari quin* che ai vv. 18-19 introduce il trasferimento della tosse.

Campagna mia, Letture nocive, Invito a pranzo, Gusti letterari, Arrivismo punito, e così via: in tal modo può venire titolato il carne, che non è solo l'una o l'altra cosa, ma tutto questo insieme perché di tutto commisto con varietà argomentativa e formale, da giambico callimacheo, o idillio di Teocrito, ovvero tipicamente da carne cattulliano. Sono comunque soggetti che vivono tutti nella diretta esperienza, di vita autonoma.

Anzitutto ci sono i gusti letterari esigenti, colti, fini e raffinati, a difesa della poesia bella, contro i poetastri che indignano. Questa volta Catullo è doppiamente offeso dall'oratore pubblicamente impegnato in odiose competizioni politiche e soprattutto pessimo scrittore, proprio come i pessimi poeti: impegni e ingegni da cui egli rifugge e mantiene le distanze⁷; ed è offeso anche dall'alterigia di chi vuole comprarsi il giudizio della critica con un pranzo di lavoro⁸ (che suona come un'elargizione); e persino offeso da se stesso, per l'avvilimento cui si è sottoposto: cercare quell'invito per ritrovarsi fra i *vip*⁹ e sorbirsi la lettura del *malus liber*. È lui infatti ad aspirare a quell'invito; lo marciano segnatamente *dum... adpeto, dum volo* (9-10), e i riferimenti all'errore personale (8 e 17).

In tale cornice si snoda il racconto, fin dall'inizio, in cui c'è, in forte carica di raffigurazione, il saluto e il ringraziamento al suo fondo, con il dibattito sulla localizzazione geografica: un rilievo che non può essere soltanto scherzoso né è semplicemente parentetico, quasi inutile o di pretesto; è un rilievo che avrà radici nella vita sociale¹⁰.

⁷ Cfr. i cc. 14 e 22 da una parte e i cc. 49 e 52 e 93 dall'altra.

⁸ Pranzi e letture sono abituali, anche per letture non amene. Così Marziale (3,50) ricorda la consuetudine degli inviti fatti allo scopo di leggere agli astanti le proprie cose, ma in tal caso l'ospite rischia di cenare da solo in casa propria.

⁹ Sul desiderio cattulliano di appartenere a «the fashionable set» cfr. George 1991, pp. 247-250.

¹⁰ Inutile rilevare qui i motivi della preferenza per la suburbanità di Tivoli, rispetto al *Sabinum*. L'ansia sociale di Catullo viene evidenziata, d'altra parte, già da tempo e più volte: cfr. George 1991, p. 249; Skinner 2001, p. 61, i cui rilievi (p. 63) si muovono anche sulla possibilità di un livello paritario fra il poeta e Sestio e sugli affari delle due famiglie.

L'allocuzione è particolarmente affettuosa, non fittizia, non retorica, ma ha agganci nella realtà: il *fundus* è bisognoso d'affetto perché criticato, ed è criticato perché il proprietario se ne vanta, forse un po' troppo, o se ne aspetterebbe i rallegramenti; e probabilmente sente o sa di essere sotto il controllo dei contemporanei¹¹. A quella proprietà etichettata egli tiene, non solo a Sirmione (c. 31), come a tutte le sue cose; ma qui l'interesse non è solo affettivo, essendo anche amministrativo e giuridico, perché egli aspira a venir considerato un possessore di potere suburbano; ciò che spiega il non inutile diverbio sulla questione topografica e il linguaggio tecnico¹².

I due temi, critica letteraria e potere in luogo *chic*, sono intrecciati e fusi armonicamente nel carne che, avendo al centro palesi altri temi essenziali, quelli dell'invito a pranzo e della non piacevole lettura, ne ha sotteso un altro che è poi un'istanza: la febbre snobistica del poeta che, attraverso una speciale climax di battute e sorprese, prepara l'epilogo in studiata chiave linguistica. Catullo viaggia dall'aspirazione verso la conferma della classe sociale (ciò che inizia dal *fundus* e dalla sua posizione geografica), all'accettazione (che deve apparire al poeta una sorta di succuba dipendenza) del previamente *legere* per guadagnare la presenza onoraria, e quindi al pentimento, all'autoironia, alla rinuncia a lodare un *pessimus orator*, lui che ha marchiato i *pessimi poetae*. Un *lusus* che è ricco di implicanze con la vita reale e che, architettato come carne estemporaneo, contiene meccanismi studiati (anche per renderlo vivo e immediato), verso un'attenta lettura e una probabile audizione.

Allo scherzo bonario e giocoso, a un bigliettino da inviare o inviato all'amico, o da recitare in sua presenza, a un innegabile messaggio umoristico sono dedicate attenzioni non da poco, le quali, come spesso avviene, consentono proprio di sortire l'effetto dell'improvvisazione. Come 'messaggio' potrebbe averlo recepito l'oratore, plurivalenze avranno trovato altri lettori, più o meno adeguati, fra i contemporanei, che vi avranno individuato una o più istanze. Ma quelle attenzioni stilistiche verso la conclusione inaspettata fanno, direi, da coperta all'ansia del poeta che vuole perdonarsi una colpa, cioè una debolezza: in questo caso l'essere stato troppo accondi-

¹¹ George 1991, p. 249, precisa: «Catullus...is vulnerable to being checked by those who would deflate his self-portrait».

¹² De Angeli 1969, pp. 354-356, notando che i vv. 2-5 sono «a lawyer's quibble», li considera, insieme all'«incongruity» di tono e di forma, parodicamente allusivi allo stile oratorio di Sestio, cui il carne è rivolto.

scendente, e forse la voglia di frequentazioni altolocate, la ricerca di *nobiles amici*¹³, l'arrivismo sociale¹⁴. Tutto ciò è pari e comunque è realisticamente collegato all'apparente, e pur secondario, peccato di gola, che resta fuorviante: un pranzo di lavoro con le relazioni sociali e gli intrecci del caso; ma il peccato, vedremo, non è di gola. Comunque nel carne i due peccati sono realisticamente connessi nella medesima occasione, persino integrati al punto che a procurare il malanno è il secondo (vv. 8-9, la gola, il pranzo: quello fisico) e poi anche il primo (vv. 10-12, l'essere presente al pranzo: quello sociale), giacché le necessità del *venter*, che poteva e sembrava assumersi (ma inspiegabilmente) la responsabilità, si definiscono e si affinano nel volere Catullo essere *Sestianus conviva*, in un'altalena di rilievi, riprese e sorprese.

Il rimorso, la pena, passerà da Catullo a Sestio, quando quest'ultimo avrà appreso della sua *défaillance* di oratore e scrittore. Il processo evolutivo, tutto in arguzia epigrammatica, va dall'affettuosa invocazione al potere (*o funde noster*) al giudizio letterario (*malum librum legi*), attraverso le trame di un capolavoro sinfonico mosso nei singoli movimenti verso l'unità tematica definitiva: punire il corruttore e il corruttile, in un crescendo di elaborato formale. L'orchestra sapientemente esprime il messaggio criptato dell'autore-poeta (qui critico letterario ma commensale *sub condicione* e proprietario di 'seconda casa', appena fuori città) sullo scrittorucolo-oratore che due cose riesce a fare: provocare in Catullo il complesso del cliente e comporre un *malus liber* come un *malum carmen* produttore effetti nocivi.

Il primo movimento si snoda nella campagna (1-6) con le snobistiche allusioni, in un clima di incertezza, di attesa, che si infrange sul secondo movimento della tosse, del pranzo, della lettura (altri sei versi, 7-12), dell'aspirazione ad essere un *Sestianus conviva*. Il terzo

¹³ Cfr. 28,13.

¹⁴ Ravvisabile sin dai primi versi 1-5 (uno che ha -e vuole avere- villa a Tivoli!), che, pur ironici o parodici (Jones 1968, pp. 379-383; pensa a tono colloquiale, familiare, «the living voice» in apertura Clausen 1990, p. 15), fanno da 'biglietto da visita' al sigillo centrale dei vv. 9-10 (uno che può aspirare alla tavola di Sestio!). Un'ambizione che qui tuttavia non paga e resta delusa forse anche per quanto concerne il 'premio' della cena. Nella breve e perspicace introduzione al carne di Paduano e Grilli 1997, p. 145, al rilievo della «speranza di scroccare un invito al munifico Sestio» si unisce il rimando a «un altro rovinoso tentativo di scalata sociale: 28,13», prospettando un'altra, diversa, soluzione finale: «il piano ha successo, ma...la sua stessa riuscita preclude il soddisfacimento: una volta entrato nel novero dei *convivae*, Catullo non è più in grado di apprezzare gli inviti (vv. 18-21)».

movimento riprende, spiega e chiude in tre versi (13-15), con le due ambientazioni, urbana e suburbana, la fase espositiva. L'Esposizione prepara così lo Sviluppo (16-17, con il ringraziamento) e la Ripresa (18-21, con l'innovazione), che ripartono segnatamente dal forte nesso prosastico *quare* e dalla formula del *nec deprecor quin* che in 'fortissimo' prepara l'impatto sulla penultima battuta inattesa (19-20) e sui due colpevoli, il corruttore e il corrotto, qui desideroso di riscatto e che si confessa e finalmente chiarisce crimine e colpa al v. 21, lasciando all'altro l'effetto della sorpresa non dichiarato, ma sovrastante, in allusiva sospensione.

Cinque voci o momenti, dunque, cadenzati, verso il tempo finale, con un'esigenza ben precisa: i *fulmina in cauda* contro Sestio e se stesso, entrambi liberatòri, nei travolgenti accordi dei ritmi colliambici e delle reiterate cure linguistiche.

L'inizio è quasi da inno, apparentemente ironico, ma realisticamente impegnato, segnato dal primo (esplicito e necessario) vocativo, replicato, per forte e voluta attrazione, dagli altri due vocativi (che si impongono sull'atteso nominativo), dalle 'continue' con la fricativa e le cinque sibilanti che allitterano, ma si collocano anche in assonanza, come in una preghiera sospirata sino alla fine del primo verso. Fa séguito un formulario fittiziamente parentetico (vv. 2-5; il v. 5 dà l'avvio a una modulazione conclusiva), con intonazione indubbiamente sostenuta, innestando un notevole riguardo stilistico per una poesiola che vorrebbe apparire disimpegnata, fortemente d'occasione, in presa diretta sulla realtà, fresca, immediata. Anzi direi che anche questo carne è emblematico di quella immediatezza che si esprime con i filtri dell'arte¹⁵, attraverso la compresenza dell'io narrante immerso nell'impegno formale, l'evidente utilizzo dei deittici, degli indicatori di prima e seconda persona, del racconto/discorso al passato, ma appena recente, e al presente, in dualismo esecutivo che sa di ricerca retorica e di improvvisazione, nella dinamica rincorsa delle immagini, nella complessa e articolata alternanza dei linguaggi, delle cadenze, dei protagonisti, nella bipartita e talora commista dimensione della poesia catulliana tra il veristico dell'effusione e l'elaborato della tecnica esecutiva¹⁶.

Attraverso articolate strutture espressive di stile e di pensiero si alternano i vari livelli e usi linguistici, segno al tempo stesso di

¹⁵ Fenomeno cui Traina 2000, pp. 23-26, dedica icastiche parole.

¹⁶ Cfr. Ingallina 2003, pp. 207-208.

elaborazione e non elaborazione¹⁷, di variazioni sul tema dell'argomentare e dell'esprimere. Ciò che Catullo ha il destro di far sembrare un biglietto giocoso e disimpegnato (con il saluto alla villa, un pranzo indigesto, un'orazione mal riuscita) si rivela anche una controversia giuridica, socio-amministrativa (oggi riguarderebbe la classe catastale), che si innesta sin dal primo verso che pure è uno slancio affettuoso del cuore.

Il *fundus* vive delineato, si sa, *ex iure*¹⁸, ma qui è soprattutto *noster*, senz'altro espansivo, con il voluto effetto dell'indirizzare chi legge (o chi ascolta) verso un grazioso e simpatico poderetto: se si vuole, con moto infantile e irruenza estemporanea. In tutta l'espressione che sembra parlata la ripresa del vocativo è dovuta ad attrazione del pregnante inizio, ma la conferma al v. 5 vuole asserire la notazione familiare con l'evidenza degli elementi di suono. Quel *fundus* di natura giuridica entra così nella precisazione ironica quasi fosse un inciso, che per l'attenzione frasale tradisce invece l'impegno del poeta che aspira a dichiararsene un non comune proprietario e che si avvale perciò di arcaismi e tecnicismi.

Autumare al v. 2 sembra destinato a conferire solennità derisoria, eppure è anche eco sia del diverbio amministrativo-giuridico¹⁹, sia del fatto che Catullo dà importanza all'opinione di alcuni suoi contemporanei: per questo ricorre a uno speciale *verbum usurpatum imprimis a scaenicis, deinde a poetis*²⁰. Colore giudiziario ha la *variatio* del *contendere* di altri contemporanei, peraltro *quovis pignore*, nesso che potrebbe comunque alludere a eventuali scommesse fatte al riguardo. Alla polemica socio-topografica, oltre alla scelta lessicale, concorrono gli usi di maniera, i monosillabi incipitari e in clausola del v. 2,

¹⁷ Fordyce 1978, pp. 197-202, insiste particolarmente su «the informalities of conversation» e sul fatto che «Catullus is here at his most unelaborate».

¹⁸ Cfr. Dig. 50,16,211.

¹⁹ Sulla scorta di Cic. *or.* 166 e *top.* 55 (Cicerone sta citando esempi altrui a proposito di antitesi oratoria) e di Hor. *sat.* 2,3,45 (in un contesto oratorio riguardante una predica avvocatesca di Stertinio) Ronconi 1971, p. 183, osserva: «*autumant*, un ἀπαξ di Catullo, è già per lui un arcaismo che suppongo conservato nel gergo forense».

²⁰ *ThLL* 1605,52: una sola volta in Lucilio (800 K.), Catullo, Orazio (*sat.* 2,3,45); poi tre volte in Seneca tragico (*H. Oe.* 916; *Oed.* 765; *Phaedr.* 257). Oltre al caso singolo di Vell. 1,6,4, si rileva che il termine ricorre *saepius inde ab Apuleio*. Quint. 8,3,26, fra i verbi *quibus dignitatem dat antiquitas*, lo segnala significativamente come 'tragico', anche se lo utilizzano i comici, cfr. *ThLL* 1605,67.

il chiasmo (*est cordi/cordi est*) nei vv. 2-3 con l'inarcatura del primo modulo che consente la ripetizione del termine a inizio e fine verso.

Al grado familiare concorrono l'esplicativo *nam*, che introduce il diverbio, e l'ultimativo *sed* in forte anacoluto, entrambi monemi che, rispettivamente, presentano e in modo sommario risolvono la disputa tramite quel *verius* inaspettato, che risulta enfatico dopo i quattro suoni della *s*- allitterata che poi viene chiusa in assonanza omeoteleutica con la parola seguente. Al v. 6 ecco finalmente il verbo principale *fui*, incipitario nel verso e rimasto sospeso dopo l'invocazione e la questione amministrativa, così da farla sembrare un sovrappiù incidentale. Ma, a correggere l'apparenza, ecco di nuovo un'allusione al problema topografico che gli sta a cuore: la villa è detta *suburbana* perché in quel di Tivoli, quasi fuori porta²¹ e più prestigiosa; quella villa così presente nell'immaginario e nell'affabulazione che, se non sostituisce qui sinonimicamente il *fundus*, poiché possiede una sua precisa identità in esso secondo la terminologia tecnico-amministrativa di cui è teste il Digesto²², lo sostituisce poi, ben oltre, al v. 17, con l'enfatico femminile *es ulta*, non casuale²³, con il forte e improvviso cambio di interlocutore.

La tosse, vera e realmente fastidiosa²⁴, viene espulsa con un tecnicismo discorsivo onomatopeico (*expuli*)²⁵ e giustificata da un ambiguo aition che si prolunga per tre vv. (8-10), poi da un altro ancora (vv. 11-12), e viene avvolta da stilemi di suono e colloquiali. L'errore del *venter*, a fine verso come la tosse, apre un piccolo spiraglio alla comprensione mediante la successiva *cena*²⁶, sempre finale²⁷, cui l'autore aspira (*adpeto*) e che si allarga un poco all'intelligenza in quanto egli vuole (*volo*) essere *Sestianus conviva*, an-

²¹ A una trentina di km da Roma e dunque non semplicemente *Sabina*. Sarà Orazio a bearsi del *rile* (*vinum*) *Sabinum*, come dei bicchieri modesti, nell'invito a Mecenate: *carm.* 1,20,1-2. La distinzione tra *Sabinus* e *Tiburs*, ma senza classifica, è in 39,10, in altro contesto.

²² *Fundi appellatione omne aedificium et omnis ager continetur, sed in usu urbana aedificia aedes, rustica villae dicuntur*: 50,16,211.

²³ Un passaggio logico «natural enough in a piece as informal as this» per Fordyce 1978, p. 201.

²⁴ Fordyce 1978, p. 198, inserisce «the quasi-expletive *malus*» in un contesto «unelaborate».

²⁵ Cui ricorre per es. anche Hor. *epist.* 2,2,137.

²⁶ Qui in plurale enfatico forse per il desiderio, ovvero per l'allusione ad una reiterata abitudine.

²⁷ Sul tema, peraltro, si insiste, in clausola, per tre versi contigui: *venter*, *cenas*, *conviva*.

cora in fondo al verso. Catullo gioca ermeticamente con se stesso, con l'ospite ed evidentemente con il lettore, il quale solo al v. 12 comincia a comprendere ciò che al poeta è rimasto indigesto (non ancora tuttavia le ragioni della tosse): e cioè la lettura dell'orazione (*legi*)²⁸ che chiude, di nuovo in clausola, il lungo periodo, così come la permanenza in campagna (che è conseguente, ma anticipata, per spiegarne solo dopo i motivi) lo aveva aperto (*fui libenter*).

La litote (*non inmerenti*) e la paronomasia (*mihi meus*) di v. 8²⁹, il forte iperbato di *dedit*³⁰, la ripetizione, forse discorsiva, del *dum* (vv. 9-10), le assonanze, il vero titolo dell'orazione (in un verso intero), così già nota ai contemporanei, danno un'impronta di immediatezza e di attualità al contesto, che si mantiene vieppiù ambiguo al v. 12 per il possibile effetto³¹ che lo scritto avrà o sull'avversario Anzio³² o sull'attore di quel *legere*³³, come si comincerà a capire dai due versi seguenti (13-14, con *hic* temporale, e appunto epesegetico: 'fu proprio allora che'). Essi finalmente iniziano a dare un po' di luce a quello stato patologico, fatto di costipazione e di tosse, quell'accidenti di tosse che era stata anticipata, sempre in clausola, al v. 7, *malam expuli tussim* (la tosse: tanto dominante, in poliptoto e in epifora, ai vv. 7, 13, 19), qui ora in associazione con *gravedo* significativamente *frigida*, anche perché comincia a prendere corpo un'altra entità tematica (il *frigus*) che scopriremo al v. 20³⁴; un bino-

²⁸ *Legi* è parola fondamentale ma qui volutamente non del tutto perspicua, in quanto in attesa di venire chiarita alla fine del carne.

²⁹ Sicuramente utili per accentuare la responsabilità personale di Catullo.

³⁰ Il fatto che l'iperbato si abbia con studiato effetto in 66,18 «in a highly artificial poem» su «Hellenistic precedent» lascia perplesso Fordyce 1978, p. 199, «in this informal poem». Ma l'uso è, si sa, ben vario.

³¹ Le caratteristiche di quell'orazione velenosa e pestifera (*orationem in Antium petiorem / plenam veneni et pestilentiae legi*) riguardano naturalmente il suo pessimo stile e la virulenza degli attacchi; ciò che ha appunto duplice influsso. Su tre differenti casi di reazioni fisiologiche a stimoli di 'letteratura' (nei cc. 44 e 50 e 51) si sofferma Zaina 1997, pp. 303-307.

³² Cfr. Hor. sat. 1,7,1; Mart. 7,72,13.

³³ Come in Cat. 14: *renena* sono al v. 19 i versi dei cattivi poeti. Sorte non migliore tocca alla cartaccia di Volusio, nel c. 36. Catullo si cimenta, si sa, nella critica (così particolarmente nel manifesto letterario del c. 95); ed è proprio per questo motivo che il suo giudizio è tenuto in considerazione da Sestio.

³⁴ Si capirà allora meglio perché quella *gravedo* è *frigida*, in quanto proviene dal freddo climatico / fisico (che fa ammalare: Hor. sat. 1,1,80) e da quello oratorio / letterario: su quest'ultimo Cic. ad fam. 8,9,5 (*frigidus*); Quint. inst. 6,1,37 (*frigus*); Mart. 3,25 (un retore, facendo il bagno, può *refrigerare* le terme).

mio evidenziato dall'allitterazione e dagli aggettivi distribuiti sui due malanni³⁵, ma l'uno, come il nome, quasi effetto dell'altro. La scelta lessicale (*gravedo, tussis, frigida, frequens, quassavit, recuravi*) è ben realistica³⁶, indica una situazione vera, sia per l'infermità, che è poi un attacco influenzale, sia per la terapia³⁷ con il riposo e la dieta³⁸ nel ritiro campestre, che è una fuga la quale finalmente risolve il malessere, in efficace omeoteleuto (*dum in tuum sinum*), introdotto dall'ormai triplicato *dum*, qui in variazione semantica (in funzione temporale con *usque*, conclusivo dell'attacco virale: 'fino al momento in cui') rispetto ai vv. 9-10 dove è rilevabile un valore 'causale' o 'avversativo e causale' insieme³⁹; e forse in alternanza semantica se al v. 9 il *dum* conserva la sua valenza temporale di 'mentre'⁴⁰, per riferire il contesto all'attesa di chi si sente venire in bocca l'acquolina all'idea della *sumptuosa cena*. Comunque sia, con una fisiologica reazione a catena, Catullo pregusta quell'idea (del pranzo), legge la (glaciale) orazione, comincia a sentire i brividi (del freddo), che sono letterari ma anche veri, tanto da dover rinunciare alla riunione e alla salute *usque dum* decide appunto di recarsi al rifugio del *fundus*. La ripetizione del *dum*, per quanto in *variatio*, potrebbe essere di per sé segno del movimento della conversazione, con l'ulteriore tocco frasale del pleonastico *-que et* (in *otioque et urtica*), prima del successivo *quare*.

Il tono comincia a farsi più serio; è il nesso prosastico *quare* (v. 16) a segnare il passaggio all'andamento aulico, che si ha con l'intera espressione del ringraziamento (*maximas tibi grates / ago*) e della colpa non pagata (*meum...non es ulta peccatum*, v. 17), con l'evidente arcaismo di *grates* che prepara l'altro solenne *recepso* (v. 19), entrambi utili per accentuare le azioni, mentre la guarigione è rilevata accortamente dai tecnicismi allitterati in posizione simmetrica (*recuravi / refectus*, vv. 15-16, dopo la prima misura). Ma

³⁵ *Hic me gravedo frigida et frequens tussis / quassavit*. Immagine e lamento di malessere, con l'allitterazione che si verifica in accumulo di suoni (f-, r-, -um, vv. 13-15).

³⁶ Cfr. Cels. 4,5,2; 4,11,2; Suet. *Aug.* 81; Apul. *met.* 6,25; 8,18; Macr. *Sat.* 7,15,9.

³⁷ Cfr. Cels. 4,5,8; 4,10,4.

³⁸ A una dieta allusiva alla *lex sumptuaria* di Anzio pensano Thomson 1997, p. 314, e Skinner 2001, p. 61.

³⁹ In quanto «contrappone l'intenzione all'effetto»: Ronconi 1971, p. 69.

⁴⁰ Con la sequenza: 'durante il tempo in cui', 'poiché (invece)', 'fino a quando'.

la tensione dell'attesa prosegue e si espande sui quattro versi in chiusura⁴¹. L'aprosdoketon dell'assegnare a Sestio il malanno è solo apparentemente risolutivo; ci sarà bisogno infatti di un secondo finale imprevisto, al verso successivo. Il primo (*ferat frigus*), al fondo del periodo di tre versi, viene preparato da una *iunctura* singolare e da un verbo agente, di norma, in duplice sfera semantica. Tutto sembra restare in attesa di venire significato: l'*aition* primario del carne, persino quella tiburtinità (già vista), e ora il senso dell'azione del *deprecari* anzi del *non deprecari*, che si chiarisce soltanto con il verso 21 che indica da dove traggano origine il *frigus* e gli acciacchi di Catullo, e dove vada la vendetta del poeta.

La *callida iunctura* (*nec deprecor...quin*) che apre gli ultimi versi introduce finalmente la causa della malattia (il *frigus*). La costipazione e la tosse, nominate in premessa di periodo nel verso 19 assonanzato (anche con dentale anadiplosica), attraverso i cambi di direzione ('non a me, ma a Sestio'), restano in attesa della motivazione; essa è preceduta da tre monosillabi in esordio (*non mi sed*) seguiti, al centro, dal crescendo bi- e trisillabico contenente l'oggetto della sorpresa (*ipsi Sestio*), il nome che ribadisce in poliptoto l'autore dell'opera spregevole (*nefaria scripta / Sesti*), indicando chi sarà ad ammalarsi, ma non ancora il vero responsabile del delitto: il quale si scoprirà alla fine del carne, quando verrà chiarito che aveva imposto al poeta la lettura⁴² quale *conditio sine qua non* per la partecipazione alla munifica tavola, dispensatrice di pasti e di decoro. Il nome anticipa la metaforica formula assonanzata e allitterante del gelo che, dominando in clausola, gioca doppiamente il suo ruolo⁴³ e viaggia, quasi per magico trasferimento⁴⁴, dalla pagina scritta dapprima sopra chi la legge e ora su chi ne è autore e proprietario,

⁴¹ *Nec deprecor iam, si nefaria scripta / Sesti recepso, quin gravedinem et tussim / non mi sed ipsi Sestio ferat frigus, / qui tunc vocat me, cum malum librum legi.* Il contesto esige il ritocco di Lachmann *legi* sul trådito *legit*, e non invece quello di Haupt *tum* al posto di *tunc*. È Catullo a leggere (come al v. 12), e in casa propria, l'orazione di Sestio; non è costui a leggere (durante la *cena*) il proprio scritto o persino quello di Anzio, come talora si interpreta (ad es. Pigli 1996, pp. 166-167). Alla difesa di *legit* ritorna comunque Oshiba 2000, pp. 88-92; 168-169.

⁴² In precedenza (vv. 10-12) quella lettura era stata semplicemente delineata come nociva, velenosa, un *venenum* sia contro l'avversario sia per il lettore.

⁴³ Cfr. Della Corte 2003, p. 272.

⁴⁴ Ai magici *mali libri* pensa Eitrem 1927, p. 85.

e cioè su Sestio, unico trisillabo nel v. 20, in enfasi centrale dopo incisione a séguito appunto di una tripartizione monosillabica e incuneato dentro una successione di tre bisillabi.

Il modulo che muove *gravedinem et tussim* è dunque *ferat frigus*, il quale, già idoneamente pensato, viene altresì introdotto da un costruito particolare⁴⁵. Al contesto finale, che risulta essere l'unica spiegazione utile a rendere ragione della circostanza del carne, viene infatti premesso un utilizzo formulare probabilmente neologistico di una parola polisemica⁴⁶ in entrambe le valenze del preverbio, intensiva e di allontanamento.

Nell'un caso avremmo il "non pregare intensamente che non", vale a dire il "pregare vivamente che", e allora qui anche: volere, promettere, augurarsi, giurare fortemente/solennemente; e perciò: 'io prego vivamente che' potrebbe qui valere '(da questo momento in poi, *iam*) io faccio solenne voto che', sfumando Catullo l'accezione del verbo scelto dall'ambito del 'pregare-supplicare'. Un adattamento linguistico si ha con la seconda ricorrenza della parola ma nell'altra sfera semantica⁴⁷, e cioè in 92,3 quando egli *Lesbiam deprecatur*⁴⁸, probabilmente 'tiene lontana Lesbia, parlandone male'. Nell'altro caso avremmo invece il "non respingere", e quindi il "non rifiutare / non evitare che", e allora qui anche: essere disposto, accettare, approvare⁴⁹.

Interpretazioni entrambe possibili; ma il contesto catulliano mi lascia preferire la prima con il pregnante accumulo delle negazioni (in questo caso *nec* e *quin*; e poi anche *non mi*) che, anch'esso inatteso, schiude il valore dell'enunciato e lo enfatizza in modo speciale. Peraltro Catullo potrebbe essere il primo ad adoperare la *iunctura* comunque non abituale⁵⁰. Con il particolare sintema di tale *depreca-*

⁴⁵ Avendone indicato un'interpretazione (1997, p. 114, n. 18), ne ho quindi ipotizzato due vie (2000, p. 115, n. 137).

⁴⁶ Su cui Moussy 1991, pp. 70-85, e Ingallina 2000, pp. 89-121.

⁴⁷ Nella valenza di allontanamento del preverbio: Ingallina 2000, pp. 116-119.

⁴⁸ 92,1-4: *Lesbia mi dicit semper male.../...: Lesbiam me... amat. / Quo signo? quia sunt totidem mea: deprecor illam / assidue,... amo.*

⁴⁹ Dedicando utile e perspicace disamina alla *iunctura*, Moussy 1991, pp. 80-82, preferisce interpretare «je ne refuse pas que», rilevando l'uso e il significato nei verbi «à négation inhérente» quali: impedire, rifiutare, dubitare.

⁵⁰ I casi che il *ThLL* 602,5 segnala (Ps.Quint. *decl.* 2,6; Fronto, *ad M. Caes.* 5,44, p. 77,17 VDH²; Apul. *flor.* 9, p. 11,5 Helm) vengono rubricati, con Catullo, nel *valde precari*, mentre Frontone sembra appartenere all'altra sfera del *recusare* (< *precando avertere*) come Liv. 3,58,8, che qui è rubricato (*ThLL* 599,47) ma

tio, nell'anfibologica sfera semantica dei campi e nell'ampiezza dei significati, egli gioca a mettere in pausa la comprensione dell'assunto, sino alla conseguente stoccata dell'ultimo verso e cioè sino all'estremo sorriso: amaro per lui se è un 'pentito', per Sestio se la critica l'offende; gradevole per chi legge e scopre non uno ma due colpevoli.

Catullo è poeta che avvince; e che talora spiazza il lettore con la sua voce magica, con la parola pensata e gridata, con l'immaginario argomentare, ciò che rende vivo e mediato il carne nella trama dei suoi complessi elementi.

Qui, nella traccia segnata sia dall'organizzazione delle arguzie sopra dette e dei vari passaggi, tuttavia fuorvianti giacché suggeriscono una momentanea, equivoca, soluzione del caso, sia dalla tensione verso un chiarimento decisivo, Catullo tiene desta l'attenzione con l'alternanza di seriosità e scherzo e di molteplici lumeggiamenti. Abbiamo così l'invocazione al caro poderetto, la contesa delle dicerie, la sosta in villa, la tosse, la guarigione, la gola colpevole, il sontuoso pranzo, la voglia d'esserci, la lettura velenosa e pestifera di un'orazione, i particolari del malanno, della terapia, del ringraziamento, la punizione meritata, il finale in crescendo e in chiave di interpretazione: e cioè la 'non preghiera di non', il pericolo di ricevere gli scritti, il gelo agghiacciante, l'invito, ma solo a condizione della lettura.

In tale quadro si alternano le ammiccanti manovre politematiche (*nam...* v. 2, *sed...verius* 5, *nam...* 10, *hic...* 13, *quare...* 16), come cinque vie di fuga, ma comunque direzionali verso l'impatto con l'epilogo che chiude il movimento e che etichetta ogni cosa: gli *scripta*, il riceverli, le origini di *gravedo* e *tussis*⁵¹, quel *frigus* che esita ad acquisire il doppio senso, in attesa del 'leggere', il *vocare* che necessita del *legisse*, il *liber* che ha bisogno di essere *malus* per dar ragione di un disturbo sia fisico sia morale. Sono commiste le due categorie, quella fisica e quella morale; dominano nella prima (1-9) e nella seconda parte che, iniziando al v. 10, racconta

dubitativamente. Per il costruito con *quominus*, al primo ambito assegnerei Liv. 3,9,10; Sen. *ben.* 3,25,1; Ps. Quint. *decl.* 7,3 (come fa il *ThLL* 601,27; 600,43; 602,10), ma piuttosto al secondo *Anth. Lat.* 432,1-2 S.B. (che il *ThLL* 602,10-11 inserisce nel *valde precari*).

⁵¹ Già accennate: la tosse (sempre in clausola, ai vv. 7 e 13), l'altra preannunziata come *frigida* (v. 13).

la precedente, tralasciando la tiburtinità, in quanto già risolta, velocemente (e perentoriamente) liquidata, con *verius* del v. 5; e traggono consistenza dalle ambientazioni, in quanto a Roma Catullo si ammala e a Tivoli si cura; ma in città 'vuole essere' *conviva* e vuole essere proclamato *Tiburs*.

In tonalità seria e semiseria, si prepara l'evidenza della colpa al v. 16: la polare mescolanza di lessico prosastico (*quare*) e aulico (*grates*) interviene quando il tono vuol farsi ancora più alto, per preparare la chiusa, l'etiologia al culmine. Dal v. 18 è vieppiù accorta la preparazione alla penultima battuta e quindi all'ultima, "egli mi invita solo se mi sono letto il libro". Ma l'avvio dell'*aprosdoketon*, con la preghiera all'inverso (non pregare che non) potrebbe segnare marcatamente la richiesta come un voto attraverso quella formula, che, peraltro inarcata, serve a conferire pregnanza alla conclusione, sciogliendo finalmente i vari nodi del 'saluto alla villa' (come a Sirmione), del 'contro i cattivi oratori' (come contro i poetastri), del gioco sui peccati di 'gola', sul 'duplice freddo', verso l'arguta autocensura e il segno di ribellione, entrambi ironicamente seri.

BIBLIOGRAFIA

- CLAUSEN W., *Philology*, in «Comparative Literature Studies» 27 (1990), pp. 13-15.
- DE ANGELI E.S., *A Literary Chill: Catullus 44*, in «Classical World» 62 (1969), pp. 354-356.
- DELLA CORTE F., *Personaggi catulliani*, Firenze 1976².
- DELLA CORTE F., *Catullo. Le poesie*, a cura di F. D. C., Milano 2003¹⁰.
- EITREM S., *Varia*, in «Symbolae Osloenses» 5 (1927), pp. 85-87.
- FORDYCE C.J., *Catullus*, a Commentary by C. J. F., Oxford 1978³.
- GEORGE D.B., *Catullus 44: The Vulnerability of Wanting to Be Included*, in «American Journal of Philology» 112 (1991), pp. 247-250.
- INGALLINA S., *Semantica di deprecor in Gellio (a proposito della deprecatio catulliana di Lesbia in VII 16)*, in «Serta Antiqua et Mediaevalia» 1 (1997), pp. 111-131.
- INGALLINA S., *Teoria e prassi gelliane nel labirinto del deprecari*, in «Serta Antiqua et Mediaevalia» 2 (2000), pp. 87-121.
- INGALLINA S., *Considerazioni sull'identità del carne catulliano*, in «FuturAntico» 1 (2003), pp. 189-228.
- JONES C.P., *Parody in Catullus 44*, in «Hermes» 96 (1968), pp. 379-383.
- MOUSSY C., *A propos de Catulle (44,18 et 92,3): les sens du verbe deprecor*, in «Revue des Études Latines» 69 (1991), pp. 70-85.
- OSHIBA Y., *Catullus on Oratory: Literary Criticism in c. 44*, in «Journal of Classical Studies» 48 (2000), pp. 88-100; 168-170.
- PADUANO G. – GRILLI A., *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, Intr. e trad. di G. P., Comm. di A. G., Torino 1997.
- PIGHI G.B., *Il libro di Gaio Valerio Catullo*, a cura di G. B. P., Torino 1996 (1974¹).
- RONCONI¹ A., *Studi catulliani*, Brescia 1971².
- RONCONI² A., *Antologia catulliana*, a cura di A. R., Firenze 1971.
- SKINNER M.B., *Among Those Present: Catullus 44 and 10*, in «Helios» 28 (2001), pp. 57-73.
- THOMSON D.F.S., *Catullus*, Edited with a Textual and Interpretative Commentary by D. F. S. Th., Toronto 1997.

TRAINA A., *Gaio Valerio Catullo. I Canti*, Introduzione e note di A. T., Traduzione di E. Mandruzzato, Milano 2000¹⁴.

ZAINA E., *Catulo 44, 50 y 51: el cuerpo atravesado por la literatura*, in «Emerita» 65 (1997), pp. 303-307.

La follia demoniaca: un problema di «agitazione»

di *Sandra Isetta*

Quando apostrofiamo qualcuno con l'epiteto energumeno, tiriamo fuori un insulto mirato per qualificare il malcapitato oggetto della nostra denigrazione alla stregua di un animale, un bestione forzuto e un po' imbecille, ai limiti della soglia umana. Vogliamo far capire a questo tipo che agisce fuori dalle convenzioni comportamentali sociali, più per sua natura che per colpa, insomma, che è un bruto, un povero limitato diavolo.

Nobili sono per contro le radici della parola energumeno, la cui storia semantica affonda nella terminologia filosofico-teologica, ma la cui peculiare estensione si esercita nella letteratura demonologica.

L'energumeno è l'indemoniato.

L'argomento non è nuovo, anzi lo definirei inflazionato. Mai come oggi, appena superate le soglie del duemila, con tutta l'irrazionale aspettativa cumulatasi in duemila anni di storia cristiana, il diavolo è stato così presenzialista nella letteratura scientifica o di cassetta, nei media, nel multimediale.

Nell'ambito degli studi di mia pertinenza è stato detto molto e in maniera qualificata su Anticristo, diavolo con complici o angeli¹ e anche sugli indemoniati², oggetto, questi ultimi, di contributi principalmente agiografici, poiché l'antagonista del nostro malefico personaggio è sempre necessariamente un santo, veicolo della potenza divina.

Il panorama letterario in cui riscontriamo la maggiore incidenza della parola energumeno è infatti il grande momento spirituale e intellettuale dell'agiografia e delle regole monastiche occidentali del V-VI secolo.

Lo scenario è affascinante, tra storie di santi e demoni, taumaturghi e miracoli, monaci chiusi nel ritiro dal mondo ma travolti dalla lotta contro i vizi, sotto il segno dell'irrazionalità imperante, della fede e della superstizione, il tutto condito con l'ingrediente

¹ Citiamo due contributi significativi: Pricoco 1995 e Monaci Castagno 1996.

² Rousselle 1990.

letterario della visione, del sogno, della descrizione compiaciuta di esseri e fatti improbabili.

E' il momento più fortunato delle credenze popolari, del sopravvento dell'incredulità e della paura di fronte a fenomeni incomprensibili, a manifestazioni anomale, alla malattia, soprattutto psichica, che terrorizza con urla animalesche, voci cavernose e occhi iniettati, contorcimenti del corpo, è il *monstrum* nell'umano, il diavolo in corpo, l'energumeno.³

Anche un approccio alla storia del termine energumeno è stato proposto recentemente⁴, ma non mi sembra che sia stato rilevato un passaggio che potremmo definire molto fortunato nella storia della concezione demonologica e relativo lessico.

Mi riferisco all'influenza del pensiero di Origene sulla letteratura monastica occidentale e a quella di Giovanni Cassiano in particolare, che, trattando di energumeni, ricalca i passaggi logici e dimostrativi del grande Alessandrino.

Lo stampo neoplatonico delle concezioni demonologiche di Cassiano, in vasta scala, ripropone i contenuti del primo libro del *De principiis* di Origene.⁵ L'argomento del presente lavoro, circoscritto alla figura dell'energumeno, trova invece un sostenibile confronto con il terzo libro⁶, pervenuto nella versione di Rufino, uno dei principali veicoli di traslitterazione latina del lessico origeniano nella letteratura cristiana occidentale.

L'accostamento fra i due Padri della Chiesa, di epoche tra loro lontane, Origene III e Cassiano V secolo, ci permette di dimostrare la continuità della tradizione e l'incisivo condizionamento del pensiero dell'Alessandrino sulla mentalità ascetica e monastica, fino a quella occidentale di epoca tardo antica. E' in questo ambito che l'antico binomio teorico malattia fisica o psichica e possessione demoniaca trova la massima espressione, nella formulazione dell'arricchito e poliedrico significato di *vitium*, dei sette capitali e degli strenui combattimenti spirituali, tracciando le linee di fondo del grande

³ Boesch Gajano in Pricoco 1995, p. 251 ss.

⁴ Su *energumenus* cfr. Rousselle 1990, che, partendo da una testimonianza di Sulpicio Severo, rivisita l'incidenza del termine e il suo significato in ambito cristiano, ignorando tuttavia la matrice origeniana e alessandrina della concezione demonologica della follia, che è oggetto del presente lavoro.

⁵ Crouzel-Simonetti; Simonetti 1969.

⁶ *PArch.* III 3, 4.

affresco della mentalità medievale.

Nel nostro discorso, faremo riferimento dunque alle *Conferenze spirituali*⁷ di Giovanni Cassiano,⁸ un trattato di contemplazione per la formazione dell'uomo interiore, sotto forma di discorsi tenuti dagli antichi Padri del deserto, intercalati da domande e obiezioni posti dai giovani monaci su temi dell'ascesi spirituale. Leggeremo parti della settima conferenza, che è poi la prima tenuta dell'abate Sere-no⁹, sulla mobilità dell'anima e degli spiriti maligni, riscontrandone i passi paralleli sullo stesso argomento nel *De principiis* di Origene. Ci saranno di supporto le testimonianze della tradizione patristica e della letteratura monastica e agiografica.

Come vedremo, Origene e poi Cassiano formulano teorie ben precise sul modo in cui un demone riesce a rendere un uomo folle, teorie che, ovviamente, poggiano su una base teologica cristiana che viene a coinvolgere l'intero costrutto logico di malattia e guarigione.

La forte impronta platonica del pensiero teologico e demonologico¹⁰ di Origene rende i suoi enunciati suscettibili di confronti anche con le concezioni mediche antiche, che, come è noto, sono spesso o in forte credito o decisamente affrancate rispetto alle teorie filosofiche, configurandosi pertanto l'arte diagnostica e terapeutica come una disciplina più o meno o assolutamente scientifica.

Accosteremo i risultati delle nostre letture sull'energumeno al capitolo di Celio Aureliano sul furore, scegliendo, apparentemente, forse il più improbabile dei confronti, poiché il medico di Sicca, tenacemente fautore dei dettami della scuola solidistica, rifiuta ogni impostazione filosofica e tantomeno teologica della malattia, convinto che la sola scientificità della semeiotica, dell'esattezza della diagnosi possano portare all'individuazione della causa e della cura adeguata degli squilibri fisiologici.

Eppure, la convergenza che cercheremo di dimostrare tra malattia psichica come possessione demoniaca e furore secondo la scuola solidistica è insita proprio nell'antitetica impostazione del pensiero,

⁷ Marsili 1936; Guy 1968²; Leonardi 1977; Tibiletti 1977; Pastorino 1980.

⁸ Per uno sguardo d'insieme cfr. Bortolani, s.v. "Cassiano" e l'esautiva presentazione di Olphe-Galliard s.v. *Cassien*.

⁹ *Conf.* VII, SCh42, 242-277: segue l'edizione di Pichery 1955-1959, che ripropone il testo di Petschenig 1886. Ho consultato anche la traduzione italiana di Lari 1965. Cito inoltre dall'edizione di Guy 1965.

¹⁰ Gasparro 1992, pp. 301-319; Monaci Castagno, 1992, pp. 320-325.

che, attraverso premesse divergenti, approda a analoghe definizioni del campo d'azione e delle diverse tipologie dell'affezione, a parallele descrizioni sulle modalità d'insorgenza e del decorso insieme a similari proposte terapeutiche.

Origene ha alle spalle una lunga tradizione religiosa che individua nel peccato la causa delle affezioni. Già in ambito giudaico, nell'AT risulta che Dio ha creato l'uomo nella bontà della salute (Gn 2) e che la malattia è uno stato successivo alla costituzione umana, come conseguenza del peccato (Gn 3, 16-19). La malattia è pertanto un segno del Dio punitore (Es 4, 6; Sal 39, 11ss.) o può essere manifestazione dell'intervento di altri spiriti superiori, come l'angelo sterminatore (2Re 19, 35), ma soprattutto dei demoni (Gb 2, 7). Giobbe però, come Tobia, è un giusto e l'afflizione corporale in questo caso ha significato diverso: Dio vuole mettere alla prova la fedeltà del suo servo attraverso la malattia.

La concezione della malattia come punizione non scompare nel NT (Gv 9, 2), dove Cristo, come i Profeti, cura i malati (Lc 4, 18), instaurando un certo scetticismo nei confronti dei medici e dell'efficacia della medicina (Lc 8, 43).

Questa rapida sintesi della visione della malattia nel testo biblico¹¹, che comporta la costante divina o demoniaca come causa del suo insorgere, trova la più evidente applicazione nelle affezioni psichiatriche, o possessioni dello spirito, le cui descrizioni utilizzano, come vedremo negli esempi letterari di ambito o eredità alessandrini, una terminologia che ruota intorno alle espressioni di potenza, forza, energia che agisce nell'individuo.

Secondo Origene, l'anima umana, durante la sua permanenza nel corpo, può ricevere diverse azioni (*energias*) o operazioni (*inooperationes*) di spiriti diversi cattivi o buoni.

L'uomo, nel corso della sua esistenza, si trova pertanto di fronte al problema del discernimento degli spiriti¹², ossia della capacità individuale di discernere qual è lo spirito che agisce dentro di sé, ed essendo dotato di libero arbitrio, di riconoscere se occorre seguirlo o opporvisi¹³. La libertà della scelta è per Origene condizione

¹¹ Filippi 1996, s.v. malattia – medicina.

¹² PArch. III 2, 4.

¹³ Cfr. Sch 269, 78, n. 30 per l'espressione "discernimento degli spiriti", derivante da 1Cor 12, 10, da cui prende il via una vera e propria dottrina, dal Pastore di Erma fino agli Esercizi Spirituali di Ignazio di Loyola.

indispensabile per dimostrare la bontà di Dio e della sua creazione, proposizione sviluppata in decisa polemica contro una certa forma di determinismo, sorta soprattutto in ambiente gnostico, per giustificare l'esistenza del male.

In questo contesto, Origene parla di energumeni, nella dimostrazione dell'esistenza di *energiae* o *inoperationes* malvagie che agiscono sugli uomini in due maniere (*duplice specie*).

O possiedono completamente e interamente (*penitus ex integro*) l'intelligenza (*mentem*), al punto da non permettere a coloro che assediano (*eos quos obsederint*) di comprendere o pensare alcunché, come sono, ad esempio, coloro che vengono volgarmente chiamati energumeni (*quos vulgo energumenos vocant*) e che noi vediamo in uno stato di demenza e di follia (*amentes et insanos*), al modo di quelli guariti dal Signore, secondo il Vangelo.

Oppure gli spiriti avversi depravano con suggestione ostile (*inimica suggestione*) attraverso idee diverse e persuasioni funeste (*cogitationibus vanis et sinistris persuasionibus*) un'intelligenza che pensa e comprende (*sentientem quidem et intelligentem animum*) come è d'esempio Giuda, spinto al crimine per l'azione del diavolo (*inmissione diaboli*) secondo la testimonianza della Scrittura¹⁴ 'Allorché il diavolo aveva già messo in cuore a Giuda l'Iscriota l'intenzione di tradirlo'.¹⁵

Queste energie assediano (*obsideo*), possiedono (*possideo*) la mente umana durante la sua permanenza nel corpo, producendo due categorie di indemoniati: gli energumeni, ai quali non permettono di capire o sentire (*intelligere vel sentire*), così che appaiono privi di ragione, malati psichici, e i folli lucidi, istigati al crimine, da sug-

¹⁴ Gv 13, 2. Origene si occupa del caso di Giuda anche in *ComRom.* V 3 e *ComJn* XXX 2, 13(8) 147-151.

¹⁵ *PArch.* III 4, 193-194 Sch 268: *Manifeste ergo et ex multis indiciiis demonstratur quod humana anima, dum in hoc corpore est, recipere potest diversas energias, id est inoperationes, spirituum diversorum malorum ac bonorum; et malorum quidem duplici specie, id est vel tunc, cum penitus ex integro eorum possederint mentem, ita ut nihil omnino eos quos possederint intelligere vel sentire permittant, sicut exemplo sunt hi, quos vulgo energumenos vocant, quos amentes et insanos videmus, quales et illi erant qui in evangelio a salvatore curati esse referuntur, vel cum sentientem quidem et intelligentem animum cogitationibus variis et sinistris persuasionibus inimica suggestione depravant, ut exemplo est Iudas ad prodicionis facinus diaboli inmissione provocatus, sicut scriptura declarat dicens: 'Cum autem iam inmisisset diabolus Iudae Scariothis ut traderet'.*

gestioni e pensieri malvagi, il cui esempio più devastante è Giuda. Entrambi, dunque, gli *amentes* o *insani* e i *sentientes* e *intellegentes* agiscono per *energia* o *inoperatio* degli spiriti.

Cassiano segue da vicino i ragionamenti dell'Alessandrino, ponendo sulla bocca dei giovani monaci che ascoltano gli insegnamenti del vecchio abate Sereno, domande che permettono di approfondire via via l'argomento. Distrazioni, divagazioni intrappolano l'anima tesa alla perfezione in un inevitabile stato di schiavitù, allontanandola dal suo fine: come se il pensiero sul più bello dello sforzo fugga dai penetranti dell'anima, col guizzo di un'anguilla che scappa dalle mani ... al punto che gli iniziati alla vita cenobitica incominciano a pensare che queste distrazioni non sono un difetto personale, ma un vizio inerente alla costituzione dell'anima umana.¹⁶ L'anima, nella sua essenza così volubile e per di più avvolta nella debolezza della carne, è assediata da un esercito di nemici che la sballottano da ogni parte: può essa rimanere incolume da questi assalti solo con l'applicazione e l'ascesi?

Come per il maestro alessandrino, anche per Cassiano nessuno può essere ingannato dal demonio se prima non gli ha voluto dare il consenso della sua volontà, per cui fa dire al vecchio abate Sereno che queste potenze nemiche hanno avuto la facoltà di tentarci ma che noi abbiamo la libertà di respingere o di accettare le loro suggestioni. Perché, anche sotto la paura dei loro assalti e della loro potenza, non possiamo dimenticare l'aiuto e la protezione di Dio, che combatte per noi con una forza molto più grande di quella che i demoni impiegano contro di noi. Gli spiriti malvagi non possono inoltre compenetrarsi all'anima umana, questa unione è una prerogativa riservata soltanto alla divinità perché essa sola è una sostanza incorporea e semplice.¹⁷

E qui entriamo *in medias res*, quando il giovane Germano fa osservare la contraddizione di quest'ultima affermazione in ciò che vediamo nelle persone invase dal demonio (*quod videmus in adrepticiis fieri*): esse, sotto l'influsso dello spirito immondo (*adflati spiritibus inmundis*), dicono e fanno cose di cui non hanno conoscenza. Come si fa a dire che la loro anima non è unita a questi spiriti, dal momento che le vediamo trasformarsi in un loro strumento, e

¹⁶ *Conl.* VII 3, SCh42, 247.

¹⁷ *Conl.* VII 8, SCh42, 254255.

lasciare il loro stato naturale per assumere dai demoni passioni e sentimenti? Si giunge a tal punto che parole, gesti, volontà, sono dei demoni e non delle persone da questi possedute.¹⁸

La risposta dell'abate Sereno ruota intorno alla tematica dell'indemoniato, di colui che appare pervaso dalla follia, malattia che, come per Origene, si manifesta in una duplice forma.

Il fenomeno che vedete prodursi negli energumeni (*id quod dicitis in energumenis fieri*), i quali sotto l'influsso degli spiriti immondi, dicono o fanno ciò che non vogliono (*cum spiritibus immundis adrepti loquuntur vel agunt ea quae nolunt vel quod ea quae ignorant proferre coguntur*), oppure sono costretti a dir cose che ignorano, non contraddice la mia sentenza. E' certo intanto che l'influsso degli spiriti sugli uomini non si esercita in un solo modo.¹⁹

Per Cassiano esistono dunque due tipi di possessi, *adreptici*, termine che qui è sinonimo di energumeno²⁰, *adflati* dagli spiriti immondi, gli *obsessi* e *possessi* di Origene, caratterizzati dall'incapacità di capire (*intellegere*) ciò che fanno o dicono, e gli altri, lucidi di mente, che ne hanno conoscenza e se ne ricordano quando l'accesso è passato (*norunt et postea recordantur*).

Importanti, al nostro scopo, sono le ulteriori precisazioni di Cassiano, che mette in guardia dal credere che questi fenomeni di follia derivino da una tale infiltrazione dello spirito immondo per cui questo, penetrato nella sostanza dell'anima, faccia quasi una sola cosa con essa, e come rivestito di lei, parli per la bocca del paziente.²¹ Qui l'energumeno è il paziente, colui che è colpito da un'affezione, secondo il linguaggio medico.

¹⁸ *Conl. VII 13, SCh42, 255-256: Huic rationi satis arbitramur esse contrarium illud quod videmus in adrepticis fieri, cum adflati spiritibus imundis loquuntur et agunt ea quae nesciunt. Quomodo ergo animas eorum spiritibus illis non credamus uniri, quorum illas videmus velut organum factas et derelicto naturali statu ad illorum motus adfectusque transire, ita ut iam non sua sed illorum voces et gestus voluntatesque depromant?*

¹⁹ *Conl. VII 13, SCh42, 256: Praedictae definitioni nostrae non est contrarium id quod dicitis in energumenis fieri, cum spiritibus immundis adrepti loquuntur vel agunt ea quae nolunt vel quod ea quae ignorant proferre coguntur. Non enim uno modo istam eos infusionem spirituum sustinere certissimum est.*

²⁰ Cfr. Rousselle 1990 p. 135, che dichiara non essere mai stato impiegato un termine sostitutivo o sinonimico di energumeno.

²¹ *Conl. VII 13, SCh42, 256: Quod fieri per infusionem spiritus immundi non ita putandum est, ut in animae ipsius penetrans substantiam et velut unitus ei et quodammodo indutus ea sermones ac verba per os patientis emittat*

Gli spiriti immondi non hanno una potenza tale da impossessarsi dell'anima; anche se essa è meno forte, gli attacchi demoniaci si verificano sempre per la debolezza del corpo; di ciò potrà persuaderci un ragionamento evidente. Quando lo spirito immondo s'impossessa (*insidens*) di quelle membra in cui risiede il vigore dell'anima (*in illis membris in quibus vigor animae continetur*), la grava di un peso insopportabile e così fa piombare nelle più dense tenebre le facoltà intellettuali.²²

Gli stessi effetti vediamo che talvolta si producono anche per vino, febbre, freddo eccessivo, o per altre infermità che vengono dal di fuori.²³ Cioè il demonio attacca l'organo, non l'anima, come gli agenti esterni che causano la malattia.

Ne è palese esempio il caso di Giobbe, sul cui corpo il demonio aveva avuto ogni potere, ma sentì proibirsi ogni potere sull'anima: "Eccolo in tuo potere, soltanto risparmi la sua anima" (Gb 2, 6). E voleva dire: ti proibisco di sconvolgergli la mente indebolendo l'organo che è sede del pensiero; ti proibisco ancora –finché egli ti resisterà– di oscurargli l'intelletto e il giudizio, soffocando col tuo peso la parte più alta del suo cuore²⁴.

Uno spirito²⁵ può facilmente penetrare (*admiscetur*) una materia densa e solida come la carne (*crassae huic solidaeque materiae, id est carni*), ma non può unirsi con l'anima, la quale è spirito a sua volta, in maniera tale da compenetrarsi vicendevolmente. Solo la Trinità si unisce alle nature intellettuali, penetrandole (*efficitur penetratrix*), fino a colare e spandersi in essa come un'essenza incorporea. Tutte le altre sostanze spirituali, angeli e arcangeli anche l'anima e l'aria che respiriamo, hanno un corpo, seppure assai più sottile del

²² *Ibid.*: *Nulla namque modo istud ab eis fieri posse credendum est. Nec enim per aliquam animae deminutionem, sed per corporis debilitatem hoc evenire manifesta ratione deprehenditur, cum scilicet in illis membris in quibus vigor animae continetur immundus spiritus insidens eis inportabile atque immensum pondus inponens obscuritate teterrima intellectuales eius obruit atque intercipit sensus.*

²³ *Ibid.*: *Quod nonnumquam etiam vini febrisque vitio seu nimii frigoris aliisque valitudinibus extrinsecus supervenientibus videmus accidere.*

²⁴ *Conl.* VII 12, Sch42, 255-256: *Quod ne beato Iob diabolus, qui carnis eius acceperat potestatem, moliretur inferre, praecepto domini prohibetur dicentis: ecce tra-do eum in manus tuas, tantum animam eius custodi, id est tantummodo amentem eum ne facias debilitato animae domicilio et obruas intellectum ac sapientiam resistentis, principali scilicet cordis eius tuo pondere praefocato.*

²⁵ *Conl.* VII 13, Sch42, 257.

nostro, mentre solo Dio è incorporeo, secondo quanto dice l'Apostolo 'Ci sono corpi celesti e corpi terrestri'²⁶ e ancora 'Si semina un corpo animale, risorge un corpo spirituale'²⁷.

L'obiezione del giovane Germano chiama in causa l'esempio di Giuda, (riprendendo Origene) per il quale sembra che al demonio non solo siano patenti i nostri pensieri (*cogitationes nostras*) ma anche nascenti in gran parte per sua istigazione e immissione (*inmittentibus atque instigantibus*).²⁸

No, ribatte Sereno, il campo dei demoni è limitato: essi conoscono la natura dei nostri pensieri dal di fuori (*forinsecus*) attraverso segni e indizi del nostro comportamento: giudicando i movimenti del corpo e le reazioni esteriori, capiscono se tristezza ira, furore sono entrati nel cuore: basta uno sdegno muto (*infremuisse tacitum*), un sospiro sdegnato, un trascolorare del volto, un pallore un rossore.²⁹

Anche quest'ultima parte riecheggia Origene, per il quale è in noi la fonte dei mali, anche delle affezioni psichiche, che non sono altro che un'esasperazione di impulsi naturali della carne, che con smoderatezza assecondiamo, ma che, con piena libertà e volontà, possiamo contenere. Il diavolo ci attacca nella misura in cui noi vacilliamo, occupando nell'intelligenza il posto preparato dall'intemperanza. Siamo noi a fornire le occasioni e gli inizi del peccato, che le potenze nemiche fanno rafforzare a dismisura, come un iniziale amore del denaro può divenire passione che oscura l'intelligenza (*caecitas menti ex passione successerit*). Ed è facile osservarlo, ad esempio in coloro che si affannano in amori smoderati (*immoderatis amoribus*), in collere intemperanti (*irae intemperantia*), in tristezze eccessive (*nimietate tristitiae*) che non soffrono in misura minore di quelli che sono posseduti nel corpo dai demoni. Poiché alcuni storici riferiscono che la caduta di alcuni nella follia è partita dall'amore (*in insaniam quidam ex amore deciderint*), di altri dalla collera (*ex*

²⁶ 1Cor 15, 40.

²⁷ 1Cor 15, 44.

²⁸ Conl. VII 14, Sch42, 259: *Hac ratione qua dicis ne cogitationes quidem nostras intueri isti spiritus possunt. Quod existimari valde putamus absurdum dicente scriptura: 'si spiritus potestatem habentis ascenderit super te' (Eccl. 10, 4), et iterum: 'cum diabolus misisset in cor Simonis Scariotae ut traderet dominum (Ioh 13, 2)'. Qui ergo credi potest non patere eis cogitationes nostras, quarum seminarium pro parte maxima ipsis inmittentibus atque instigantibus sentimus oboriri?*

²⁹ Conl. VII 15, Sch42, 258-259.

iracundia), di altri ancora della tristezza (*ex tristitia*) o da una gioia eccessiva (*nimio gaudio*)³⁰.

Origene esprime più volte la correlazione follia/peccato³¹ e ebbrezza/peccato³², riecheggiando dottrine stoiche mediate da Paolo³³: lo spirito malvagio turba e obnubila l'anima, la "possiede", mentre lo spirito buono permette di esercitare in serenità la libertà. Anzi l'ispirazione divina, lungi dal sopprimerle, rende al contrario più acute le facoltà intellettuali e volitive, mentre solo il demonio possiede e obnubila. L'Alessandrino prende posizione contro alcune correnti pagane, soprattutto la mantica greca, e in particolare la Pizia di Delfo³⁴, associando la follia a coloro che esercitano la divinazione, i *divini*³⁵, o *harioli*³⁶, o *adrepticii*³⁷, lo stesso termine con cui Casiano indica gli energumeni, poiché chi divina è anche colui che vaneggia perché posseduto dal demone. Lo ps. Ambrogio descrive l'energumeno *diabolo repletus*, che grida per sette giorni, come un invasato *sacerdos Apollinis*.³⁸

Secondo Origene³⁹ alcuni sono posseduti (*possessos*) da spiriti nemici dalla prima infanzia, cioè sono nati avendo il loro demone; altri, come fa fede la storia, sono diventati ispirati mentre erano ancora bambini, altri hanno subito fin dalla giovane età l'azione del demone chiamato Pitone⁴⁰, cioè ventriloquo. Ventriloquo è colui che

³⁰ *PArch.* III 2, 2, 160-163 SCh 268.

³¹ *HomNum.* VIII 1.

³² *HomIer.* II 8.

³³ Cfr. SCh 269, 62, n. 20.

³⁴ *CC* VII 3-4.

³⁵ Secondo Girolamo il termine equivale a falso profeta (*Ier.* 5, 27, 9); *Quest. Hebr. Gen* p.35,14.

³⁶ Già in senso classico il termine è indicativo dell'indovino, del mago (*Tert. apol.* 43; *Ann.* 1, 24); lo stregone (*Greg. T., Inl.* 46a; *Mart.* 1, 26) ma anche il profeta (*Verec. Cant.* 4,11) il ciarlatano (*Hier. Ep.* 127, 9; *Iov.* 2, 36)

³⁷ Come aggettivo designa un uomo ispirato (*Ier* 29, 96). Il sostantivo, per Agostino, indica i posseduti da un delirio sacro, sulla scena (*Civ.* 2,4) o i sacerdoti pagani in trance (*Gen. ad litt.* 12, 22) oppure i posseduti dal demonio (*Serm.* 328, 4) e per Gregorio Magno (*moral.* 5, 79, c.724 I) i folli.

³⁸ *ep.* 2, 10.

³⁹ *PArch.* III 3, 6, 196-197 SCh: ... *manifeste ostenditur ab adversariis spiritibus quosdam a prima statim aetate possessos, id est nonnullos cum ipso daemone esse natos, alios vero a puero divinasse historiarum fides declarat, alii a prima aetate daemonem quem Pythonem nominant, id est ventriloquum, passi sunt.*

⁴⁰ Cfr. *At* 16, 16 in cui vi è allusione a uno spirito *Python*.

parla dal ventre, ἑγγαστίμυθος⁴¹, come la maga di Endor, la necromante dell'inferno, la πυθόμαντις, la giovane schiava vaticinante che aveva lo spirito di un pitone (ἔκουσιν πνεῦμα πύθωνος), alla quale Saul chiede di evocare l'anima di Samuele per conoscere il suo destino. Vera necromante secondo Origene, pazza secondo Eustazio⁴².

Clemente, discutendo le proposizioni gnostiche di Valentino e Basilide dell'unione sostanziale di demoni all'anima (προσαρτήματα), sostiene che anche per i cristiani le ἐνεργεῖαι del diavolo e degli spiriti impuri gettano i loro semi (ἐπισπεῖρειν) nell'anima, e che alcuni abitano nel corpo, come uno dei più funesti e nefasti, il demone del ventre, imparentato a quello chiamato ventriloquo⁴³.

Lo spirito Pitone, nome del serpente ucciso da Apollo, secondo Girolamo⁴⁴, rappresenta il soffio mantico che viene da Apollo Pitonico che, uscendo dalla terra mette in estasi i maghi come faceva con la Pizia. Da qui *pythonicus* riferito a Pitone e a Apollo. Nella Vulgata⁴⁵, *Python* è anche divino e significa colui che ha lo spirito pitonico⁴⁶ e per Isidoro⁴⁷ i ventriloqui sono coloro che hanno il demone nel ventre, i *divini*⁴⁸ o *harioli*.

⁴¹ La glossa *id est ventriloquus* è di Rufino che riconduce a Plutarco (*De defectu oraculorum* 9 (*Morales* 414 e) e non instrada sulla corretta etimologia: Πυθό è l'antico nome di Delfi e Πύθων il serpente mostruoso che fu ucciso da Apollo a Delfi. Ma πύθω è interpretato anche nel senso di σέπω, *puteo*, *putresco*: secondo Ovidio (*Met.* 1, 438) dopo il diluvio di Deucalione, Pitone fu ucciso dalle frecce di Apollo. Cfr. SCh 269, 80, n. 34.

⁴² Origene ne aveva interpretato l'episodio in una serie di omelie su 1Re predicate a Gerusalemme, ricorrendo a un'esegesi letterale, per opposizione all'allegorismo gnostico e non osando negare a priori la veridicità di un fatto contenuto in un libro ispirato. Reazioni immediate si hanno con Eustazio che definisce priva di senno, folle la donna interpellata da un Saul anche lui impazzito. Cfr. Simonetti, 1989.

⁴³ *Paedag.* II 1, 15.

⁴⁴ *Comm. Is.* 44, 25: *Quaerite ventriloquos, quos pythonas intellegimus et qui de terra loquuntur, quod in evocatione animarum magi se facere pollicentur et cetera maleficarum artium.* Cfr. *Tert. adv. Prax.* 19 e *adv. Marc.* 25: *quis alius disiciet signa ventriloquorum et divinatione ex corde?*; an. 28: *scimus etiam magos edicere explorandis occultis per Pythonicos spiritus.*

⁴⁵ *Deut.* 18.11; 4Re 21, 6.

⁴⁶ 1Re 28. 7.

⁴⁷ *Etym.* VIII 9: *sunt autem iidem, qui divini seu harioli, qui daemonem in ventre se habere dicunt et eius inflatu futura praedicere.*

⁴⁸ Una curiosità: *devin*, nella lingua francese oltre il significato di ispirato, profeta, in ambito zoologico designa anche il serpente, il boa.

E' noto come la cultura cristiana abbia interpretato gli dei pagani come spiriti maligni, e questo è un caso in cui Origene reinterpreta figure e episodi mitologici, discutendone le interpretazioni filosofiche.

Non privo di significato è il fatto che il medico Celio Aureliano⁴⁹ introduca il capitolo sul *furor* rifacendosi al pensiero filosofico antico, di cui l'intero capitolo è intessuto, insieme a reminiscenze mitologiche, che si alternano alle nozioni meramente mediche su un piano valutativo pressoché paritario.

Il medico di Sicca, solitamente così saldo nell'attenersi all'obiettività del dato semeiotico, sembra qui percorrere un campo scivoloso, trovando talora l'*auctoritas* argomentativa nelle fonti letterarie, di cui la prima citazione riguarda proprio lo *spiritus* di Apollo⁵⁰.

L'esordio del capitolo ci porta al Fedro, dove Platone parla di una doppia forma di furore (*duplici furore*): una che viene da una causa o origine del corpo (*ex corporis causa vel origine*) con tensione della mente (*mentis intentione*), l'altra divina o immessa (*divinum sive immisum*) e il cui ispiratore (*inspiratorem*) è Apollo, denominata divinazione al suo tempo, furore invece dagli antichi.

La grande antichità greca chiamava mania quella che ora è detta mania.

Sempre Platone sostiene che un'altra forma di furore viene dal padre Libero, un'altra da Amore, *eroticon*, un'altra ancora dalle Muse, *protrepticon*, poiché sembra comporre poesia.

Origene⁵¹, nel capitolo sulla triplice forma di saggezza, afferma che esistono alcune forze in questo mondo (*speciales quaedam mundi*

⁴⁹ Ho seguito il testo di Bendz (trad. ted. I. Pape), 1990 e 1993: *Tardarum passionum* I 5, *De furore sive insania, quam Graeci maniam vocant*, pp. 514-536.

⁵⁰ pp.514-516 Bendz.

⁵¹ *PArch.* 3, 3, 3, 190 SCh: *sunt praeterea etiam aliae praeter speciales quaedam mundi huius energiae, id est virtutes aliquae spiritales certa quaeque inoperantes, quae ipsae sibi pro arbitrii sui libertate ut agerent eligerunt, ex quibus sunt ipsi spiritus, qui inoperantur sapientiam huius mundi: verbi causa, ut sit propria quaedam energia ac virtus, quae inspirat poeticam, alia quae geometriam, et ita quaeque singulas quasque huiusmodi artes disciplinasque commoveant. Denique quam plurimi Graecorum opinati sunt artem poeticam sine insania non posse constare; unde et in historiis eorum refertur aliquotiens eos, quos vates appellant, subito insaniae cuiusdam spiritu esse subpletos. Quid autem dicendum est etiam de his, quos divinos appellant, a quibus per inoperationem daemonum eorum, qui eis praesunt, versibus arte modulatis responsa proferantur? Sed et hi, quos magos vel maleficos dicunt, aliquotiens daemonibus invocatis supra pueros adhuc parvae aetatis, versu eos dicere poemata admiranda omnibus et stupenda fecerunt*

huius energiae), o potenze spirituali (*id est virtutes aliquae spiritales*) che operano in un certo genere di azioni (*certa quaeque inoperantes*), e tra le quali si trovano queglii spiriti che agiscono sulla saggezza di questo mondo (*qui inoperantur sapientiam huius mundi*).

Ad esempio una forza o una potenza particolare ispira la poesia, (*ut sit propria quaedam energia ac virtus, quae inspirat poeticam*), un'altra la geometria, e così animano (*commoveant*) ogni arte o disciplina di tal fatta. Per questo la maggior parte dei Greci ritengono che non possa esistere poesia senza follia (*sine insania*) e i loro storici raccontano che talora quelli che sono chiamati vati (*quos vates appellant*) sono all'improvviso invasi da uno spirito di follia (*subito insaniae cuiusdam spiritu esse subpletos*).

Che dire poi di quelli che chiamano divini (*quos divinos appellant*) e che, per operazione dei demoni che li governano (*per inoperationem daemonum eorum, qui eis praesunt*) proferiscono oracoli in versi modulati con arte (*versibus arte modulatis*)?

Celio Aureliano ricorda che l'esistenza di una duplice forma di furore era riconosciuta anche dagli Stoici: una, un genere di insipienza (*insipientiae genus*), per il quale ogni imprudente diviene folle (*omnem imprudentem insanire*), l'altra originata dall'alienazione della mente e dalla sofferenza del corpo (*ex alienatione mentis et corporis compassione*).

Le parole di Celio Aureliano mettono a nudo la matrice stoica del pensiero di Origene: mentre la *sapientia* produce i vati, la *insipientia*, che si vede negli *imprudentes*, i dissennati, approda alla follia. In questo caso il *genus insipientiae* sembra indicare una caratteristica genetica di cui possiamo leggere il corrispettivo in Origene, quando afferma che alcuni nascono già con il loro demone.

Celio Aureliano prosegue con la citazione delle teorie dei seguaci di Empedocle, anch'essi sostenitori di un doppio genere di furore: un tipo viene da sporcizia (purgamento) dell'animo (*ex animi purgamento*), *κάθαρμα*; l'altro da una causa o iniquità del corpo (*ex corporis causa sive iniquitate*) per alienazione della mente (*alienatione mentis*).

Celio Aureliano tratterà di quest'ultima forma che i Greci chiamano mania.

Platone, Stoici, Empedocle, come abbiamo visto Origene e Cassiano, insistono sulla duplice forma di furore, mantenendo costante la distinzione tra causa corporale e spirituale.

Il *furor* colpisce più frequentemente nella giovane e media età, mentre è difficile che insorga nei bambini e nelle donne, esordendo

o all'improvviso (*repente invadens*) o in maniera aggravescente per cause occulte o manifeste. Tra queste ultime anche l'*indigestio*, la *vinolentia frequens ac immodica*, *craepalen* secondo i greci, l'amore o l'iracondia, la tristezza o il timore, o un'eccessiva superstizione. Anche *concussio sive percussio et intentio nimia* dei sensi e dell'intelletto per cupidità delle discipline o del raggiungimento del denaro e della gloria⁵². Cause che abbiamo già letto in Origene e che ritroviamo pari pari in Cassiano in un lungo discorso metaforico sui movimenti dell'anima. Tutti i vizi hanno un'unica sorgente, ma il nome del vizio varia a seconda del membro spirituale che ne è infetto, così denominiamo le malattie spirituali in analogia a quelle corporali: se una peste spirituale ferisce la parte irascibile, genera furore, impazienza, tristezza accidia, pusillanimità, crudeltà.⁵³

Ritornando alla causa scatenante dell'amore, il medico ricorda chi impazzì per passione cieca verso Proserpina o la ninfa Anfitrite, e afferma di non credere che il furore possa essere curato con l'amore, impossibile *amore furentibus persuadere*: qui Celio Aureliano getta la spugna, si arrende di fronte a una causa e a un effetto della malattia che escono dall'ambito terapeutico della medicina tradizionale⁵⁴ e richiama quanto detto da Origene sullo stesso argomento.

Secondo Demetrio, l'*insania* o *furor* causa (*efficiens*) nei malati anche la dimenticanza dell'attacco, al punto che non si rendono conto dell'accaduto (*nunc non meminerint sui laboris nunc oblivionem nesciant suam*), oppure li fa cadere nella convinzione di credersi esseri di altre specie (*aliarum specierum errore fallantur*): incontrollabile infatti è *omnium sensuum alienatione* degli ammalati, che sono posseduti da falsità (*falsitate possessi*)⁵⁵. Analogamente, come abbiamo visto, Cassiano distingueva la follia degli energumeni che non si ricordano di quanto accaduto e che sembrano muoversi, parlare come se fossero altre persone o altri esseri.

Anche la descrizione del *furens* fatta da Celio Aureliano richiama le tipiche caratteristiche dell'energumeno: occhi iniettati e vigili (*oculi sanguinolenti et attentī*), rigonfiamento delle vene (*venarum extensio*), rossore delle guance (*genarum robur*), irrigidimento del corpo e forza sconosciuta (*corporis durities atque aliena fortitudo*) o *praeter naturam*.

⁵² pp.516-518 Bendz.

⁵³ *Conl.*24, 15, 186-187, SCh 64.

⁵⁴ pp.534-536 Bendz.

⁵⁵ p.520 Bendz.

Nonostante queste manifestazioni che suggeriscono a Celio Aureliano una terminologia descrittiva che ricorre anche al sovrannaturale, nell'enunciare le cause il medico ritrova la sua compostezza scientifica: *omnis furens strictura afficiatur*, è una compressione del circolo che causa questi fenomeni per cui peccano coloro che ritengono il furore *animi passionem principaliter, dehinc corporis*. Ossia, l'affermazione va capovolta: prima sofferenza del corpo e quindi dell'animo.

Ma abbiamo visto che anche secondo Origene e Cassiano l'energumeno è prodotto dalle energie demoniache che attaccano esclusivamente il corpo, ancor più se debilitato, e come conseguenza oscurano i sensi e l'anima, ma non riescono a impossessarsene, poiché solo Dio ha potere su di essa, la penetra, essendo la sola *energia* ad avere questa prerogativa.

E' sempre il corpo il campo d'azione, nell'ottica sia cristiana, poiché i demoni approfittano della sua debolezza, sia medica, poiché la malattia è originata da cause fisiologiche.

Più significativa, per il nostro discorso, è la sezione del capitolo in cui Celio Aureliano rimanda all'antico binomio tra furore e una specie di capacità di vaticinio (*quadam vaticinatione*).

A parte l'esordio che rappresenta la mantica di Delfo, Celio Aureliano riporta l'interpretazione divinatoria della malattia passando in rassegna le diverse terapie adottate dalle varie scuole.

E qui il contatto con la "terapia" cristiana, che è poi l'esorcismo si fa stringente.

Quali sono infatti le terapie per Celio Aureliano e è possibile trovare un corrispettivo in Origene e nei continuatori della scuola alessandrina?

La solitudine, l'isolamento, l'astinenza dal cibo, la somministrazione di elleboro sono facilmente accostabili alle pratiche taumaturgiche: il santo solitamente fa allontanare la folla, vuole rimanere solo con l'indemoniato, che non può mangiare perché ha il diavolo in corpo e deve espellerlo anche assumendo l'elleboro, pianta assunta a simbolo del demonio.

Origene poi, in senso allegorico, parla della medicina amara del furore, che Dio somministra alle nazioni perché bevano e vomitino e chi non berrà non sarà purificato.⁵⁶

⁵⁶ PArch. II 10, 6; Phil. 27, 4.

Ma riconducono all'esorcismo le *ligaturae* e soprattutto le letture, psicoterapie *ante litteram*, che Celio Aureliano ritiene lenitive del *furor*: proibito l'ingresso nella stanza del malato soprattutto agli sconosciuti, è compito precipuo dei ministri *corrigere errores* e *vana* che affliggono i *furentes*. Occorre far esercitare la loro mente, con *meditationes* e *disputationes*.

Altri suggeriscono come cura la recitazione di cantilene (*varia modulatione*), accompagnate dalle tibie, che debbono variare a seconda dei casi, *iucunda* per la *maestitudo*, *dura* per l'ilarità puerile. Attenzione però, allerta Celio Aureliano, queste pratiche possono anche favorire l'accesso di furore in alcuni (*accendat aliquos in furorem*), al punto che, spesso, sembrano vaticinanti che hanno accolto un dio (*quo saepe vaticinantes deum accepsisse videantur*)⁵⁷.

Ma più sopra si è visto come anche Origene denunci l'insorgenza di un furore repentino nei vaticinanti, causata dall'azione dei demoni invocati sui fanciulli che riuscivano a recitare poemi incredibili.⁵⁸

Origene⁵⁹, parlando degli esorcismi sugli energumeni, precisa non trattarsi di pratiche magiche, ma dell'invocazione del nome di Gesù accompagnata dalla recitazione di racconti (ἱστοριῶν) ad esso concernenti. Semplice lettura della formula di fede, nella tipologia consueta dell'esorcismo, o più ampia recitazione di passi del Vangelo? La seconda ipotesi è più probabile, poiché Origene parla altrove dell'efficacia (δύναμις) posseduta dai testi delle Scritture, paragonandola alla potenza degli incantesimi pagani sui demoni.⁶⁰ Atanasio⁶¹ d'altronde racconta come gli israeliti mettersero i demoni in fuga con la sola lettura delle Scritture e ancor più curioso è il testo di Giustino⁶² dove racconta come, sempre gli ebrei, usassero per esorcizzare anche profumi e legature.

Oltre alla formula del *sermo increpationis*⁶³, perentorio comando al demone di allontanarsi dal corpo dell'energumeno con l'invoca-

⁵⁷ p.534 Bendz.

⁵⁸ PArch. 3, 3, 3, 190 SCh: *Sed et hi, quos magos vel maleficos dicunt, aliquotiens daemonibus invocatis supra pueros adhuc parvae aetatis, versu eos dicere poemata admiranda omnibus et stupenda fecerunt.*

⁵⁹ CC 6, PG 11, 665d.

⁶⁰ HomJos. 20, 1.

⁶¹ Ep. ad Marcell. 33, PG 27, 44.

⁶² Dial Tryph. 85, 3, PG 6, 676d-677a.

⁶³ Cfr. Isid. Eccl. Off. 2, 13, 4: *exorcismus ... sermo increpationis est contra immundum spiritum in energumenis sive catechumenis factus.*

zione del nome di Gesù Cristo, era quindi consueta la pratica della lettura della Sacra Scrittura. Analogia possibile con le terapie indicate da Celio Aureliano?

Riassumendo, l'impostazione origeniana sul tema energumeno è ricalcata da Cassiano, che ne decreta la fortuna nell'occidente letterario tardoantico. Soprattutto della terminologia, che ci aiuta ulteriormente a operare un avvicinamento al campo medico.

La parola chiave è *energumenus*, (ἐνεργούμενος) che è sinonimo di *adrepticus*, voce ecclesiastica, più frequentemente usato come sostantivo, l'occupato dal diavolo per forza demoniaca⁶⁴, per cui in senso attivo, il diavolo stesso che aveva occupato un energumeno, ma intorno ad essa ruota tutta una terminologia di potenza di azione, nella forma greca, nella sua traslitterazione e traduzione latina.

Ἐνεργέω, in ambito neotestamentario e cristiano, nella forma intransitiva, indica essere in attività, in operazione, operare, riferito a Dio, agli idoli pagani, ai demoni⁶⁵. Il verbo e i suoi derivati trovano le più estese applicazioni in campo trinitario, riferiti al Logos incarnato, ma ricorrono ampiamente nelle testimonianze patristiche come espressione di potere soprannaturale, influenza, di Dio angeli demoni. Nella forma transitiva del verbo, il participio passato, al neutro plurale, ἐνεργούμηνα, ha valore sostantivato e significa operazioni, come quelle di Dio nella creazione⁶⁶, ἐνεργούμενον è sia l'ispirato da Dio⁶⁷ sia il posseduto dal demonio⁶⁸.

Ma non manca l'impiego del verbo in campo medico.

L'azione efficace di un medicamento è espressa col verbo ἔνεργέω nella forma media da Dioscoride⁶⁹, come in Plotino⁷⁰. La forma verbale acquisisce anche il significato chirurgico di operazione⁷¹: così Galeno⁷² parla di ὁ ἐνεργῶν, ὁ ἐνεργούμενος, il chirurgo e il paziente, dove la forma passiva designa, come già in

⁶⁴ Cfr. *Th.L.L.* s.v. 565 ss.

⁶⁵ Lampe, 1961, s.v. 470 ss.; Zorell, 1990⁴ s.v.

⁶⁶ *IClem.* 60,1.

⁶⁷ *Hom. Clem.* II, 8.

⁶⁸ Athan. *VA.*, 64.

⁶⁹ *Diocl. Fr.* 147, *Diosc.* 1, 98, ss.

⁷⁰ 6, 1, 22: ἐνήργησε τὸ φάρμακον.

⁷¹ *Orib.* 45, 18, 5; *Paul. Aeg.* 6, 73.

⁷² 18 (2), 629, 683.

Aristotele⁷³, l'essere oggetto di un'azione, agito, in questo caso da parte di un operatore chirurgico.

L'ἐνεργούμενος è quindi anche il paziente chirurgico⁷⁴.

Ἐνέργεια è l'opera, l'attualizzazione di una potenza⁷⁵, secondo Aristotele⁷⁶ che la distingue da δύναμις (potenza)⁷⁷, in senso opposto a ἔξις (disposizione) e anche a ὕλη⁷⁸ (materia), quindi forza agente, determinante un'azione⁷⁹. Ἐνέργεια indica quindi azione, anche possessione del diavolo e delle passioni. Galeno si appropria del termine per indicare sia una funzione fisiologica (6, 21) sia l'attività di un farmaco (6, 467).

L'attributo ἐνεργής, forma tarda di ἐνεργός, attivo, effettivo, definisce l'energia, la forza di una medicina⁸⁰.

Analoghi processi semantici troviamo nella forma latina del verbo *operor* e derivati.

Operor, nella forma transitiva e in uso più recente, traduce ἐνεργεῖν, anche se usato raramente in medicina⁸¹ (nella *Vita Melaniae*⁸² indica la chirurgia) ma frequentemente è riferito a forze sovrastanti la natura⁸³. Nel senso di azione di cose il suo impiego è decisamente significativo riferito ai veleni e ai medicamenti, anche in Celio Aureliano⁸⁴, che ricorre spesso anche a *operans*⁸⁵.

⁷³ an. 427^a 7; ph. 195^b 28.

⁷⁴ Questo è un impiego medico del termine, di cui abbiamo visto anche quello filosofico, che contraddicono l'affermazione di Rousselle 1990, p. 135): "Or, autant le mot "démon" est courant depuis ses emplois grecs classiques jusque dans le vocabulaire chrétien grec et latin, autant le terme passif "énergumène" est original. Jamais il n'est apparu dans le vocabulaire médical ou philosophique".

⁷⁵ cfr. Liddel Scott, s.v., 564.

⁷⁶ EN 1098^b 33.

⁷⁷ *Metaph.* 1048^a 26.

⁷⁸ *ibid.* 1043^a 20.

⁷⁹ Sull' ἐνέργεια come tipica azione attualizzante nella musica e su ἐνέργεια in Aristotele, cfr. Salomone 1998, pp. 81-87 e Salomone 2003, pp. 127-139, dove con efficacia sono rilevati i valori semantici di ἐνέργεια e πάθος, diatesi verbali e categorie biologiche del maschile e del femminile (Arist. *rhet.* III 1410b.10 – 1411b. 11).

⁸⁰ Diosc., 5, 88.

⁸¹ Cfr. *Th.I.L.* s.v., 691, 45-48.

⁸² 66, BHL 5885.

⁸³ Cfr. *Th.I.L.* s.v., 692, 37-48.

⁸⁴ Cfr. *Th.I.L.* s.v., 692, 74-84; 693. 1-2.

⁸⁵ Cfr. *Th.I.L.* s.v., 698, 29-34.

Operatrix è la traduzione di ἑνεργής, come bene specifica Girolamo nel tradurre la Vulgata, preferendo il termine a *evidens* della *Vetus*⁸⁶. *Operatrix* è la mano di Dio sul corpo umano⁸⁷

Operatio, termine di incidenza principalmente cristiana, traduce in più casi il greco ἐνέργεια⁸⁸, sempre nel linguaggio filosofico, e, secondo Isidoro⁸⁹ *opus dicitur quod fit, operatio ... ipsa rei actio est*. In medicina, Isidoro informa, rende il vocabolo greco χειρουργία⁹⁰, e, come traduzione di ἔργον, per Oribasio⁹¹ *operatio* è l'opera del medico. Spesso indica le peculiarità di parti del corpo, per cui *mens et cogitatio* sono per Ireneo⁹² *motus et operationes* o significa causa, nel senso di ἐνέργεια, di malattie⁹³ o medicamenti.⁹⁴

Nel vocabolario latino cristiano esistono anche le traslitterazioni delle forme greche: *energia energema energumenus*

Energema, -atis o *energema*, -ae⁹⁵ (ἐνέργημα) nella forma passiva indica ciò che è creato ricorrendo a una forza magica, significativa la forma attiva che indica la forza di fare di qualcuno un energumeno⁹⁶.

Energia, -ae (ἐνέργεια)⁹⁷ è sinonimo di *vis*, *robur*, *actus*, *operatio*, *efficacia*, di Dio dei demoni degli spiriti buoni e cattivi del diavolo, e è riferito alle virtù spirituali del mondo o alla magia di uomini e demoni.

Agiscono operano quindi Dio il demonio e il medico.

Solo Dio però agisce sull'anima, il demonio e il medico operano sul corpo, energumeno è infatti sia l'indemoniato sia il paziente chirurgico.

⁸⁶ *Philem. 6: in graeco melius ... efficax, ἑνεργής enim proprie transferri potest efficax sive operatrix.*

⁸⁷ *Ambr., In Luc. 5, 97; 10, 70.*

⁸⁸ *Cfr. Th.L.L. s.v. 672 ss., riferito all'ufficio del vescovo o del presbitero o a mestieri vari.*

⁸⁹ *Etym. 4, 9, 2.*

⁹⁰ *ibid.: chirurgia quam Latini manuum operationem appellant; manus enim apud Graecos χεῖρ vocatur.*

⁹¹ *Eup. 4, 79 (78), 1: medicorum operatio adsanandum.*

⁹² *2, 29, 3(2, 45 H.).*

⁹³ *Ps. Soran., quaest. Med. 110: operatio febris; Orybas. Eup. 1, 13, 4: operatio ciborum in sanguinem.*

⁹⁴ *Orybas. Eup. 2, 1 praef. 2: operatio medicamentorum.*

⁹⁵ *Tert. praescr. 30, 6; Act. Petr. 7.*

⁹⁶ *Tert. praescr. 30, 6 in alteram feminam impegit (scil. Apelles), illam virginem Philumenen, quam supra edidimus, postea vero inmane prostibulum et ipsam, cuius energemate circumventus, quas ab ea didicit φανερώσεις scripsit.*

⁹⁷ *Cfr. Th.L.L. s.v. 564 ss.*

Il medico può agire solamente nella stessa riduttiva misura delle forze demoniache, ma l'atto di vera guarigione viene solo da Dio, che è autore del creato, che ha causato la malattia come punizione e che permette ai demoni di inasprirla per mettere alla prova la fede delle sue creature. Dio crea e il demone o il medico operano sul creato, cioè sull'uomo carnale per cui è impossibile una vera guarigione.

Dio è l'unico chirurgo infallibile, che ricorre, secondo Origene e in senso metaforico, alla *sectionem ferri* e alla *adustionem*, amputa e cauterizza, per estirpare cancro avanzati.⁹⁸

Ritorna l'allegoria origeniana in un episodio narrato da Cassiano, all'inizio della conferenza che abbiamo esaminato, che trae forza espressiva dall'incisiva similitudine medica e nella letteralità visionaria di un vero e proprio intervento chirurgico.

Cassiano racconta come il santo abate Sereno raggiunse le più alte vette di castità e perfezione. Dio gli aveva conferito il dono di debellare il vizio impuro nell'uomo interiore, ma il suo desiderio era di ricevere la grazia di sconfiggerlo anche nell'uomo esteriore, di "bruciare fino alle più profonde radici quegli stimoli della carne che anche l'industria e l'arte degli uomini possono talvolta sopprimere con bevande medicamentose, col ferro o con altri rimedi". Fu così che "una notte gli si presentò la visione di un angelo che gli aprì il corpo, ne estrasse un tumore infiammato e lo gettò lontano; poi rimise le viscere al loro posto e disse: 'ora gli impulsi della tua carne sono domati. Sappi che oggi tu hai ottenuto la perfetta purezza del corpo, quella purezza che avevi domandato con fede sincera'".

Ma la contraddizione fra la causalità divina e le cure somministrate dagli uomini aveva già un'antica spiegazione nell'AT, in Siracide⁹⁹, a proposito di medicina e malattia, è detto *Onora il medico come si deve secondo il bisogno*, che vuol dire poiché *anch'egli è stato creato dal Signore*, ma, soprattutto, *dall'Altissimo viene la guarigione* ed è sempre Dio che ha dato agli uomini la scienza, di cui l'uomo poi si gloria: *La scienza del medico lo fa procedere a testa alta, egli è ammirato anche tra i grandi*. Ma quando il testo sacro consola l'uomo dicendogli di non temere la malattia ordina prima di tutto di pregare il Signore che lo guarirà, di fargli offerte e sacrifici e, infine: *Fa' poi passare il medico – il Signore ha creato anche lui: ci sono casi in cui il successo è nelle loro mani*.

⁹⁸ *Ez.Hom.* VI (GCS VIII 371, 24 – 372, 1).

⁹⁹ 38, 1 ss.

BIBLOGRAFIA

- BENDZ G. (ed.), *Caelii Aureliani. Celeres Passiones, Tardae Passiones* I-II, trad. ted. I. PAPE, *Corpus Medicorum Latinorum* VI 1, Berlino 1990 e 1993.
- BORTOLANI F., in DPAC, 615, s.v. "Cassiano"
- CHADWUICK O., *Johan Cassian. A study in primitive monasticism*, Cambridge 1968² (rist. 1979).
- CROUZEL H. - SIMONETTI M., *Origène, Traité des Principes*, 4 voll., SCH 252-253, 268-269.
- FILIPPI A. (a c. di) *Le chiavi della Bibbia*, Bologna 1996, s.v. malattia - medicina.
- GUY J.-CL., *Jean Cassien. Institutions cénobitiques* (SCH 109), Paris 1965
- GUY J.-CL., *Jean Cassien. Vie et doctrine spirituelle*, Paris 1961.
- LAMPE G.W.H., *A Patristik Greek Lexicon*, Oxford 1961, s.v. ἐνεργέω.
- LEONARDI C., *Alle origini della cristianità medievale: Giovanni Cassiano e Salviano di Marsiglia*, StudMed 18 (1977) 391-608.
- MARSILI S., *Giovanni Cassiano ed Evagrio Pontico. Dottrina sulla carità e contemplazione*, Studia Anselmiana 5, Roma 1936.
- MONACI CASTAGNO A. (a c. di), *Il diavolo e i suoi angeli. Testi e traduzioni (secoli I-III)*, Firenze, Biblioteca patristica 28, 1996.
- MONACI CASTAGNO A., *La demonologia di Origene: Aspetti filosofici, pastorali, apologetici*, in Origeniana V, Leuven 1992, pp. 320-325.
- OLPHE-GALLIARD M. in DSP 2, 214-276, s.v. Cassien.
- PASTORINO A., *I temi spirituali della vita monastica in Giovanni Cassiano*, CCC 1 (1980), pp. 123-172.
- PETSCHENIG M., *Conlationes*, CSEL 13, Vienna 1886.
- PICHERY E., *Jean Cassien. Conférences* (SCH 42. 54. 64), Paris 1955-1959.
- PRICOCO S. (a.c. di), *Il demonio e i suoi complici. Dottrine e credenze demonologiche nella Tarda Antichità*, Messina 1995.
- ROUSSELLE A., *Croire et guérir. La foi en Gaule dans l'Antiquité tardive*, Paris, Fayard, 1990.
- SALOMONE S., *Una chiarezza ben poco chiara* (σαφήνεια, ἔμφασις, ἐνάρχεται) nel De elocutione di Demetrio, Maia, N.S. I 1998, pp. 81-87.
- SALOMONE S., *Una questione per gli "Edipi grammaticali" (Cesarotti) o più semplicemente un problema di ... sesso?* (Lorenzo Valla, Ars Gram-

matica), in XXIII Congresso Internazionale di Studi Umanistici: "I linguaggi dell'umanesimo", Istituto Internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato, 2003, pp.127-139.

SFAMENI GASPARRO G., *Eguaglianza di natura e differenza di condizione dei λογικοί: la soluzione origeniana nel contesto delle formule antropologiche e demonologiche greche del II e III sec.*, in *Origeniana V*, Leuven 1992, 301-319.

SIMONETTI M (a c. di), *I principi*, introd. e trad. ital., Torino, UTET, 1969.

SIMONETTI M., (a c. di) *La maga di Endor*, Biblioteca Patristica 15, Firenze 1989.

TIBILETTI C., *Giovanni Cassiano. Formazione e dottrina*, Augustinianum 17 (1977).

ZORELL F., *Lexicon Graecum Novi Testamenti*, Roma, 1990⁴.s.v. ἐνεργέω.

SULP(H)UR VIVUM, SULP(H)UR SACRUM, DALLA TERRA AL CIELO

di Gigliola Maggiulli

1. Lucrezio, al libro VI del *de rerum natura* laddove espone quei fenomeni naturali che più affascinano e al tempo stesso sgomentano la fantasia umana, narra degli *Averna loca* e della loro natura¹ e, fra questi, di un luogo nei dintorni di Cuma dove monti pieni di acre zolfo esalano fumi alimentati da calde sorgenti².

Si tratta di una solfatara emanante acido solfidrico o idrogeno solforato che, ossidato dall'ossigeno atmosferico, si decompone in acqua e zolfo³ oppure, a temperatura elevata, in acqua e diossido di zolfo o anidride solforosa⁴.

Questo metalloide (S) si trova presente in natura, combinato, in molte acque termali, acque sulfuree contenenti acido solfidrico con proprietà terapeutiche ad ampio spettro⁵, ma dall'odore forte, facilmente individuabile⁶, caratteristico di uova marce⁷. Famose fu-

¹ Stretta è la relazione fra nero bitume e vapori sulfurei (Lucr. 6, 806-807 *nonne rides etiam terra quoque sulphur in ipsa/gignier et taetro concrescere odore bitumen*).

² Lucr. 6, 747-748 *Is locus est* (sintagma narrativo incipitario nelle *ekphrasis* dei testi epici e nelle descrizioni paesaggistiche in Seneca tragico) *Cumas apud, acri sulphure montes / oppleti calidis ubi fumant fontibus* (evidente allitterazione fonosimbolica) *aucti*.

³ $\text{H}_2\text{S} + \frac{1}{2} \text{O}_2 = \text{H}_2\text{O} + \text{S}$.

⁴ $\text{H}_2\text{S} + \frac{3}{2} \text{O}_2 = \text{H}_2\text{O} + \text{SO}_2$.

⁵ Sui *mirabilia aquarum* in generale e sulle particolari qualità delle acque termali e loro *natura* e *ratio* cfr. Vitruvio 8, 3, 1 (e *passim*) e il relativo commento a cura di Callebaut 1973. Le acque sulfuree sono ampiamente descritte da Seneca che le evidenzia per il *sapor*, l'*odor* e la *medicata potentia* (*quaest.* 3, 2, 1 *Aliae* (sott. *Aquae*) *dulces sunt, aliae varie asperae; quippe interveniunt salsae amaraeque aut medicatae, ex quibus sulphuratas dicimus, ferratas, aluminosas: indicat vim sapor*). Cfr. anche 3, 20, 2 dove si parla delle quattro cause che determinano il sapore delle acque, le loro proprietà terapeutiche, l'odore, il calore o il freddo eccessivo. Un richiamo alla virtù terapeutica di queste acque solforose era già in Orazio *epist.* 1, 15, 7-8 *dictaque cessantem nervis elidere morbum / sulphura contemni, ...*

⁶ Sen. *quaest.* 3, 24, 4 *Quidam existimant per loca sulphure plena vel nitro euntes aquas calore benefico materiae, per quam fluunt, trahere: quod ipso odore gustaque testantur; reddunt enim qualitatem eius, qua caluere, materiae*.

⁷ Varrone ricollega l'etimologia di *Puteoli* (Pozzuoli) a *putei* (pozzi), ma propone anche la paretimologia da *putor* (puzzo) causato dalle emanazioni di zolfo e

rono le acque che abbondantemente scaturivano nel golfo di Baia sì da rendere il sito, già centro balneare di grande mondanità⁸, anche luogo termale molto quotato per le virtù curative delle sue acque ricche di zolfo, allume, bitume e sali⁹. Ennio¹⁰, Virgilio¹¹ e Plinio¹² danno notizia sulle acque sulfuree del fiume *Nar* (Nera) il cui nome, secondo Varrone in Servio Danielino¹³, trova corrispondenza grafica con la voce sabina *nar-* (= zolfo).

Ancora zolfo, allume¹⁴ e bitume¹⁵ sarebbero, secondo l'anonimo autore del poemetto *Aetna* (vv. 386-391 e 514), i materiali combustibili che, all'interno del cratere, alimentano l'eruzione del vulcano da cui consegue l'appariscente e suggestionante fenomeno di fiamme abbaglianti¹⁶; zolfo affiora continuamente dal suolo della regione che si estende fra Napoli e Cuma, la solfatara dei Campi Flegrei (v. 432) pur zona post-vulcanica da tempo inattiva¹⁷; zolfo e bitume abbondano nell'isola Rotonda (oggi Stromboli) dal cui terreno fuoriesce fumo,

allume (*I.L.* 5, 25 *A puteis oppidum ut Puteoli, quod incircum eum locum aquae frigidae et caldae multae, nisi a putore potius, quod putidus odoribus s< a>epe ex sulphure et alumine*).

⁸ Ovidio cita Baia come luogo mondano di incontri e, con la consueta ironia, gioca sul fatto che le acque sulfuree (*ars* 1, 256 ...*de calido sulphure fumat aqua*) non sono poi tanto terapeutiche perché invece di curare il corpo provocano ferite al cuore (v. 258 *Non haec, ut fama est, unda salubris erat!*).

⁹ Troviamo testimonianza in *Plin. nat.* 31, 4-8.

¹⁰ *Enn. Ann.* 260 V².

¹¹ *Verg. Aen.* 7, 516-517 ...*amnis/ sulphurea Nar...*

¹² *Plin. nat.* 3, 109 *Nar amnis...sulpureis aquis...*

¹³ *Serv. Dan. ad Verg. Aen.* 7, 517.

¹⁴ Con allume gli antichi intendevano solfati di metalli con carattere astringente come il solfato di alluminio, i solfati di ferro, il solfato doppio di alluminio e potassio (= il moderno "allume di rocca" usato per questa sua proprietà astringente come emostatico). Cfr. Bailey 1929-1932, vpl II, p. 233 (in particolare sull'allume, bitume e zolfo).

¹⁵ *Sulphur, alumen* e *bitumen* ricorrono assieme in *Vitruv.* 2, 6, 1; 8, 3, 1; 2, 8; 3, 5; 6, 12 e in *Isid. or.* 13, 13, 1.

¹⁶ Cfr. *Ov. met.* 15, 340-341 *Nec, quae sulphureis ardet fornacibus, Aetne Ignea semper erit;...*

¹⁷ Sulle proprietà combustibili dello zolfo sotterraneo cfr. ancora Seneca, *quaest.* 5, 14, 4: *Illud vero manifestum est, magnam esse sub terris vim sulphuris et aliorum non minus ignem alentium: per haec loca cum se exitum quaerens spiritus torsit, accendat flammam ipso affricu necesse est, deinde flammis latius fuis, etiam si quid ignavi aeris erat, extenuatum moveri et viam cum fremitu vasto atque impetu quaerere.*

seppur rado, indizio del fuoco sottostante ancora attivo che talvolta si manifesta con fiamme di breve durata (vv. 434-435).

Anche Ovidio, con ampia e particolareggiata descrizione (*met.* 15, 340-355), narra dell'Etna che avvampa per sulfuree fornaci e, poiché in molte zone si aprono fenditure da cui fuoriescono fiamme, il bitume scatena gli incendi ed il giallo zolfo si accende. Sempre in Sicilia, ancora secondo la breve ma dinamica descrizione ovidiana¹⁸, gli stagni dei Palici, ribollenti e fuoriuscenti dalle fenditure della terra, diffondono miasmi di zolfo. Ad Erice Enea, celebrati i sacrifici in onore del padre, salpa e lascia dietro di sé le terre di Diomede fumide per le esalazioni sulfuree¹⁹.

I passi tratti dall'anonimo poeta dell'*Aetna* e da Ovidio evidenziano come l'affascinante e al tempo stesso spaventoso rapporto fra *sulphur/flamma* "accendesse" la memoria, la fantasia, la vena descrittiva dei poeti. Il sintagma, in clausola di verso, *vivacia sulphura flammis* (Ov. *met.* 3, 374)²⁰ è altamente significativo non solo per l'accostamento del fonema allitterante anagrammatico, seppur a livello non grafico ma di suono (-lph-, -fl-), ma soprattutto per la relazione zolfo/fiamma, quest'ultima generata dalla ossidazione del metalloide²¹.

Flammae flammarumque praenuntius odor sulphuris, fiamme e odore di zolfo, uno zolfo che preannuncia ancora fiamme, è la terrificante scenografia dell'eruzione del Vesuvio -evidenziata dal forte poliptoto al plurale scoppiettante per l'effetto "fonico-poetico" della fricativa + liquida e della presenza della vocale chiara (a)- durante quel 26 Agosto del 79 d.C. descritta da Plinio il giovane nella lettera indirizzata a Tacito per informarlo sulle circostanze del decesso del celebre zio²².

Sempre Plinio il giovane, in un'altra lettera indirizzata all'amico Gallo (*epist.* 8, 20, 3-4), nell'intenzione di narrare fenomeni portentosi, *incredibilia*, descrive l'incantevole meraviglia naturale delle acque sulfuree del lago di Vadimore (oggi lago di Bassano) delle

¹⁸ Ov. *met.* 15, 405-406.

¹⁹ Ov. *met.* 14, 86-87.

²⁰ Il sintagma è già presente in *ars* 2, 441.

²¹ Cfr. Ov. *Iler.* 7, 25 che fa dire a Didone *Uror, ut inducto ceratae sulphure taedae*.

²² Plin. *epist.* 6, 16, 1 *Petis, ut tibi arunculi mei exitum scribam, quo verius tradere posteris possis*.

quali evidenzia il variegato cromatismo (*color caeruleo albidior, viridi ora pressior*), il particolare odore e sapore (*sulpuris odor saporque medicatus*²³) e il potere terapeutico (*vis qua fracta solidantur*).

Sul versante poetico la scena che Stazio offrirà ai lettori bene s'inserisce fra le immagini più orripilanti dell'epica imperiale: seduta presso l'orrido Cocito, Medusa scioglie le chiome dal capo e lascia che i serpenti possano lambire le acque sulfuree del fiume infernale (*Theb.* 1, 89-91).

Eruzioni vulcaniche, solfatore, cioè fenomeni legati ad attività post-vulcanica, acque termali ricche di *vis* curativa, pericolose esalazioni di vapori nelle viscere della terra²⁴ furono agli occhi degli antichi tutti fenomeni naturali di vasta appariscenza, spesso inspiegabili, certamente suggestionanti, ammirabili e orrendi al tempo stesso, fenomeni in cui l'elemento fortemente incidente e stupefacente per natura ed effetti è lo zolfo.

2. *Sulpur* (è grafia più corretta della voce tecnica rispetto alla grecizzante *sulphur* e soprattutto a *sulfur*, scrittura tarda e ipercorretta nel fonema *-ph-* che attesta la sparizione dell'aspirata) è voce di origine mediterranea, sud italica, con etimologia sconosciuta²⁵ attestata dopo Catone (*agr.* 39, 1 e 95, 2) e ricorrente soprattutto nel genere didascalico e tecnico-scientifico²⁶; i derivati, aggettivi (*-ureus*; *-osus*; *-atus*; *-uricus*) e sostantivi (*-atio*), sono neologismi tecnici attestati da Ennio, Virgilio, Vitruvio, Seneca, ecc., sopravvissuti nel lessico scientifico moderno in relazione a vari tipi di composti dello

²³ *Medicatus* è voce tecnica del linguaggio medico (Cels. 4, 12, 7).

²⁴ Plin. *nat.* 31, 49 *Depressis puteis sulphurata vel aluminosa occurrentia putearios necant*.

²⁵ La definizione di Isidoro è paretimologia non attendibile (*orig.* 16, 1, 9 *Sulphur vocatum quia igne accendiur; πῦρ enim ignis est*).

²⁶ La grafia *sulpur* è attestata in poesia da Lucrezio, Orazio (*epist.* 1, 15, 7) in un contesto terapeutico dell'acqua sulfurea, Virgilio (*georg.* 3, 449; *Aen.* 2, 698), Ovidio (*met.* 3, 374), Lucano (11, 17), Persio (2, 25), Silio Italico e Stazio. In prosa si mantiene ancora in età imperiale in alcuni autori tecnici quali Columella e Plinio che, su 53 occorrenze, segnala *sulphur* due sole volte (*nat.* 23, 5 e 26, 2) mentre i derivati *sulphuratus* e *sulpureus* mostrano la grafia tecnica. Anche Plinio il giovane, letterato non scientifico, scrive *sulpur* in due contesti decisamente tecnici, sull'eruzione del Vesuvio (*epist.* 6, 16, 18) e sulle acque sulfuree (*epist.* 8, 20, 4) di cui si è già messo in evidenza il lessico per la voce *medicatus*. *Sulphur* si legge in Seneca e soprattutto nei testi medici di età tarda.

zolfo e quindi utilizzati anche nella nomenclatura della tecnica farmaceutica²⁷.

Plinio (*nat.* 35, 175)²⁸ cita e descrive quattro qualità di zolfo di cui pone al primo posto quello usato in medicina, il *sulpur vivum*²⁹, lo zolfo elementare che si trova in natura, non mescolato con materiali estranei³⁰, *quod Graeci apyron vocant* (non trattato col fuoco, cioè non ottenuto mediante riscaldamento della massa³¹), che si trova in natura allo stato solido e, in quanto tale, che è il solo ad essere estratto in frammenti trasparenti con sfumature verdi. Al § 176 Plinio stabilisce la natura dello zolfo (*Natura eius excalefacit*³², *concoquit*) mostrando di aderire alla dottrina di tradizione ippocratica (o pseudo-ippocratica, cioè al περί διαίτης) dei quattro elementi caldo/freddo, secco/unido; spiega le sue proprietà terapeutiche e specifica la presenza di esso in formulazioni ricollegabili alla tecnica farmaceutica allora in uso quali *emplastra* e *malagmata* (... *sed et discutit collectiones corporum, ob hoc talibus emplastris malagmatisque miscetur*) esemplificate da una serie di ricette per uso topico³³. Si tratta di cure essenzialmente ridotte secondo lo schema canonico

²⁷ Marcovecchio 1993, p. 832, s.v. *sulphur*.

²⁸ 1. *Sulpur vivum*; 2. *Gleba*, usata nelle gualcherie; 3. *Egula*, usata per solfatare le stoffe di lana; 4. *Cauter*, usato per lucignoli.

²⁹ Ovidio lo qualifica con *virax* (*met.* 3, 374 *viracia sulphura*); Apuleio (*met.* 9, 24) lo indica con *virax metallum*.

³⁰ Celso indica il *sulpur vivum* con *sulpur non expertus*, cioè non lavorato, non trattato: *sulpuris ignem non experti, quod apyron vocatur* ... (5, 18, 14).

³¹ Infatti gli antichi conoscevano anche la possibilità di separare lo zolfo puro partendo da miscele naturali di zolfo elementare e altri minerali; mediante riscaldamento opportuno separavano lo zolfo fuso che poi lasciavano solidificare e che era indicato con la *iunctura θετον δε ἀριστον* zolfo estratto col fuoco (Diosc. *m.m.* 5, 107).

³² La voce verbale si legge anche in *med. Plin.* p. 29, 12 = 1, 22, 7 riferita al *vellera sulphure vivo suffita* ...

³³ *Plin. nat.* 35, 176-177 *Renibus quoque et lumbis in dolore cum adipe mire prodest inpositum. Aufert et lichenas faciei cum terebinthi resina et lepras; harpax ita vocatur a celeritate praebendi, avelli enim subinde debet. Prodest et suspiriosis linctu, purulenta quoque extussientibus et contra scorpionum ictus. Vitilignes vivum nitro mixtum atque ex aceto tritum et inlitum tollit, item lendes, et in palpebris aceto sandaracato admixtum*. Celso (5, 3) elenca lo zolfo fra gli elementi che *concoquant et morent pus* cioè che maturano gli ascessi e promuovono la suppurazione ed aggiunge *aperiunt tamquam ora in corporibus* (5, 4); *purgant aerugo* (5, 5); *exedunt corpus* (5, 7); *ad discutienda vero ea, quae in corporis parte aliqua coierunt* (5, 11); *molliunt* (5, 15); *resolvit, aperit, purgat* (5, 18, 26).

dei testi di *Dynamidia*³⁴ e degli *Herbari* a carattere fitoterapeutico: si stabilisce dapprima la malattia (*Renibus quoque lumbis in dolore; lichenas faciei; suspiriosis linctu ...; vitilignes; lendes; ecc.*); si indicano gli eccipienti lipofili (*cum adipe; cum terebinthi resina*) o idrofili (*ex aceto; aceto sandaracato*); si segnala la tecnica farmaceutica con voci verbali quali *misceo, admisceo, tero*); si indica il modo di somministrazione con voci verbali quali *inpono, inlino*; si conclude con il risultato derivante dall'esperienza (*mire prodest*).

Già nei libri precedenti al XXXV, Plinio aveva citato lo zolfo come valido medicamento ricorrente in cure che saranno ampiamente riprese e tramandate da autori di testi medici di età tardoantica (*saec.* IV-VI d.C.).

Al fine di evidenziare l'ampia utilizzazione del *sulp(h)ur vivum*, ho raccolto le cure ricorrenti nei testi medici antichi e tardoantichi (*saec.* I-VI d.C.)³⁵ nel rispetto dello schema medico canonico *a capite ad calcem*. Dall'analisi intertestuale dei passi disposti secondo le due coordinate, cioè i nomi degli *auctores* distribuiti in successione cronologica da Cornelio Celso a Celio Aureliano e i *tituli morborum* (cfr. tabella 1) -passi che, data l'alta frequenza, non è possibile qui riportare- traiamo le seguenti osservazioni:

- 1) Le formulazioni farmaceutiche dei testi latini sono prevalentemente indirizzate alla cura degli uomini. Plinio (*nat.* 28, 265) segnala una formulazione per uso veterinario (*bouum morbis*); Sesto Placito ne registra tre (*med. ex animal.* 4 A 10, 2; 5 B 27, 2; 7 A 19).
- 2) Il numero più alto delle cure con presenza di zolfo sono registrate da Plinio e da Marcello Empirico. Fra questi due autori, più che fra altri, c'è una certa dipendenza spesso mutuata da *Medicina Plinii*.
- 3) Dall'analisi dei verbi indicanti il modo di utilizzo delle formulazioni farmaceutiche si può stabilire il tipo d'impiego dello zolfo: con minor frequenza per uso interno, *per os* e con maggior ricorrenza per uso esterno.
- 4) I verbi della somministrazione per uso interno si limitano a quattro: *sorbo* (Cels., Marcell.), *sumo* (Plin.), *bibo*, *transglutto*

³⁴ Maggiulli 2000, pp. 141-152.

³⁵ Cfr. anche C. Opsomer 1989, vol. II, pp. 750-753, s. v. *sulphur*.

(Marcell.). Per l'uso esterno i verbi più ricorrenti sono *impono* (Cels., Plin., *Med. Plin.*, Marcell., Theod. Prisc., *Antidot. Bruxell.*) e *inlino/illino* (Plin., *Med. Plin.*, Marcell., Cass. Fel.); meno frequente è *adpono* (Plin., Marcell., Cass. Fel.); *suppono*, *haurio*, *superadicio*, *unguo* sono verbi tecnici presenti solo in Theod. Prisc.; *aspergo* in Theod. Prisc. e Cael. Aurel.; *perunguo* è usato da Plin., Marcell., Theod. Prisc., Cael. Aurel.; *lavo* e *frico* da Marcell. e Cass. Fel.; *perfrico* da Cels. e Marcell.

- 5) Marcello e Teodoro Prisciano registrano il più alto numero dei verbi tecnici della somministrazione: il IV e V sono i secoli in cui la medicina empirica (*experimentum*) e le rispettive ricette (*curae*) sono ampiamente attestate nella letteratura dei testi medici.
- 6) I metodi di applicazione nell'uso esterno sono indicati con più voci verbali alcune delle quali ricollegabili tra loro per affinità di azioni: pulire (*lavo*, *aspergo*); frizionare (*frico*, *perfrico*); applicare (*impono*, *adpono*, *suppono*, *superadeo*); spalmare (*unguo*, *perunguo*, *inlino*, *haurio*). Frequente è l'uso dei composti con preverbi con funzione perfettiva³⁶.
- 7) La formula farmaceutica viene talvolta scientificamente individuata con le voci *malagma* (Cels., Marcell.), *emplastrum* (Plin., Marcell.), *trociscus* (Theod. Prisc.)³⁷. Verbi tecnici della somministrazione sono *inicere* riferito a *malagma*, *imponere* riferito a *emplastrum*, *inlinere* riferito a *trociscus*.
- 8) Nelle formulazioni dei testi latini di medicina molto spesso lo zolfo elementare non compare come primo componente, ma solo come principio attivo coadiuvante (*mixtum cum sulphure*) e in ac-

³⁶ Tali preverbi, per consuetudine, dovrebbero avere una funzione tale da flettere l'accezione del verbo semplice a significati diversi ed esprimere particolari sfumature e aspetti modificati in relazione all'azione (aspetto momentaneo o duraturo, aspetto ingressivo o regressivo), ma nei testi medici tardi questa funzione non sempre risulta operante e di conseguenza non sempre emerge una spiccata valenza tra i verbi tecnici semplici e composti. Sull'argomento cfr. Maggiulli 2004, pp. 143-154.

³⁷ Il *malagma* è un preparato prevalentemente a base di parti vegetali contenenti essenze; l'*emplastrum* e il *trociscus* sono di solito a base di derivati metallici. Cfr. Maggiulli 1998, pp. 266-274. Per le definizioni si veda recentemente Mazzini 1999, Appendice I, p. 343 e p. 356.

cordo con ciò è l'uso quasi totale dell'ablativo (*sulpure*) retto da preposizioni (*cum*, *ex*) o in forme verbali al modo finito (*addes sulpur*) e infinitivo (*adiecto sulpure*; *accepto sulpure*)³⁸.

- 9) Numerosi sono i verbi che si riferiscono alla tecnica della preparazione della formulazione. I più ricorrenti sono: *addo* (Plin., ps. Apul., Marcell.), *adicio* (Marcell.), *misceo* (Cels., Plin., *Med. Plin.*, Marcell., Theod. Prisc., *Antitod. Bruxell.*), *admisceo* (Plin., Cass. Fel., Cael. Aurel.), *permisceo* (Plin., *Med. Plin.*, Marcell.), *commisceo* (Theod. Prisc.), *inmisceo* (Marcell.), *tero* (Plin., *Med. Plin.*, Marcell., Cass. Fel., Theod. Prisc., Cael. Aurel., *Antitod. Bruxell.*), *contero* (Cels., Marcell., Theod. Prisc., Cael. Aurel.), *involve* (Marcell.), *resolve* (Theod. Prisc.), *tundo* (Cass. Fel., Theod. Prisc.), *unguo* (Theod. Prisc.), *inunguo* (ps. Apuleio), *liquefacio* (Marcell.), *eluo* (Marcell.), *contundo* (Marcell., Cass. Fel., Theod. Prisc.), *tempero* (Theod. Prisc.), *suffumigo* (Cels.), *cribello* (Cass. Fel.), *superaspergo* (Cass. Fel.). Anche in questo caso Marcello e Teodoro Prisciano registrano il più alto numero di voci verbali tecniche.
- 10) I metodi di preparazione vengono indicati da più voci verbali alcune delle quali ricollegabili tra loro per affinità: processi di amalgamazione (*misceo* e composti con *cum*, *in*, *per*, *involve*, *resolve*), processi di diluizione e stemperamento (*tempero*, *liquefacio*), frantumazione e polverizzazione del materiale (*tero*, *contero*, *tundo*, *contundo*).
- 11) In alcuni casi sono bene individuabili i componenti della formulazione che possono considerarsi eccipienti lipofili adatti per preparare unguenti a base di zolfo (*oleum*, *auxungia*, *lac muliebre*, *adepts*, *pix*, *caseum*, *sebum*, *bitumen*, *resina terebinthina*, *amurca*), meno frequenti sono gli eccipienti idrofili come per es. *vinum*, *acetum*, *liquamen*. In effetti essi sono meno razionali anche da un punto di vista tecnico farmaceutico moderno.
- 12) Risulta arduo un tentativo di classificare i vari tipi di patologie in cui s'impegnano preparazioni a base di zolfo. Spesso infatti sono indicati sintomi generici collegabili a più malattie

³⁸ Teodoro Prisciano è uno dei pochi autori che, di consueto, cita lo zolfo come principio attivo.

(per es. *dolor ventri*) piuttosto che una malattia specifica bene individuabile.

- 13) Quando si riesce ad individuare la patologia, s'incontrano vari impieghi dello zolfo e dell'anidride solforosa da esso derivata, razionali ancor oggi, soprattutto per curare svariate affezioni cutanee.
- 14) Le formulazioni farmaceutiche contenenti zolfo sono prevalentemente per uso esterno soprattutto dermatologico-antiparassitario, quindi oftalmico, otologico, odontoiatrico.
- 15) In altri casi l'applicazione topica esterna ha finalità analgesiche per dolori localizzati in vari organi (*aurium dolor, dentium dolor, ventris dolor*, ecc.).
- 16) Mentre i componenti attivi o gli eccipienti di molte formulazioni farmaceutiche non hanno oggi nessun riscontro scientifico, lo zolfo, pur non essendo di solito nominato come primo componente della formulazione, è quasi sempre principio attivo determinante per l'ampio spettro di attività farmacologica e viene utilizzato sempre razionalmente e con validità attuale. Come è noto lo zolfo possiede attività cheratolitica, disinfettante, antimicotica e parassitocida che sono alla base dell'azione terapeutica in varie patologie cutanee associate o no ad infezioni³⁹.
- 17) Medicina e tecnica farmaceutica raggiungono buona impostazione scientifica e notevole ricchezza lessicale soprattutto tra il IV-V sec. d. C. secondo le testimonianze soprattutto di Marcello Empirico e Teodoro Prisciano.

3. L'aspetto farmacologico dello zolfo (e della anidride solforosa da esso derivata bruciando lo zolfo) era soprattutto quello di disinfettante usato non solo su persone ed animali⁴⁰, ma anche per

³⁹ Lo zolfo da solo fino a concentrazione del 20% o in combinazione con altre sostanze viene ampiamente usato sotto forma di lozioni, shampoo, creme, saponi o unguenti nel trattamento di acne forfora, seborrea, scabbia, infezioni fungine superficiali e nella sepsi cutanea (*Medicamenta* 1996⁷, vol. VI, pp. 1451-1456.)

⁴⁰ Durante la festa dei *Parilia* del 21 Aprile i pastori purificavano gli ovili con zolfo (Ov. *Fast.* 4, 739 *Caerulei fiant puro de sulphure fumi*). Cfr. Verg. *georg.* 3, 449 in una formulazione di tecnica farmaceutica della quale mi sono particolarmente occupata (Maggiulli 1983, p. 5). Si affumicavano con zolfo anche le stanze dei volatili (Colum. 8, 5, 11).

purificare cose⁴¹ e case, una purificazione con doppia valenza, di disinfezione/disinfestazione e apotropaica di tipo religioso talvolta non scevra da rituali magici. Se aspergere la casa di acqua vuol dire lavarla, affumicarla con vapori di zolfo combusto vuol dire disinfettarla rinnovandola anche per nuovo odore; purificare casa e cose con acqua e fumi di zolfo ha la funzione di cacciare via qualsiasi impurità causata da fattori negativi, da persone, azioni o elementi indesiderati. In Omero, Odisseo utilizza questa tecnica per eliminare dalla reggia la contaminazione del sangue dei Proci (*Od.* 22, 481; 493; 23, 50) ed ancora in Omero (*Il.* 16, 228) troviamo testimonianza di oggetti destinati a scopi religiosi nettati con lo zolfo⁴². Esso diventa antagonista persino degli spiriti del regno d'oltretomba (*lustratio*)⁴³.

Nella civiltà latina soprattutto i poeti hanno lasciato testimonianza su come le purificazioni con lo zolfo si associassero spesso ad un rituale magico scandito dalle prescrizioni sacre del gesto ripetuto tre volte e da cantilene (*cantationes*) di vecchie in fama di fattucchiere.

Tibullo ricorda a Delia di averla strappata da crudele morbo con la *lustratio* dello zolfo *purum*, incontaminato⁴⁴ dopo che una vecchia aveva intonato magiche formule; Propertio narra come Cinzia abbia disinfestato la casa dalla presenza e dagli uniori di estranee ed indesiderate amanti con aspersioni di acqua ed abbia mondato il suo uomo cospargendogli, per ben tre volte, zolfo sul capo⁴⁵; Ovidio nell'*ars amatoria*⁴⁶ consiglia in caso di malattia l'aiuto di una vecchia che purifichi con zolfo e un uovo il letto e la stanza, mentre nei *remedia amoris*⁴⁷ allude con reticenza a come l'amore possa essere

⁴¹ In Apuleio di Madaura troviamo l'uso dello zolfo per sbiancare il bucato (*met.* 9, 24; 25). Il diossido di zolfo (un tempo chiamato anche anidride solforosa) ottenibile mediante la combustione del metalloide (*candido fumo sulphuris*), è un gas fortemente irritante sull'apparato respiratorio con notevoli proprietà riducenti, sbiancanti e antimicrobiche. Da qui prende avvio la novella del giovane amante, che rinchiuso nella *viminea carea* del bucato rischia di morire soffocato.

⁴² Achille liba in preghiera a Zeus in una coppa che disinfetta con zolfo e monda con acqua (*Hom. Il.* 16, 228).

⁴³ *Iuv. sat.* 2, 157-158 ...*Cuperent lustrari, si qua darentur / sulphura cum taedis...*

⁴⁴ *Tib.* 1, 5, 11-12 *ipseque te circum lustravi sulphure puro, / carmine cum magico praecinuisset anus; ...*

⁴⁵ *Prop.* 4, 8, 86 *terque meum tetigit sulphuris igne caput.*

⁴⁶ *Ov. ars* 2, 329-330 *et veniat quae lustret anus lectumque locumque, / praeferat et tremula sulphur et ora manu.*

⁴⁷ *Ov. rem.* 260 *nec fugiet vivo sulphure victus amor.*

vinto da incantesimi a base di zolfo; ancora zolfo e uovo in Apuleio (*met.* 11, 16) sono alla base della purificazione di Lucio celebrata dal sommo sacerdote. L'Anonimo del poemetto pseudo-virgiliano *Ciris* (v. 369) narra gli intrugli magici di una vecchia, la nutrice, che brucia con zolfo erbe aromatiche intrecciando per tre volte nove fili di tre diversi colori. Affascinante è la descrizione ovidiana a proposito del rito della maga Medea che purifica il vecchio Esone tre volte con la fiamma, tre volte con l'acqua, tre volte con lo zolfo (*met.* 7, 261 *terque senem flamma, ter aqua, ter sulphure lustrat*). Dunque, la maga o la vecchia -la vecchia come la nutrice di Odisseo-, il tre e multiplo di tre, l'acqua e lo zolfo assurgono, nella letteratura poetica, ad elementi necessari dei riti catartici ed apotropaici. Lo zolfo elementare e lo zolfo bruciato, cioè l'anidride solforosa, sono entrambi validi antimicrobici e antimicotici.

Anche Plinio, a chiusura del § 177 del libro XXXV, puntualizza come lo zolfo *habet et in religionibus locum, ad expiandas suffitu domos* e all'incipit della *sfraghis* al capitolo L accosta per asindeto con allitterazione sillabica di voci isosillabiche *fulmina/fulgura* che mette in relazione per ugual caratteristica cromatica e olfattiva con *sulpur/sulpureus* voci ripetute enfaticamente nei due segmenti frastici attigui: *fulmina, fulgura quoque sulphuris odorem habent*⁴⁸ *ac lux ipsa eorum sulpurea est*.

Fulmini e lampi mostrano, dunque, un cromatismo solforino ed emanano un odore di zolfo, osservazione quest'ultima già segnalata da Aristotele⁴⁹ e Plutarco⁵⁰. Se Lucrezio⁵¹ già aveva spiegato poeticamente la natura del fulmine che, laddove colpisce ed incendia, lascia tracce esalanti odore di zolfo, Seneca, filosofo con forti interessi scientifici, argomenta sulla natura di *fulmen* e *fulgur* al fine di dimostrare che si tratta di *ignis* per il calore, per l'effetto incendiario, per il fatto che tutti gli oggetti colpiti emanano odore di zolfo (*quaest.* 2, 21, 2 *Quid, quod omnibus fulguratis odor sulphuris est?*) e più oltre (2, 53, 2) aggiunge *Praeterea quocumque decidit fulmen, ibi odorem esse sulphuris certum est...*. Nei testi poetici, infatti, il fulmine per metonimia è detto *sulpur*.

⁴⁸ Oggi si sa che l'odore simile a quello dello zolfo bruciato che compare dopo il fulmine è dovuto ad ozono e non ad anidride solforosa.

⁴⁹ Arist. *Probl.* 24, 19.

⁵⁰ Plut. *quaest. contr.* 4, 2, 3, p. 665 C.

⁵¹ Lucr. 6, 219-221 *Quod superest, quali natura praedita constant / fulmina, declarant ictus et inusta vaporis / signa notaeque gravis halantis sulphuris auras*.

Lo spettro di utilizzazione di *sulpur* viene così a dilatarsi a più vaste dimensioni: *sulpur*, elemento protagonista di tanto suggestio-nanti quanto inspiegabili fenomeni naturali terrestri, veniva idealmente ricollegato a *fulmen*, detto appunto dai poeti *sulpur sacrum*, ed ai suoi effetti devastanti, sicchè la traiettoria basso/alto, terra/cielo di *sulpur vivum* si rinnova e si conclude nella traiettoria alto/basso, cielo/terra di *sulpur sacrum*.

Il *sulpur sacrum* di Persio⁵², l'*aetherium sulphur* di Lucano (7, 160) e il *celeste sulpur* di Stazio⁵³ (*Theb.* 11, 16-17), che ripropone uno scenario analogo a quello già descritto da Virgilio (*Aen.* 2, 698), sono i fulmini scagliati da Giove sulla terra che mostrano cromatismi solforini ed esalano vapori di zolfo. Già Omero (*Il.* 8, 135; 14, 475; *Od.* 12, 417) ricollegava l'odore del fulmine di Zeus a quello dell'anidride solforosa.

In *Medea* 825-826 la successione *sulphure/fulgura* potrebbe non essere una semplice ricercatezza poetica di figure di suono data da voci isosillabiche con doppia allitterazione di fonemi interni alla parola (-ul-, -ur-), ma l'accostamento voluto di voci sinonimiche che rientrano in un quadro di bagliori e di incendi (con *ignes* e *flammae* reciprocamente in clausola), cromaticamente più smorzato il dono sotterraneo proveniente da Vulcano (*tenui/sulphure*) e più acceso quello di Fetonte (*vivacis fulgura flammae*).

Attraverso la traiettoria *sulp(h)ur vivum* / *sulp(h)ur sacrum* è facile individuare una relazione fra lo zolfo e il fulmine marcata anche in greco dove Θείον, la cui etimologia non coincide con quella di Θεός⁵⁴, viene tuttavia riportato a quest'ultimo termine: possiamo dire di essere di fronte ad un procedimento paretimologico com'è eviden-

⁵² In Persio *sulpur* è il fulmine che Giove indignato scaglia dal cielo sulla terra (2, 24-25 *Ignovisse putas, quia, cum tonat, ocius illex / sulphure discutitur sacro quam tuque domusque?*).

⁵³ In Stazio il *sulpur* è il fulmine che, scagliato da Giove sulla terra, colpisce Capaneo, s'incendia, fuma ed esala vapori di zolfo (*urit / arva et anhelantem caelesti sulphure campum*).

⁵⁴ L'etimologia di Θεός è tuttora *sub nota* (cfr. Frisk 1954, p. 662), quella di Θείον viene ricondotta con buone ragioni fonologiche alla radice indoeuropea **dhus* (cfr. Frisk 1954, p. 658). Tra le ipotesi, più o meno indimostrabili, relative alla etimologia di Θεός, sussiste anche quella che lo riconduce al lituano *dves-iù*. Si tratterebbe comunque in tal caso di una parentela antichissima ben diversa dalle suggestioni paretimologiche secondo cui gli autori dei testi (Plutarco, Eustazio) interpretano la correlazione fra Θείον e Θεός.

te dai passi di Plutarco⁵⁵ e Eustazio⁵⁶. Da qui potremmo assistere al crearsi, o al ricrearsi, di un mito *in nuce*: Θείον è l'elemento che, o per potere divino, o perché appartenente al dio, tutto sterilizza e guarisce.

La traiettoria ideale e reale che unisce terra/cielo trova invero radici già nell'immaginario poetico di Virgilio che, con grandissima arte descrittiva, attenua la forte drammaticità del II libro dell' "Eneide" con un prodigioso episodio (vv. 679-698) narrato in discorso diretto da Enea: sul capo di Iulo si effonde un raggio di luce, una lingua di fuoco (*flamma*) lambisce le chiome del fanciullo e ne circonda la fronte. Anchiise, che inconsapevolmente intuisce il messaggio divino, *oculos ad sidera laetus / extulit et caelo palmas cum voce tetendit* una prece a Giove. Segue un improvviso fragore, tuona dalla parte sinistra; nel buio cade una stella che con la sua scia traccia una viva luce e va a nascondersi nella foresta dell'Ida come ad indicare agli Enneadi la via da percorrere e che rende i luoghi fumanti di zolfo.

La luce, la fiamma, la folgore, ciò che parte dal cielo o nel cielo accade contrasta drammaticamente con ciò che è sulla terra. I luoghi intorno fumano di un diffuso odore di zolfo (v. 698 ...*et late circum loca sulphure fumant*). Sulla terra brucia una città, scompaiono miti e storia del passato, vecchie culture; nel cielo si segna la via alla ricerca della "*antiqua mater*"⁵⁷, si apre una nuova storia di una nuova cultura.

Elena Zaffagno nel presentare la nuova collana del DARFICLET così spiegava la scelta del titolo: "La scelta del titolo *FuturAntico* è chiaramente evocativa: si sono voluti avvicinare due momenti essenziali, da un lato il patrimonio letterario antico... dall'altro la contemporaneità, anzi il futuro". L'argomento di questo contributo è stato da me scelto proprio in quanto è facilmente possibile trovare nella letteratura medica antica sostanze o materiali di origine minerale o vegetale la cui attività farmacologia (δύναμις, *potentia*, *vis*) è ancor oggi sfruttata. Nel caso particolare dello zolfo elementare possiamo affermare come esso sia ancora ben presente – e tale continuerà ad essere – nella maggior parte delle Farmacopee moderne ed utilizzato specialmente per uso esterno (cfr. "*Sulfur ad usum externum*" in "European Pharmacopoeia" 4th Edition 2002 e cfr., tra gli altri, due esempi tratti dalla "Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana" XI Edizione 2002 "Unguento di zolfo ed acido salicilico" ed "Unguento di zolfo e potassio carbonato").

⁵⁵ Plut. *quaest. conv.* 4, 2, 3, p. 665 C.

⁵⁶ Eustath. *Od.* 22, 481 p. 1935, 19.

⁵⁷ Verg. *Aen.* 3, 96 *Antiquam exquirite matrem*.

Tabella 1

	Celso	Scribonio Largo	Plinio	Med. Plin.	Marcello	Cassio Felice	Ps. Apuleio	Teodoro Prisciano	Celio Aureliano
Capitis dolor						*			
Capitis Cantabries						*			
Oculi claritas			*					*	
Dentium dolor			*		*				
Aurium dolor					*				
Parotida						*		*	
Struma	*								
Faucis malum	*								
Lichena oris			*	*					
Impetigo	*			*	*	*		*	
Vitiligo	*		*						
Lentigo			*						
Phthyriasis									*
Lepra			*						
Macula in corpore								*	
Macula nigra						*		*	
Papula				*					
Myomicus (epymata)									*
Pruritus, Prurigo				*		*		*	
Ferbunculus								*	
Phyma	*								
Scabies		*				*		*	
Ulcera	*		**	*	*				
Carcinodis	*								
Fistula			*		*				
Noma				*					
Labia crepantia								*	
Ptergia digitorum			*						
Scabritia unguium			*						
Purulenta excreatio			*						
Vulnus								*	
Vitium in ano								*	
Morbus regius									*
Erysipelas	*								
Furur			*						
Pedunculus					*				
Tinea					*	*			
Lendes			*						
Suspirium, Asma		*	*		*	*			*
Pus	*								
Fluxio (catarron)									
Synanche									*
Tussis	*		*		*				
Stomachi dolor					*				
Lumborum dolor			*		*		*	*	
Ventris dolor					*				
Lateris dolor				*	*				
Caeci dolor			*						
Renium dolor			*		*				
Nervi dolor	*		*					*	
Ischias									*
Calculus					*				*
Colica									*
Vomitus					*				
Profluvium			*						
Lexipyretos		*							
Contra multipedae morsus			*						
Contra phalangium				*					
Contra scorpionum ictus			*						
Epilepsia									*
Paralysis									*
Elephantiasis									*
Podagra					*				*
Condyloma					*				
Ignis sacer		*	*				*	*	
Boni morbus			*						
Paronychia								*	
Vulva exulcerata	*							*	

BIBLOGRAFIA

- AA.VV., *Medicamenta*, Milano 1996⁷, vol. VI, pp. 1451-1456.
- BAILEY K.C., *The Elder Pliny's Chapters on Chemical Subjects*, London 1929-1932.
- CALLEBAT L., *Vitruve, De l'architecture livre VIII*, texte établi, traduit et commenté par L. Callebat, Paris 1973.
- FRISK H., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1954, p. 662.
- MAGGIULLI Gigliola, *Virgilio erborista*, in "Maia" 35, 1983, p. 5.
- MAGGIULLI Gigliola, *Alcune ricette dell'Herbarius dello Ps. Apuleio. Validità fitoterapeutica e modernità nella formulazione tecnico farmaceutica*, in *La cura delle malattie. Itinerari storici: 3° Colloquio Europeo di etnofarmacologia. 1° Conferenza internazionale di Antropologia e storia della salute e delle malattie*, Genova 1998, pp. 266-274.
- MAGGIULLI Gigliola, *'Dinamidia' come genere letterario*, in *Les textes médicaux latins comme littérature*, Actes du VI^e colloque international sur les textes médicaux latins par A. J. Pigeaud, Nantes 2000, pp. 141-152.
- MAGGIULLI Gigliola, *I verbi delle preparazioni farmaceutiche nell' Herbarius dello ps. Apuleio* in *Testi medici latini antichi. Le parole della medicina: lessico e storia*, Bologna 2004.
- MARCOVECCHIO E., *Dizionario etimologico storico dei termini medici*, Firenze 1993, p. 832, s.v. *sulphur*.
- MAZZINI I., *Glossario di termini medici antichi*, in C. Cornelio Celso. *La Chirurgia (Libri VII e VIII del De medicina)* a cura di I.M., Macerata 1999, Appendice I.
- OPSOMER C., *Index de la pharmacopée du I^{er} au X^e siècle*, 2 voll., Hildesheim – Zürich – New York 1989.

Esempi d'autore in una grammatica tardolatina

di Mariarosaria Pugliarello

Accorgimento didattico comune a tutta la tradizione grammaticale è la presenza di esempi, cui gli insegnanti hanno sempre fatto ricorso, ieri come oggi, per offrire un riscontro pratico alla descrizione dei meccanismi del linguaggio. Anche nei testi grammaticali latini l'esemplificazione rappresenta un elemento nodale nella strategia dell'insegnamento¹; in tali opere gli esempi, sulla scia della tradizione greca, si ripartiscono fra due categorie: gli esempi lessicali, costituiti da lessemi isolati o sintagmi minimi, che appartengono all'ambito della *dictio* (*lexis*), e le frasi, che appartengono all'ambito dell'*oratio* (*logos*)². Un'ulteriore suddivisione riguarda la natura stessa degli esempi, che possono essere rappresentati da termini o espressioni improntati all'ambiente scolastico o comunque alla vita quotidiana degli allievi, oppure da passi d'autore. Questi ultimi sono introdotti per illustrare sia dei singoli termini o delle forme particolari, sia dei sintagmi più estesi, che comportano la trascrizione di uno o più versi o di ampi passi. I modelli offerti dall'insegnante, in tal caso, non fanno riferimento alla prassi linguistica degli allievi, ma rimandano direttamente alla lingua scritta, letteraria; questo tipo di esempio è, in un certo senso, interno al mondo scolastico: gli *auctores*, la cui corretta lettura e interpretazione costituisce il fine dell'insegnamento, ne sono al tempo stesso strumento determinante.

In teoria ciascun maestro di grammatica ha davanti a sé un'ampia gamma di esempi cui attingere, sia per quanto riguarda il primo tipo, cioè forme e frasi di uso comune, che in relazione al secondo, i passi d'autore³. Ma se per l'insegnamento orale non sappiamo quanto spazio venisse lasciato all'inventiva e alla libera iniziativa dell'insegnante, certo è che il carattere conservatore della tradizione scolastica latina ha portato ad una codificazione degli *exempla*, che si trasmettono spesso da un testo all'altro segnando una sorta di itinerario culturale. Si può dire che in qualsiasi testo grammaticale citazioni d'autore ed *exempla ficta* concorrono a far luce sui rapporti di derivazione e filiazione all'interno della tradizione scolastico-

¹ Holtz 1981, pp.109-121; Vainio 1999, pp.17-23; Vainio 2000, pp.30-48.

² Holtz 1981, pp.109 s.; cfr. Vainio 2000, pp.30 s.

³ Holtz 1981, p.109; Vainio 2000, p.30.

grammaticale, ma forniscono anche una testimonianza diretta sulle finalità dell'opera, sull'autore e sui destinatari.

In tale prospettiva si colloca il presente contributo, che mira a indagare modalità e funzioni delle citazioni di *auctores* nelle *Regulae* pseudoagostiniane⁴. In questo testo, la cui attribuzione a S. Agostino è oggi considerata inattendibile⁵, l'Autore propone un sintetico ma completo corso di latino, articolato, come denuncia il titolo stesso, secondo la caratterizzazione di quella categoria di testi grammaticali definita da Vivien Law "*regulae type*"⁶. Come è noto, le opere di *regulae* differiscono dai trattati di *ars grammatica*⁷ per un approccio pragmatico, focalizzato sugli aspetti formali della lingua e sulle norme pratiche della flessione analogica, illustrate da lunghi elenchi di esempi e paradigmi⁸.

⁴ L'operetta è stata pubblicata da Keil nel V volume dei *Grammatici Latini* (Keil 1868, pp.496-524) ed è citata d'ora in poi con indicazione di volume, pagina e riga.

⁵ La maggior parte dei manoscritti presenta questa attribuzione; nei codici Vat. Pal. 1746 del sec. IX e Par. Lat.7520 dell'XI sec. si legge: *Regula Augustini Episcopi* (mentre l'*Ars grammatica* è attribuita dagli stessi manoscritti a *Sanctus Augustinus*); il codice *Frisingensis* 81 (Mon. Lat. 6281 del IX sec.), l'unico utilizzato dal Keil, riporta invece come titolo: *Regula Aureli Augustini*; nel codice di Oxford Bodl. Libr. Add. C 144, dell'XI sec., mancano invece titolo e attribuzione; cfr. Law 1984, p.180; Pizzani 1985, pp.369-370; Rosellini 1998, p. 414 n.4 e p. 427. Mentre Marrou (1958, pp. 571-576), come già Keil (1868, p.492), era dell'opinione che *Ars breviata* e *Regulae* fossero compendi autonomi dell'originario *De grammatica* di S. Agostino, del quale potevano offrire solo un pallido riflesso, l'indipendenza delle due operette e, anzi, la loro "irriducibilità... ad una matrice comune" (Pizzani 1985, pp. 379 s.) sono ormai un dato acquisito; cfr. Law 1984, pp.159-183, dove emergono elementi a favore dell'autenticità dell'*Ars breviata*.

⁶ Law 1987, pp.191-204; a questo tipo di testi afferiscono opere come i *Catholica Probi*, il *De nomine et verbo* di Foca, la *Institutio de nomine et pronomine et verbo* di Prisciano, le *Regulae* pseudopalemoniane, le *Regulae* pseudoagostiniane e, in parte, l'*Ars de nomine et verbo* di Consenzio; cfr. De Nonno 1993², pp. 633-640. All'origine di tali testi Barwick 1922, pp. 167-203, individuava le opere *De latinitate* di Pansa e di Capro. Sulla relazione intercorrente fra le *Regulae* attribuite ad Agostino e le *Regulae* pseudopalemoniane cfr. Law 1984, p. 163 e, più diffusamente, Rosellini 1998, pp.414-444.

⁷ Il cosiddetto *Schulgrammatik type* (Barwick 1922, pp.15 s.; 71-74; 89 s.).

⁸ Law 1987, p.192; cfr. anche Rosellini 2001, pp. LI s.; su Consenzio si veda Buffa Giolito 2003, pp.47-78. Sull'articolazione in *regulae* del trattato attribuito a S. Agostino rinvio al mio contributo *Teoria grammaticale e prassi didattica nelle Regulae pseudoagostiniane*, presentato al VI Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi, Napoli-S.Maria Capua Vetere 29 settembre-2 ottobre 2003 e in corso di stampa negli Atti del Convegno.

In questo manuale le citazioni d'autore occupano, tenendo conto della esiguità del testo, ampio spazio, in misura maggiore rispetto alle *artes* e anche rispetto ad altre opere di *regulae*; varie sono, inoltre, le modalità di presentazione dei passi così come la funzione che sono chiamati ad assolvere, mentre abbastanza ampio è il ventaglio degli *auctores* proposti, sicché un'indagine su questo aspetto può far luce, oltre che sull'operetta stessa, su alcuni procedimenti dell'educazione linguistico-letteraria nella tarda antichità.

In 29 pagine circa di testo, nel V volume dell'edizione dei *Grammatici Latini* curata dal Keil (pp.496,14-524,36), si incontrano in tutto 86 fra citazioni e riferimenti ad *auctores*. Gli autori sono, in ordine di frequenza, Virgilio con 61 presenze (44 dell'Eneide, 10 delle Georgiche, 6 delle Bucoliche e un rinvio generico)⁹, Cicerone con 10¹⁰, Terenzio con 6¹¹, Sallustio con

⁹ Verg. *Aen.* 1,48: *GL V* 521,9-10; *Aen.* 1,95: *GL V* 508,2 e 523,8; *Aen.* 1,212: *GL V* 501,17; *Aen.* 1,486: *GL V* 507,38; *Aen.* 1,658: *GL V* 519,24-25; *Aen.* 2, 4: *GL V* 519,19; *Aen.* 2, 49: *GL V* 521,7; *Aen.* 2, 282: *GL V* 519,21-23; *Aen.* 2,435: *GL V* 521,13-14; *Aen.* 2,561: *GL V* 500,27 e 519,16; *Aen.* 3,73: *GL V* 500,26; *Aen.* 3,88: *GL V* 523,36; *Aen.* 3,144: *GL V* 500,26; *Aen.* 3,399: *GL V* 518,9; *Aen.* 3,539: *GL V* 502,10; *Aen.* 3,715: *GL V* 518,11; *Aen.* 4,19: *GL V* 509,12; *Aen.* 4,62: *GL V* 521,24; *Aen.* 4,177: *GL V* 522,38; *Aen.* 4,205: *GL V* 519,13; *Aen.* 4,520-521: *GL V* 503,39-40; *Aen.* 5,426: *GL V* 508,21; *Aen.* 5,588: *GL V* 519,15; *Aen.* 5,807: *GL V* 523,3-4; *Aen.* 5,855: *GL V* 508,27; *Aen.* 6,203: *GL V* 523,13; *Aen.* 6,219: *GL V* 521,16; *Aen.* 6,542: *GL V* 518,7; *Aen.* 6,581: *GL V* 523,5; *Aen.* 6,743: *GL V* 519,34; *Aen.* 6,795: *GL V* 523,11-12; *Aen.* 7,162-165: *GL V* 521,19-22; *Aen.* 7,188: *GL V* 500,16-17; *Aen.* 8,343: *GL V* 500,36-37; *Aen.* 8,366: *GL V* 523,14-15; *Aen.* 9,513-514: *GL V* 523,16-17; *Aen.* 9,580: *GL V* 500,28; *Aen.* 9,699: *GL V* 523,7; *Aen.* 9,822: *GL V* 508,16; *Aen.* 12,159: *GL V* 504,2; *Aen.* 12,329-330: *GL V* 521,26-27; *Aen.* 12,802: *GL V* 500,28; *buc.* 1,14-15: *GL V* 524,13-14; *buc.* 1,26: *GL V* 521,6; *buc.* 3,83: *GL V* 506,15; *buc.* 5,5: *GL V* 523,10; *buc.* 8,41: *GL V* 519,17; *buc.* 9,39: *GL V* 518,8; *geo.* 1,210: *GL V* 506,26; *geo.* 1,460: *GL V* 521,11; *geo.* 2,12: *GL V* 500,3; *geo.* 2,79: *GL V* 519,35; *geo.* 3,75: *GL V* 522,38; *geo.* 3,156: *GL V* 517,18; *geo.* 3,166: *GL V* 500,27; *geo.* 3,167: *GL V* 519,35; *geo.* 3,230: *GL V* 500,25; *geo.* 3,499: *GL V* 519,12; *rina:* *GL V* 498,36 e 506,25 (cfr. ad es. *buc.* 5,71; *geo.* 1,341; 2,97 etc.).

¹⁰ Cic. *Catil.* 1,7,16: *GL V* 523,29-30; *nat. deor.* 3,32,81: *GL V* 517,30; *orat.* 47,157: *GL V* 517,5; *Pis.* 9,20: *GL V* 517,29; *Verr. act. sec.* 5,1,3: *GL V* 523,33; *rina:* *GL V* 498,36 e 506,25 (cfr. *Lael.* 19,67; *Tusc.* 5,5,13; *Verr. act. sec.* 1,36,91 etc.); *morturiunt:* *GL V* 516,17 (116,51 Garbarino); *humaniter:* *GL V* 517,8 (cfr. *de orat.* 2,46; *Att.* 1,2,1; *Att.* 1,20,1 etc.); *beluus:* *GL V* 520,28 (116,52 Garbarino).

¹¹ Ter. *Andr.* 61: *GL V* 517,17; *Andr.* 69: *GL V* 519,33; *Andr.* 74: *GL V* 517,9; *Andr.* 211: *GL V* 509,31; *Andr.* 426: *GL V* 509,35; *eun.* 315: *GL V* 497,41; nell'edizione-

4¹², Giovenale con 2¹³, mentre Varrone, Orazio e Lucano sono ricordati da una sola citazione per ciascuno di essi¹⁴.

Nella selezione dei nomi sono compresi gli scrittori della *quadriga Messii*¹⁵, fra i quali spicca Virgilio, con una posizione privilegiata, che non è certo una novità nella scuola romana, a partire dalla riforma dei programmi attuata da Cecilio Epirota¹⁶. È anche significativa l'utilizzazione di autori meno frequenti nel *curriculum* scolastico, come Orazio, Giovenale e Lucano, oltre a Varrone, fonte e termine di confronto ricorrente nelle opere sulla lingua latina. La presenza di alcuni *auctores* può essere indizio di dipendenza da una o più tradizioni grammaticali, ma può anche indicare una selezione di testi operata dal nostro Autore-maestro per particolari motivi e segnalare la risposta a determinate esigenze didattiche.

Preliminare a tali considerazioni è uno sguardo d'insieme sulle modalità di introduzione dei passi d'autore e sulla loro funzione all'interno del manuale. Un dato costante è rappresentato dal nome dell'autore, introdotto da formule stereotipe consuete nei testi grammaticali, come *quod ait*, *sic ait*, *legitur in*, *inde dixit*, *ut dixit*. L'indicazione è omessa dove si incontra una successione di luoghi risalenti allo stesso scrittore, come nel caso degli esempi virgiliani che illustrano l'ablativo in *-i* degli aggettivi appartenenti alla III declinazione (GL V 500,25-28) e le differenti formazioni degli avverbi (GL V 519,13-25), oppure a proposito della recuperata citazione dall'*Andria* terenziana¹⁷, che segue un precedente passo tratto dalla

ne di Keil sono attribuiti a Terenzio 5 *loci*, ma ritengo che si possa recuperare come terenziano anche il proverbiale *ne quid nimis* (Fosi 1991, pp.785 s.), che si legge nel capitolo sugli avverbi: *a nimio nimis ut "ne quid nimis"* (*Andr.* 61: GL V 517,17); l'assenza dell'indicazione dell'autore si spiega tenendo presente che l'*exemplum* che precede appartiene alla stessa scena dell'*Andria* (*Andr.* 74: GL V 517,9).

¹² Sall. *hist. frg.* II 54 M.: GL V 496,20 e 501,31; *Iug.* 1,1: GL V 519,11.; e ancora *Catil.* 5,1: GL V 500,29; quest'ultima citazione è riconoscibile, a mio avviso, nell'*exemplum*, privo di attribuzione: *nobili genere natus*.

¹³ Iuv. 5,8: GL V 497,26; 6,471: GL V 497,22-24.

¹⁴ Varro *frg.* 218 Fun.: GL V 517,31 (cfr. Gell. 10,1,6); Hor. *ars* 56: GL V 512,17; Lucan. 1,602: GL V 524,33.

¹⁵ L'espressione risale a Cassiodoro (*inst.div. litt.* 15,7 p.45 Mynors); Della Casa 1977, pp.18 s.; Gianotti 1993², p.448.

¹⁶ Suet. *gramm.* 16.

¹⁷ Cfr. n.11; anche per Sall. *Catil.* 5,1 (*nobili genere natus*: GL V 500,29) manca l'indicazione dell'autore, ma il passo doveva essere talmente noto da renderla superflua.

stessa commedia (GL V 517,9-17); talvolta *illud* precede un verso o un'espressione che dovevano essere noti agli allievi, rendendo superflua ogni segnalazione¹⁸. Solo nel capitolo *De coniunctione*, esemplificato esclusivamente da passi virgiliani, è sempre omesso il riferimento all'autore, che talvolta è assente anche nel capitolo *De praepositione*, a conferma dell'ipotesi di una commistione di fonti. Il grammatico non ritiene invece necessario fornire il titolo dell'opera, che appare esplicitato solo in due casi:

GL V 517,31: *Hoc Varro distinxit in libris numerorum* (Varro fr. 218 Fun.);

GL V 523,32-34: *ut illud in Verrinis: "quod ille in capite ab hostium duce acceperat"* (Cic. *Verr. act. sec.* I 36,91), dove è omesso il nome dell'autore;

per la citazione ciceroniana che immediatamente precede – *Sic enim ait de sica, "ut eam putes in consulis corpore defigere"* (Cic. *Catil.* 1,7,16: GL V 523,29-30) – mancano sia l'indicazione dell'oratore che il titolo dell'opera, ma la presenza del nome proprio *Catilina* nel commento è evidentemente ritenuta un segnale sufficiente: *Quo voluit Catilina telum dirigere?* (GL V 523,27-28).

Le citazioni e i rimandi agli *auctores* sono in tutto 86, ma la loro frequenza nel testo non è uniforme. Prendendo come punto di riferimento la suddivisione del trattato in otto sezioni, corrispondenti alle otto parti del discorso, notiamo la seguente distribuzione:

De nomine (GL V 496,14-507,5): 25 fra citazioni e riferimenti (Virgilio:17; Cicerone: 2; Sallustio: 3; Giovenale: 2; Terenzio: 1);

De pronomine (GL V 507,6-509,27): 6 citazioni di Virgilio;

De verbo (GL V 509,28-516,19): 4 citazioni (Terenzio: 2; Cicerone: 1; Orazio:1);

De adverbio (GL V 516,20-519,38): 25 citazioni (Virgilio: 16; Cicerone: 4; Terenzio: 3; Sallustio: 1; Varrone: 1);

De participio (GL V 520,1-30): 1 citazione di Cicerone;

De coniunctione (GL V 520,31-521,34): 9 citazioni di Virgilio;

De praepositione (GL V 521,35-524,7): 14 citazioni (Virgilio: 12; Cicerone: 2);

De interiectione (GL V 524,8-16): 1 citazione di Virgilio;

addendum sui nomina numerorum (GL V 524,17-36): 1 citazione di Lucano.

Considerando la distribuzione delle citazioni nelle varie sezioni, risulta abbastanza ovvio che nei capitoli *De praepositione* e *De*

¹⁸ GL V 523,33: *et illud in Verrinis*; GL V 524,12: *ut est illud*.

coniunctione l'Autore ricorra frequentemente a passi letterari per illustrare gli aspetti sintagmatici dell'enunciato, più singolare appare l'ampia utilizzazione di *loci*, anche estesi, nelle sezioni *De nomine* e *De adverbio*; in questi capitoli la cospicua presenza di *auctores* è in stretta connessione con la prevalente funzione lessicale del materiale esemplificativo¹⁹. Ciò è particolarmente evidente nella sezione *De nomine*, dove i 25 riferimenti a passi d'autore hanno la funzione di proporre lessemi rappresentativi di alcuni tipi di terminazioni del nominativo singolare, altre forme desinenziali o particolarità flessionali.

Presento alcuni casi, a titolo di esempio:

GL V 497,21-26: fra i nomi comuni terminanti in *-o* di genere femminile l'Autore ricorda *siligo*, che esemplifica con un passo di Giovenale di ben tre versi (6,471-473): *Sed qui conductis inducitur atque fovetur / tot medicaminibus coctaeque siliginis offas / accipit et madidae, facies dicitur an ulcus?*; per *crepido* ricorre a un altro verso di Giovenale (5,8): *Nulla crepido vacat, nusquam pons et tegetis pars*;

GL V 497,41: i nomi di *genus commune* terminanti in *-il* sono illustrati da un verso dell'*Eunuchus* terenziano: *pugilem esse aiunt* (*eun.*315);

GL V 500,36: ai nomi neutri in *-al* corrisponde la citazione: *et gelida monstrat sub rupe Lupercal* (*Verg. Aen.* 8,343);

GL V 500,2-3: per *siler*, *genus virgulti* il grammatico ricorre a *Verg. geo.* 2,12: *ut molle siler*;

GL V 500,16-17: per *ancile ancilia*, *quod est genus scuti* è citato il passo virgiliano: *laevaeque ancile gerebat* (*Aen.*8,188);

GL V 501,16-17: fra i nomi neutri in *-u* compare *veru verua*, *quae sunt virgae ferreae laniorum*, *de quibus Virgilius: veribusque trementia figunt* (*Verg. Aen.*1,212);

GL V 520,21-28: la terminazione dell'ablativo singolare in *-i* degli aggettivi appartenenti alla III declinazione è illustrata da vari *loci* virgiliani: *instrato saxa cubili* (*geo.*3,230); *sacra mari colitur* (*Aen.*3,73); *hortatur pater ire mari* (*Aen.* 3,144); *tenui de vimine* (*geo.*3,166); *crudeli vulnere* (*Aen.* 2,561); *laetali vulnere* (*Aen.*9,580); *dulci ex ore recuset* (*Aen.*12,802).

Anche nella sezione *De adverbio* il grammatico ricorre a citazioni in funzione lessicale, ma la presenza di espressioni di senso compiuto in questo caso si rende essenziale sia a proposito degli avverbi di luogo che di altre valutazioni semantiche relative alle forme avverbiali:

¹⁹ De Nonno 1993², p. 636.

GL V 518,6-11: *Haec quattuor modis figurantur, per locum, ad locum, in loco, e loco: per locum, ut "hac iter Elisium nobis" (Verg. Aen. 6,542), ad locum, ut "huc ades o Galatea" (Verg. buc. 9,39); in loco ut "hic et Naricii posuerunt moenia loci" (Verg. Aen. 3,399), e loco, ut "hinc me digressum, vestris deus appulit oris" (Verg. Aen. 3,715)*²⁰.

Per questo stesso motivo ampi passi d'autore ben si prestano alla esemplificazione nei capitoli *De coniunctione* e *De praepositione*. Per illustrare i molteplici valori di *et* o di *aut* l'anonimo grammatico utilizza varie ed estese citazioni virgiliane²¹, mentre nella sezione *De praepositione*, dove il sintagma preposizione + nome è d'obbligo, preferisce ampliare l'estensione dei passi, per renderne il significato più comprensibile agli allievi:

GL V 523,2-5: *Item motus de loco in locum, volvo vel evolvo: "reperire viam qua evolvere possit in mare se Xanthus" (Verg. Aen. 5,807), evolvere se ab alveo in mare; in ipso autem loco volvi ablativum tenet, ut "fundo volvuntur in imo" (Verg. Aen. 6,581)*²².

Da quest'ultimo esempio emerge la particolare attitudine didattica dell'Autore, che utilizza le citazioni per illustrare l'attuazione della *regula* nella prassi linguistica, accompagnandole ad un commento chiarificatore. Il passo letterario, introdotto a scopo esemplificativo, offre lo spunto per ulteriori interpretazioni e talvolta il grammatico fornisce anche un sintetico ragguaglio, contestualizzando sommariamente il passo citato²³:

GL V 497,40-41: *unde et Terentius de virgine "pugilem esse aiunt" (Ter. eun. 315);*

GL V 504,1-2: *Similiter declinabis auctorem, hic et haec auctor, ut ait Iuno: "auctor ego audendi", hi et hae auctores (Verg. Aen. 12,159);*

GL V 508,15: *Inde Virgilius, cum de socia Camillae diceret ait "quicum partiri curas", id est cum qua partiri curas (Verg. Aen. 11,822)*²⁴;

²⁰ Cfr. a GL V 519,14-25 per i valori di *ut*.

²¹ GL V 521,3-27.

²² Cfr. anche le citazioni relative a *sub*, *praepositio utriusque (casus)*, GL V 523,6-11.

²³ De Nonno 1993², p. 636.

²⁴ Il passo è citato anche nelle *Regulae* pseudopalemoniane (II 5,17-19 Rosellini = GL V 541,30-31), ma la spiegazione è meno precisa (*cum de femina loqueretur*; cfr. Rosellini 1998, pp.440-441); è anche ricordato da Arus. 481,4 Della Casa = GL VII 504,27-29 e da Prisc. GL III 9,9-11, sempre a proposito di *quicum* = *cum qua*; cfr. Barabino - Nazzaro- Scivoletto 1995, p.921.

GL V 516,17-18: *ut dictum est a Cicerone de philosophis, morturiunt, mori desiderant*²⁵;

GL V 517,29-30: *Inde Cicero de Mario sic ait "sextum consul", id est qui sex consulatus meruit* (Cic. Pis. 9,20);

GL V 523,6-7 : *de hasta Virgilius sic ait, "sub altum pectus abit" sub illam rem* (Verg. Aen. 9,699);

GL V 523,27-30: *Quo voluit Catilina telum dirigere? In consulis corpus. Ubi voluit defigi? In consulis corpore. Sic enim ait de sica "ut eam putes in consulis corpore defigere"* (Cic. Catil. 1,7,16).

In altri casi la precisazione sul valore semantico di un termine concorre all'interpretazione del passo:

GL V 500,2-3: *sic declinabis et siler, genus virgulti, quod ait Virgilius, "ut molle siler"* (Verg. geo. 2,12);

GL V 500,16: *ancile ancilia, quod est genus scuti, de quo Virgilius "laevaue ancilia gerebat"* (Verg. Aen. 7,188);

GL V 500,36-37: *Lupercal Lupercalia, quae sunt sacra illius geni qui Pan vocatur, unde et Virgilius de ipso loco "et gelida monstrat sub rupe Lupercal"* (Verg. Aen. 8,343);

GL V 501,17: *veru verua, quae sunt virgae ferreae laniorum, de quibus Virgilius: "veribusque tremantia figunt"* (Verg. Aen. 1,212).

Le citazioni dovrebbero dunque mostrare l'attuazione letteraria dei meccanismi del linguaggio, ma l'esempio che esse offrono non ha sempre lo stesso valore per l'allievo, dal momento che la lingua degli *auctores* può rivelarsi *secundum regulam* o *contra regulam*.

Riporto alcuni casi di *auctoritas contra regulam*:

GL V 498,36 : *vina enim poetae dixerunt et Cicero rarius (=GL V 506,25)*²⁶;

GL V 502,9-10: *Ad hanc formulam declinantur sospes locuples hospes, licet hospitam dixerit Virgilius "hospita tellus"* (Verg. Aen. 3,539);

²⁵ L'inventiva ciceroniana nel coniare neologismi verbali di tipo desiderativo è ricordata da Quint. inst. 8,3,32: *Nec a verbis modo, sed a nominibus quoque derivata sunt quaedam, ut a Cicerone "sullaturit"*; e ancora inst. 8,6,32: *Vix illa ...nobis permittimus, qualia sunt "sullaturit" et "proscripturit"*, oltre che testimoniata da Cicerone stesso, Att. 9,10,6: *ita sullaturit animus eius et proscripturit diu*.

²⁶ Numerose sono le occorrenze ciceroniane e virgiliane per *vina*; ad es. Cic. Lael. 19,67; Tusc. 5,5,13; Verr. act. sec. 1,36,91; Verg. Aen. 1,195; 1,724; 4,455; buc. 5,71; geo. 1,341; 2,97 e altre ancora.

GL V 506,26: *hordeum*, poetica *licentia* dedit plurali “*serite hordea campis*”(Verg. *geo.* 1,210)²⁷;

GL V 508,26-30: *Haec quidem distincta sunt, sed iterum auctoritate confusa sunt. Nam cum ait Virgilius “super utraque quassat tempora”*(Verg. *Aen.* 5,855), *confudit: dicere enim debuit “super utrumque tempus”*. *Loquebatur enim de duobus temporibus tantum, cum utrumque tempus sufficiebat, ut diceret “super utrumque quassat tempus”*;

GL V 512,17: *invideo invides, quamquam Horatius poeta invideor dixit, sed nova usurpatione* (Hor. *ars* 56);

GL V 517,7-9: *Sane contra has regulas auctoritas ausa est et in paucis praesumpsit, ut diceret Cicero humaniter²⁸, cum humane dicere debuit et Terentius “vitam parce ac duriter agebat” pro dure* (Ter. *Andr.* 74).

Così l'Autore-maestro guida il lettore-allievo alla corretta interpretazione degli esempi; spesso *auctoritas* coincide con *antiquitas*, giacché alcuni *auctores*, che testimoniano forme particolari, sono qualificati come *veteres*²⁹. La dimensione diacronica del linguaggio costituisce dunque strumento di interpretazione e valutazione dei fatti linguistici, ma l'allievo deve anche sapere che può essere la *poetica licentia* (GL V 506,26) ad autorizzare una *nova usurpatio*, il cui ambito è tuttavia ristretto: *Sed tamen ipsi auctores modestius et cum quodam pudore contra regulam pauca praesumpserunt...sic et alia tamen pauca, non licenter, sed verecunde usurpata* (GL V 517,9-13).

Il maestro si serve dunque delle citazioni come di uno strumento efficace per la formazione linguistica degli allievi, sia che esse confermino la prescrizione normativa, sia che la disattendano; in entrambi i casi, l'*auctoritas* si innesta sulla norma grammaticale, nel primo perché ad essa conforme, nel secondo perché solo agli *auctores* è lecito uno scarto dalla *regula*. Ma l'*auctoritas* rappresenta anche un rinvio all'esperienza scolastica degli allievi, agli esercizi di lettura e interpretazione dei testi³⁰, cosicché l'efficacia didattica

²⁷ Questo verso, per il plurale inconsueto *hordea*, è ricordato da Pomp. GL V 177,33 e Ps. Asper GL VIII 47,27; cfr. Barabino – Nazzaro – Scivoletto 1994, p. 130.

²⁸ La forma *humaniter* è utilizzata da Cicerone, ad es. in *de orat.* 2,46; *Att.* 1,2,1; *Att.* 1,20,1; cfr. *Thes. l.L.* VI 3097,29-74.

²⁹ Cfr. GL V 519,5: *Sed haec veteres indifferenter posuerunt, ut humaniter duriter*, dove *veteres* qualifica Terenzio e Cicerone, precedentemente ricordati per queste preferenze (GL V 517,8-9).

³⁰ Law 1990, pp.198-199; cfr. Kaster 1980, pp.216-241.

delle citazioni non è limitata alla *ratio loquendi*, ma si estende anche all'altro versante dell'insegnamento, l'*enarratio auctorum*³¹. Le considerazioni a corollario delle citazioni, i numerosi accenni al contesto dei passi d'autore richiamano quelli che dovevano essere gli argomenti delle lezioni di commento ai testi.

Il rinvio all'oraziano *invidior* dell'*Ars poetica* (GL V 512,17: *ars* 56) trova riscontro nell'osservazione di Ps. Acrone, oltre che in un richiamo di Prisciano all'*auctoritas* oraziana³², e numerose osservazioni a Virgilio rimandano ad analoghe considerazioni di Servio³³.

Tornando alla selezione degli autori, il nucleo più cospicuo è costituito dagli scrittori della cosiddetta *quadrige* di Arusiano Messio e riflette il *curriculum* scolastico tradizionale della scuola d'età imperiale³⁴. Le opere di Virgilio hanno sempre rappresentato il libro di testo per eccellenza e l'ampia presenza nei testi grammaticali ne testimonia l'esemplarità³⁵; anche Terenzio ha sempre goduto di una costante benché minore attenzione nel mondo della scuola³⁶. Sappiamo che le opere poetiche facevano parte del programma d'insegnamento del *grammaticus*, mentre i prosatori erano riservati alla scuola del retore, ma fra i due livelli scolastici non c'era soluzione di continuità e anche i prosatori potevano essere proposti dal grammatico come oggetto di studio³⁷. Fra questi, Cicerone costituiva un

³¹ Quint. *inst.* 1,4,2: *Haec igitur professio, cum brevissime in duas partis dividatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet recessum quam fronte promittit*; e ancora *inst.* 1,9,1: *Et finitae quidem sunt partes duae, quas haec professio pollicetur, id est ratio loquendi et enarratio auctorum, quarum illam methodicen, hanc historicen vocant.*

³² Ps. Acr. *Hor.ars* 56: *mire, dum de fingendis verbis loquitur, secundum Graecos ipse finxit "invidior"*; Prisc. GL III 271,19 s.: *invideo, cuius tamen passivum Horatius in arte poetica auctoritate usus protulit.*

³³ Riporto alcune coincidenze: Serv. Verg. *Aen.* 3,539: *"Terra hospita": usurpative hospita dixit; quae enim in 'es' exeunt communia esse possunt; nam femininum in 'a' non mittunt, cfr. GL V 502,10: ad hanc formulam declinantur sospes locuples hospes, licet hospitam dixerit Virgilius "hospita tellus"; Serv. Verg. buc. 1,15: "silice in nuda" ad hoc pertinet praemissa dolentis interiectio, cfr. GL V 523,15: sequitur mox interiectio per litteram a "a silice in nuda conixa reliquit"; Serv. Verg. geo. 1,210: "serite hordea campis"...hordea usurpative ait, cfr. GL V 506,26: hordeum, poetica licentia dedit plurali ut "serite hordea campis".*

³⁴ Gianotti 1993², pp.447 s.

³⁵ Bonner 1977, pp.213 s.; Lomanto 1985, pp.788-790; Holtz 1981, p.117.

³⁶ Bonner 1977, p.216; Gianotti 1993², pp.446-448

³⁷ Cfr. Marrou 1971, p.368; Gianotti 1993², p.447; si veda anche Quint. *inst.* 1,2,4 e Suet. *gramm.* 4,6-7

punto di riferimento essenziale nel livello più avanzato di istruzione scolastica, la scuola del retore, ma la lettura delle sue opere, specialmente delle orazioni, doveva far parte anche dell'insegnamento del *grammaticus*³⁸; in particolare le Verrine e le Catilinarie godevano presso i grammatici di notevole considerazione³⁹, confermata dalle nostre *Regulae*. Una presenza minore, ma comunque istituzionalizzata dalla tradizione grammaticale, è poi quella di Sallustio, *historiae maior auctor* secondo Quintiliano⁴⁰, che soppianderà gli altri storici nei programmi scolastici⁴¹, ricordato qui da quattro citazioni. L'inserimento nel *curriculum* didattico di autori più recenti, come Giovenale e Lucano, viene piuttosto considerato una acquisizione della tarda latinità⁴²; ma non mancano prove dell'utilizzazione di tali autori in età anteriore, proprio nell'ambito della trattatistica delle opere *De Latinitate*, di Pansa e Capro, nel cui solco si indirizza il genere delle *Regulae*⁴³. A Flavio Capro, in particolare, risalirebbe «l'interesse storico-linguistico per la documentazione dell'uso, multiforme e cronologicamente variato, degli *auctores*»⁴⁴. In questa prospettiva si muove il nostro Autore, che, per illustrare i vari aspetti del linguaggio, raccoglie una ampia gamma di passi, desumendoli dalle fonti grammaticali, da letture di autori per la scuola e, presumibilmente, da letture personali. Alcuni dei passi citati sono patrimonio della tradizione grammaticale, che su di essi si sofferma frequentemente, ma altri sono utilizzati solo in questo trattato, contribuendo a caratterizzarne il taglio didattico, proiettato sulla relazione fra *regula* e *auctoritas*. La selezione degli *auctores* denota l'ampiezza del patrimonio linguistico e letterario istituzionalizzato, riconoscendo valore paradigmatico ad alcuni scrittori, garanti della latinità, ma sopra l'*auctoritas* sono poste le *regulae*, che inquadrano la complessità dei fatti linguistici in categorie grammaticali definite, funzionali didatticamente. Di conseguenza la relazione fra *regula* e *auctoritas* non è caratterizzata da conformità e parallelismo, ma appare proble-

³⁸ De Paolis 2000, pp.37-39.

³⁹ De Paolis 2000, pp.63 s.

⁴⁰ Quint. *inst.* 2,5,19, che tuttavia sconsigliava Sallustio ai principianti del *curriculum* retorico.

⁴¹ Marrou 1971, p.368.

⁴² Kaster 1978, pp.181-209.

⁴³ Barwick 1922, pp.167-203; De Nonno 1993², pp.633 s. ; De Paolis 2000, pp. 53 s. e n.47

⁴⁴ De Nonno 1993², p.638.

matica, nella misura in cui l'*auctoritas* può sottrarsi alla norma. Il maestro, volendo porre gli allievi a contatto con la ricchezza dei testi letterari, intende fornire loro anche gli strumenti per una lettura critica, dal momento che *usus Latinus* e *usus auctorum* non sempre convergono⁴⁵.

Volendo concludere questa breve rassegna, si può dire che gli esempi d'autore rappresentano in primo luogo un modello didattico per proporre la prassi letteraria della lingua, che, pur trattandosi di *auctores*, non è comunque esente da quelle ambiguità e contraddizioni che caratterizzano la pratica del linguaggio rispetto all'assolutismo normativo della formalizzazione teorica. Ma l'abbondanza di *loci* e la varietà degli autori sono spia anche di un altro ruolo attribuito dall'anonimo grammatico, più o meno consapevolmente, alle citazioni, che ponevano l'allievo di fronte a quegli stessi testi studiati nelle lezioni dedicate alla *enarratio auctorum*. In questa prospettiva i passi d'autore si rivelano come un elemento di raccordo fra lezione teorica e lezione di commento: nelle intenzioni dell'Autore-maestro il manuale doveva costituire un corso teorico parallelo e complementare alle lezioni dedicate alla lettura e al commento dei testi. La ricca presenza degli *auctores*, specchio delle tendenze proprie degli scritti *De Latinitate*, e delle *Regulae* ad essi risalenti, non poteva non riflettersi nella attività esegetica del maestro, contribuendo ad orientarne le scelte letterarie e le strategie didattiche.

⁴⁵ Si veda a GL V 512,38: *nisi auctoritate praesumpta, nam ars hoc prohibet*.

BIBLIOGRAFIA

- BARABINO IOSEPHA – NAZZARO A.V. – SCIVOLETTO A., *Interpretationes Vergilianae minores*, II 1, Genova 1994; II 2 , Genova 1995.
- BARWICK K., *Remmius Palaemon und die römische Ars grammatica*, Leipzig 1922.
- BONNER S.F., *Education in Ancient Rome*, London 1977.
- BUFFA GIOLITO Maria Franca, *Lars grammatica del sophista* Consenzio, in «FuturAntico» 1,2003, pp.47-78.
- DELLA CASA Adriana, *Arusianus Messius*, intr.,testo crit., trad.e comm., Milano 1977.
- DE NONNO M., *Le citazioni dei grammatici*, in G. CAVALLO - P. FEDELI - A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, III, Roma 1993², pp. 597-646.
- DE PAOLIS P., *Cicerone nei grammatici tardoantichi e altomedievali*, in «Ciceroniana» (Atti dell'XI Colloquium Tullianum) n.s. 11,2000, pp.37-67.
- GIANOTTI G.F., *I testi nella scuola*, in G. CAVALLO - P. FEDELI - A.GIARDINA (a cura di) , *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, Roma 1993²,pp.421-466.
- HOLTZ L., *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, Paris 1981.
- KASTER R.A, *The grammarian's authority*, in «Classical Philology» 75, 1980, pp.216-241
- KASTER R.A, *Servius and idonei auctores*, in «American Journal of Philology» 99, 1978, pp.181-209.
- KEIL H., *Grammatici Latini*, V, Leipzig 1868 (=Hildesheim 1961).
- LAW Vivien, *St Augustine's De grammatica Lost or Found?*, in «Recherches augustinienes» 19,1984, pp.155-183
- LAW Vivien, *Late Latin Grammars in the Early Middle Ages: a Typological History*, in D.J.TAYLOR (ed.), *The History of Linguistics in the Classical Period*, Amsterdam -Philadelphia 1987, pp.191-204.
- LAW Vivien, *Auctoritas, consuetudo and ratio in St. Augustine's Ars grammatica*, in G.L. BURSILL HALL - S. EBBESEN - K. KOERNER (edd.), *De ortu grammaticae. Studies in Medieval Grammar and Linguistic Theory in Memory of Jan Pinborg*, Amsterdam -Philadelphia 1990, pp.191-207.
- LOMANTO Valeria, s.v. *Grammatici minori*, in *Enciclopedia virgiliana*, II, Roma 1985, pp.788-790.

- MARROU H.I., *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris 1958.
- MARROU H.I., *Storia dell'educazione nell'antichità*, tr.it. U. Massi, Roma 1971.
- PIZZANI U., *Gli scritti grammaticali attribuiti a S. Agostino*, in «Augustinianum» 25, 1985, pp.361-383.
- ROSELLINI Michela, *Le Regulae Palaemonis e le Regulae Augustini: ipotesi su una relazione ambigua*, in «Rivista di Filologia» 126, 1998, pp.414-445.
- ROSELLINI Michela, *Ps. Remmii Palaemonis Regulae*, intr., testo crit. e comm., Hildesheim-Zürich-New York 2001.
- TOSI R., *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991.
- VAINIO Raija, *Latinitas and Barbarism according to the Roman Grammarians*, Turku 1999.
- VAINIO Raija, *Grammatical Exemples in Roman Grammarians*, in «Mnemosyne» 53, 2000, pp.30-48.

Wagner e i modelli greci

di Margherita Rubino

Non vi sono anticipatori di Parsifal nella letteratura greca o latina. Per quanto, secondo Quirino Principe, “il suo asse è spostato verso l’antico, verso la poesia pagana, verso l’eredità ellenico romana...troviamo qui una prevedibilità formale e geometrica. Nel mito di Parsifal il destino cede il primato non tanto al Redentore quanto a qualcosa che ha sentore... di drammaturgia eschilea, al *kérugma* e al *kairòs*”¹. Di certo, il segno forte della drammaturgia greca antica sulla saggistica e su alcune opere del *corpus* di Wagner è visibile ben prima del *Parsifal*, soprattutto negli anni che vanno dal 1845 (*Tannhäuser*) al 1851 (pubblicazione di *Oper und Drama* e progetto de “L’anello del Nibelungo”) ². Di questo rapporto privilegiato con i Greci vorrei rendere conto in questo articolo, non senza prima fare cenno a qualche elemento legato all’ “eroe” di purificazione e redenzione. Parsifal è eroe ideato in epoca cristiana, figurato da una mano moderna. Viene recepito come “Eroe di Redenzione” perché è il punto anche stilistico in cui si incontrano la tradizione di Gesù, dei Santi e dei Martiri e quella epico classica dell’eroe vincitore. Solo che la vittoria, la gloria qui arrivano attraverso la violenza non agita, ma subita. ³

A metà ’800 il grande modello in letteratura tedesca era un eroe (anche lui) privo di modelli classici, Faust. La seconda parte di “Faust” di Goethe fu pubblicata quando Wagner aveva vent’anni: non poteva certo non misurarvisi. Faust si potè (anche) leggere come un eroe avviato su un percorso di Redenzione, se pure più visibile, quest’ultima, in Margherita. Rispetto a qualsiasi *Dramaturg*, però, Wagner poteva con l’opera creare eroi e situazioni più intense, azioni intime di una profondità non consentite nella prosa. Tra queste azioni vi sono, p.e., la rinuncia all’amore del maestro cantore Hans Sachs; la tragedia di Wotan tradito dalla figlia più amata; ma anche, e soprattutto, lo sviluppo di Parsifal, da ragazzo sciocco a Re del Graal.

¹ Principe, 2004, p. 13.

² Westermhagen von, 1983, specie pp. 140-165.

³ Beckett, 1981, passim.

Parsifal è un *dumm*, uno stupido, come Sigfrido, stupido in quanto ingenuo; gli sono simili il coevo Peer Gynt di Ibsen e, in minor misura, l'Idiota di Dostoevskij. Arriva alla Redenzione e alla Pietà attraverso l'esperienza del peccato, e attraverso un lungo travaglio interiore. Rifiutato ogni egoismo e passione, si fa messaggero di salvezza. Restituisce splendore al Graal e si presenta come l'eroe destinato a redimere l'umanità.

Questo circuito degrado-carisma (da *dumm* a Redentore), colpa e superamento della colpa, sta pure negli altri personaggi dell'opera, Kundry ⁴ o Anfortas per esempio, ad indicare quanto il motivo della Redenzione, perdurante in tutto Wagner, sia qui centrale e giunga all'estremo del Sublime. Si può mettere in scena *Parsifal* in molti modi: a Bayreuth, quest'anno, Pierre Boulez ha abolito il Medioevo, ha trasportato l'azione in Africa, tra simboli di Namibia e riti woodoo, con l'esibizione scoperta dell'inguine ferito di Anfortas. Ma pure questa lettura non ha potuto non seguire il filo tutto wagneriano di un desiderio sessuale irrealizzabile di cui si cerca la Redenzione.

Questa dimensione psichica e figurale di Redenzione, per se stesso, per i cavalieri e la terra del Graal, per l'umanità, ha un grande modello greco del quale si colloca però idealmente all'opposto. Nell'*Oresteia* di Eschilo (458 a. Ch) il protagonista, Oreste, compare in scena già avviato su un percorso iniziatico: torna ad Argo, compie riti sulla tomba del padre, che significano una assunzione precisa di identità (e di responsabilità), assume su di sé il ruolo che la Necessità gli ha assegnato. Compie poi, tra *Coefore* ed *Eumenidi*, un proprio personale e angosciato percorso colpa-redenzione. Ma solo per se stesso. Purifica da colpa e pena soltanto il proprio delitto, quello da lui stesso commesso. Mentre Parsifal diventando, da *timido folle*, Eroe dotato della *potenza di un purissimo sapere*, purifica e redime Kundry, Anfortas, tutto il Graal, la terra intera.

Se mai, in qualche tratto, Parsifal è un Edipo, nel senso che prende su di sé le colpe di una collettività: così la piaga infetta di Anfortas, ferita-simbolo che appesta il Graal, può ricordare la peste di Tebe. O, meglio, l'eroe Edipo quale lo configura Seneca, nella cui opera già spira aria di Cristianesimo: all'idea di purificazione

⁴ Gli studi più recenti riabilitano e innalzano Kundry fino a darle un ruolo preminente nel processo di Redenzione, Millington, 1992.

rituale (Oreste, Edipo) si sostituisce quella di una sorta di redentore che nel finale provoca il rifiorire della terra, il verdeggiare delle piante...*Oedipus* 1054 sgg. "potete risollevar la testa. Un cielo più mite si aprirà alle mie spalle". Qui la redenzione pare quella di una collettività.

In più, il finale "sublime" di *Parsifal*, con la colomba bianca e la resurrezione temporanea di Titurel indica una riconciliazione con il divino, una apertura verso il sublime e l'infinito del genere di quella del finale di *Edipo a Colono*, dove Edipo si concilia con gli dei e scompare. Nella lettura registica di Glauco Mauri, Milano 1981, il finale di *Edipo a Colono* riporta visivamente al *Parsifal*, tra croce e colomba bianca.

In realtà, non sono queste suggestioni a dare il segno dei rapporti profondissimi, determinanti e culturalmente innovativi tra Wagner e la tragedia greca. Wagner attua, a partire dai tardi anni quaranta dell'800, un processo di conoscenza progressiva, esperienza, reinterpretazione dei drammi greci antichi che lo porta 1) alla stesura di proposte critiche innovative oltre che ad articoli, lettere e saggi sulla grecità.

2) ad una sostanziale collocazione anticlassicista che, in ultima analisi, anticipa di una generazione quella della "Nascita della tragedia" di Nietzsche.

Da Oreste allora, eroe di iniziazione e purificazione, risaliamo alla trilogia dell'*Oresteia* (458 a. Ch.), serie unica di 3 drammi "incatenati" a noi giunti dall'antichità classica.

La forma "incatenata" è il primo dato importante all'interno delle influenze come quella della trilogia di Eschilo sulla Tetralogia di Wagner. *Oresteia*, è noto, ingloba una serie di eventi che, concatenati, conducono a una soluzione finale che può essere liberatoria. Ma anche catastrofica. E' la grande epopea dei Greci, che si fa drammaturgia. Come per l'*Anello del Nibelungo*, serie di 4 drammi incatenati, grande epopea ispirata al poema *Edda* e agli antichissimi miti germanici.

Ma Wagner non aveva dato alcuna figurazione drammatica alla mitologia germanica, che pur conosceva assai bene, per decenni. Nel 1848, invece, termina la stesura in prosa dell'*Anello. Il mito dei Nibelungi come abbozzo per un dramma*: composto, come è noto, nell'arco dei venticinque anni successivi, fino alla "prima" del 13-17 agosto 1876. Si può dimostrare che questo "abbozzo" iniziale

avvenne dietro la grande spinta della conoscenza della trilogia del poeta greco. Se pure “durante e dopo *Der fliegende Holländer*, la greicità e la stessa romanità continuarono a suggestionare non poco Wagner”⁵: la greicità, soprattutto, e di quella *in primis* la tragedia antica e l’idea di Fato.

I tardi anni quaranta, infatti, sono fra l’altro gli anni della esperienza diretta e profonda di Eschilo e di *Oresteia*. A Dresda, nel 1947, a Palazzo Marcolini, Wagner alternava alla stesura del *Lohengrin* la revisione della *Ifigenia* di Gluck e poi la lettura attenta di testo, traduzione e note di Johann Gustav Droysen dell’ *Oresteia*. Nella sua cultura *Oresteia* diventa da allora presenza fissa, punto di riferimento: finchè a Napoli, a Villa Angri, ormai vecchio, nel 1880, ne diede personalmente una pubblica lettura in tre serate nelle quali interpretò tutte le parti di *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*. Quando arrivò a leggere il kommòs di *Coefore*, il grande canto attorno alla tomba di Agamennone, disse che gli ricordava il suo *Tristano*⁶

Questa sorta di inversione, rispetto al principio di imitazione, verso i Greci (è Eschilo che “ricorda” Wagner!) ben può esemplificare quanto sia stato anomalo, se pur strettissimo, il rapporto tra Wagner e la tragedia greca. Dalla camerata del conte Giovanni de’ Bardi fino a Gluck e ai moderni, i musicisti hanno sempre “ceduto” alla tragedia greca con l’idea di richiamarla in vita: di ispirarvisi, di farla rivivere in base ad un principio di imitazione. Non è il caso di Richard Wagner. Wagner deve all’*Oresteia* di Eschilo e all’esperienza del mondo greco “la condizione di spirito giusta” per la stesura della tetralogia dei Nibelungi. Alla grande epopea dei Greci (maledizione, colpa, delitto, vendetta) nella casa di Oreste, corrisponde la grande epopea germanica (maledizione, delitti, vendetta). In entrambe, conflitti continui che non hanno tregua, fino al finale. In entrambe, la regressione verso il proprio passato mitico. In Eschilo Wagner disse e scrisse di aver trovato affinità con la propria natura e con il proprio processo e forma creativa. La trilogia *Oresteia* gli aveva suggerito la forma incatenata per la Tetralogia dell’*Anello*. L’esempio di Eschilo gli diede il necessario coraggio per il “gigantisino” strutturale e teatrale e musicale dell’*Anello*. Eschileo è il modo in cui l’azione procede: non per via dialettica o di intrigo ma per fusione di stati d’animo e sentimenti. “Le mie idee sul significato del

⁵ Mioli, 1998, p. 17.

⁶ Westernhagen von, 1983, 141.

dramma e specialmente del teatro-scrisse Wagner- si sono modellate in modo decisivo su quella esperienza". Così Wagner, dopo il 1847, passa dall'opera singola all'opera d'arte totale, il *Wort-Ton-Drama*; dalla leggenda semistorica al mito. Eschilo non è il modello, è un esempio potente del passato; ma è come se la lettura di *Oresteia* gli avesse fatto diventare di colpo chiaro quello che prima gli balenava indistinto. Per fare un solo esempio: nell'*Oro del Reno* la questione riguarda la antichità del privilegio e la nobiltà del sangue. Wotan è il principe legittimo, Alberich è l'avidò *parvenu*: non diversamente, Oreste, principe legittimo di Argo, si muove contro l'usurpatore Egisto, avido rappresentante di una classe in ascesa.

Le analogie tra Eschilo e Wagner, sancite una ventina di anni dopo dalla celebre definizione che Nietzsche diede inizialmente di Wagner, "il nuovo Eschilo", portano a singolari coincidenze in sede critica.

Un esempio per tutti. Richard Wagner venne immediatamente, e poi per molti decenni, e in parte ancora negli ultimi, irriso per i suoi "clangori" ("Parli tu al tuon che squassa il ciel di croco/delle Valchirie sogni tu il Clangore / delle trombe di Dio, sei tu il Fulgore/ sideral che attraversa l'aer fuoco?" scrisse Giovanni Camerana): quali *Ejaiaheia* dell'*Oro del reno*, ad esempio, o *Heiaha Heiaha* della *Valchiria*. Per simili e "peggiori" clangori, Eschilo subì addirittura un processo, se pure letterario: nell'agone delle *Rane*, di Aristofane (405 a. Ch) sono derisi i suoi "*iauoì iauoi*" e i suoi "*toflattotrath*", su cui vengono costruiti, da Euripide, dieci versi iper parodici (*Rane* 1285-1295). Quasi fosse eterna, con la capacità di inserire nel dramma grida che posseggono tale selvaggia potenza musicale, anche la beffa che su tali suoni "eroici" si abbatte spietata da parte dei contemporanei e della dottrina critica successiva.

Alla fine, per avere un'idea del legame profondissimo e della lettura critica che Wagner diede di molti testi greci antichi, basti considerare "Opera e dramma", saggio di quasi 500 pagine pubblicato nel 1850, segno forte ed estremo di quello che chiamerei il periodo "ellenico" di Wagner. Il volume tratta della teatralità musicale. Riporto alcuni titoli dell'indice di "Opera e dramma":

II parte. Cap. 1 *Genesi e processi differenti della tragedia greca. Il mito dei Greci. Il fato nella tragedia greca. La rappresentazione di una tragedia greca.*

Cap. 2. *Essenza della tragedia greca desunta dal mito.*

Cap. 3 *Il fato dei Greci. Il mito di Edipo. L'enigma della sfinge. Lo stato personificato in Creonte. Egoismo della società verso Eteocle e Polinice. Antigone. L'amore per l'umanità. La maledizione di Antigone distrugge lo Stato. Antigone di Sofocle e gli eruditi tedeschi.*

III parte. Cap. 1: *La forma presa dalla metrica dei Greci e dei Latini.*

Cap. 6: *Il coro della tragedia greca e l'orchestra moderna.*

Se *Oresteia* risulta determinante per la concezione del *Wort Ton Drama* dell' *Anello*, dietro alcune figure della tetralogia sembrano balenare protagonisti di Eschilo (*Prometeo*) e Sofocle (*Antigone, Edipo*), dietro determinati meccanismi tragici i loro antichissimi archetipi. Scelgo qualche esempio:

- 1) Antigone in "Opera e dramma" (II, 3) è, in una lettura parziale e tutta wagneriana, colei che agisce per *pietas*, per amore dell'umanità. Per sotterrare il fratello disobbedisce a Creonte, al potere regale: per causa sua avviene la distruzione della casa regnante di Tebe e dello Stato. Nel III atto della *Valchiria* Brunilde disobbedisce al re Wotan, per *pietas* verso Sigfrido e Sieglinde; parte di qui il processo che porta al crepuscolo degli dei e alla loro fine. Dietro Brunilde vi è traccia della *pietas* dell'eroina sofoclea? O, più probabilmente, la configurazione poetica di Brunilde, che Wagner aveva già in mente, segnò la sua interpretazione di *Antigone*? Nella valchiria che si ribella a Wotan vi è forse pure traccia di Prometeo, il semidio eschileo che, per la sua compassione verso gli uomini, viene dal re degli dei incatenato nella solitudine dell'alta montagna ⁷. Come Brunilde, isolata da Wotan in un cerchio di fuoco. Non si tratta, è ovvio di questioni fontaniere...ma di rapidi balenii delle figure teatrali del passato che Wagner ammirò di più.
- 2) Alla fine di *Oro del Reno* compare Erda, la madre Terra, il Sapere, che pronuncia una profezia: chi possiede l'anello è destinato a catastrofe. Nel primo abbozzo del 1848, l'oracolo di Erda non si avvera. Non è escluso che dietro la figura di Erda stia Gea, la madre terra che in Eschilo non agisce come personaggio ma è presenza incombente. Ancor più interessa,

⁷ "Da Prometeo al Sigfrido wagneriano...qualche nemico degli dei ha sempre campeggiato tra gli eroi della poesia nobile" commentò George Bernard Shaw (1981, p.47).

però, che il *difetto drammaturgico* costituito da un oracolo che non si avvera venga eliminato dopo la lettura dei drammi greci. Dove, *Edipo docet*, gli oracoli si avverano sempre. Così nella stesura definitiva dell'*Oro del Reno*, così in *Parsifal*, dove il “puro folle” atteso a guarire Anfortas e il Graal, alla fine arriva e compie il destino.

- 3) Come in *Edipo Re*, come in *Coefore*, anche nell' *Anello* tutte le strade che il predestinato, ad esempio Sigfrido, imbocca per sottrarsi al fato che lo attende, lo condurranno per tragica ironia alla catastrofe. Il tessuto **profezia-fato- compiersi del fato** che innerva l'*Anello* è lo stesso che innerva *Edipo re* di Sofocle, è quello di infiniti grandi pezzi di teatro, da Sofocle a Dürrenmatt.
- 4) Alla fine. La ferita di Anfortas, che solo la spada che ferì può a sua volta guarire, ha un unico preciso precedente, che risale ad Euripide e Aristofane: è la ferita di Telefo, che solo la spada feritrice può sanare.

Nella pubblicazione di “Opera e Dramma” confluiscono le letture, gli appunti, le considerazioni critiche che Wagner aveva maturato pochissimi anni prima, in quel biennio 1847-1849 che si può ben a ragione considerare il biennio “ellenico” del musicista. Tanto più che a quei due anni appartengono due abbozzi drammatici, gli unici della sua vita ispirati al mondo greco, *Alexander der Grosse* (derivante dalla lettura della *Storia di Alessandro Magno* del Droysen) e *Achilleus* (suggerito da una possibile ricostruzione filologica della perduta *Achilleia* di Eschilo pubblicata dallo stesso Droysen). La conoscenza che Richard Wagner ebbe dei Greci, la frequentazione profonda, assidua e continua dei testi ellenici soprattutto del V e IV secolo a. Ch., sono poi comprovati dalla presenza, nella biblioteca di Dresda, di ben 76 testi in lingua originale con traduzione e note in tedesco; oltre ai tre tragici, Aristofane e Platone.

In nessun modo, però, la dedizione di Wagner ai Greci può essere considerata adorante fedeltà, e ancor meno una forma di classicismo.

Proprio Wagner è anzi tra quelli che contrastarono vivamente la visione composta e compatta che della grecità Joachim Winckelmann aveva divulgato in Europa, dalla “Storia dell'arte dell'antichità” (1963) in avanti: una visione, cioè, statica di grecità che già negli anni '20 dell'ottocento filologi come Friedrich Gottlieb

Welcker avevano contrastato, delineando per primi la dialettica tra i due principi avversi dello spirito greco, riconducibili ad Apollo e a Dioniso. Fu poi Anselm Feuerbach, fratello del filosofo, in un volumetto su “Apollo vaticano” a tracciare il contrasto tra Passione e Ethos figurativo, dando i nomi di dionisiaco e apollineo a queste due forze. Proprio nel libello di Feuerbach, vi è la scheda del prestito chiesto alla Biblioteca di Dresda: Wagner legge, fa suo e divulga il possibile destino della tragedia greca, come scontro tra queste due forze. Nel 1849, in una serie di annotazioni preparate per “Il genio artistico dell’avvenire”, Wagner annota: *Eschilo = nascita della musica*, *Euripide = Decadenza*. Non ci sono solo le annotazioni sparse, le lettere e l’intera “Opera e dramma” a testimoniare la collocazione anticlassicista di Wagner. C’è soprattutto il primo quadro del *Tannhäuser*, andato in scena per la prima volta nel 1845, revisionato poi nel 1861, proprio nella scena iniziale. Che consiste in un Baccanale: uno stuolo di Baccanti irrompe all’interno del Monte Venere e con fauni e satiri dà inizio a danze sempre più selvagge. Finchè le tre Grazie, di natura apollinea, con l’aiuto di Amorini raffrenano e addormentano Fauni e Baccanti, domando quelle selvagge passioni. Si tratta della visualizzazione, della traduzione su scena, e dell’immediata espressione musicale del contrasto tra apollineo e dionisiaco, composto dalla mediazione tra l’istintualità di Dioniso e la elegante razionalità di Apollo. Ma si parla qui degli anni intorno al 1848, e il filosofo Friedrich Nietzsche, l’autore della “Nascita della tragedia” (1872), aveva allora quattro anni.

BIBLIOGRAFIA

BECKETT L., *Richard Wagner: Parsifal*, Cambridge 1981

BENTLEY E., *Wagner and Ibsen, a contrast*, London 1948

EVANS M., *Wagner and Aeschylus. The Ring and the Oresteia*, Cambridge Massachussets, 1983

GALLIA F., *Wagner nell'officina dei Nibelunghi*, Intr. di Q. Principe, Torino 1996

MILLINGTON B., *The Wagner Compendium*, Londra 1992

MIOLI P., *Wagner. Tutti i libretti d'opera*, Roma 1998

PRINCIPE Q., *Una cosa chiamata Gral*, in "Parsifal", Libretto di sala, Teatro Carlo Felice, Genova 2004, pp. 13-24

WESTERNHAGEN von C., *Wagner. L'uomo il creatore*. Milano 1983

Stili e “Parastili”: deformazioni, caricature, tracce di teoria e prassi musicale nel *περὶ ἑρμηνείας* di Demetrio.

di *Serena Salomone*

Π.ἑ. §114 “Come caratteri ordinari si affiancano a caratteri urbani, per esempio la sfrontatezza all’ardire, la vergogna al pudore, allo stesso modo anche ai caratteri stilistici si affiancano alcuni tipi stilistici errati. Parleremo innanzitutto di quello vicino allo stile elevato. Si chiama τὸ ψυχρόν e Teofrasto lo ha definito così: la freddezza è ciò che oltrepassa l’espressione pertinente (appropriata)”.

Con queste parole poste a conclusione dell’esame dello stile elevato (μεγαλοπρεπής), Demetrio introduce il primo dei “parastili” o errori stilistici, conseguente ad un uso sbagliato perché non adatto al soggetto trattato, degli stilemi, della dizione, e della composizione, inerenti agli argomenti impegnativi ed importanti di questo “carattere stilistico”. Esso è il più alto dei quattro χαρακτῆρες riconosciuti da Demetrio come ἀπλοῖ, vale a dire come elementi base per la composizione dei diversi generi letterari, dai più elevati e periodali ai più semplici e frasticamente brachilogici. L’Autore principia così un procedimento con cui ogni sezione stilistica si concluderà puntualmente con l’esame del relativo “parastile” secondo il seguente schema: stile μεγαλοπρεπής parastile ψυχρός (stile freddo e ampolloso), stile γλαφυρός parastile κακόζηλος (stile affettato e lezioso), stile ἰσχνός parastile ξηρός (stile arido) stile δεινός parastile ἄχαρις (stile privo di eleganza)¹.

Si tratta di un’impostazione originale, didatticamente valida perché suggella in comiche scenette o in grottesche caricature i difetti stilistici, rendendo facile memorizzare le norme da seguire per evitare di ricadere in analoghe deformazioni. La metodologia in questione si collega, come sua conseguenza, alla quadripartizione degli stili, preferita da Demetrio alla tradizionale tripartizione, per probabile influenza teofrastea, secondo quanto egli scrive ai §§ 36-37. I cosiddetti ἀπλοῖ χαρακτῆρες sarebbero quattro, tutti gli altri risulterebbero dai loro vari modi di comporsi, e quindi si tratterebbe di μιγνόμενοι ἐκ τούτων χαρακτῆρες, che ricevono le loro pre-

¹ Parastile ψυχρός §§114-27, κακόζηλος §§186-89, ξηρός §§236-39, ἄχαρις §§302-4.

rogative da questi veri e propri στοιχεῖα τῆς λέξεως². È evidente infatti che i quattro stili con le loro tipologie ermeneutiche sono gli elementi fondamentali dell'espressione stilistica di ogni genere così come in natura, terra acqua aria e fuoco sono i quattro στοιχεῖα, che compongono l'universo. Però, sottolinea Demetrio, μίγνυνται δὲ οὐ πᾶς παντί. Si deve assolutamente evitare la mescolanza dello stile elevato con quello ἰσχνός³ in quanto polari e inconciliabili tra loro. Ritroveremo puntualmente le conseguenze dell'inosservanza alla norma nei due parastili, il freddo e l'arido, per certi versi piuttosto vicini e confondibili in un difetto espressivo che in nessuno dei due lascia spazio a emozioni e sentimenti, fatta eccezione per un eventuale effetto comico derivante dall'iperbolico accostamento delle loro caratteristiche paradossalmente antitetiche. Se la teoria muove soprattutto da un ambito filosofico accademico (Platone) e peripatetico (Aristotele, Teofrasto), il suo aspetto più peculiarmente pragmatico potrebbe tener conto della prassi musicale. La constatazione di Aristosseno⁴, che identico è il linguaggio parlato e il canto, distinti solo da un ritmo diverso, da una κίνησις, continua nel discorso e intervallata nella melodia, rende lecito adoperare lo strumento vocale come gli strumenti musicali a partire dalla suddivisione di base: la quadripartizione (o le due quadripartizioni) all'interno dell'ottava, distinte in acute e gravi a seconda che si scenda gradualmente dalla mese verso la nete o si salga dalla mese verso l'hypate⁵. A conforto di questa ipotesi, sulla scia di un eclettismo che si rifà (tra gli altri)

² Cfr. D.H. *de comp. verb.* 2.14, pp. 90-91 ed. G.P. Goold, London 1985: ἀρχαὶ μὲν οὖν εἰσι τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς καὶ ἐνάρθρου μηκέτι δεχόμεναι διαίρεσιν, ὡς καλοῦμεν στοιχεῖα καὶ γράμματα · γράμματα μὲν ὅτι γραμμαῖς τισι σημαίνεται, στοιχεῖα δὲ ὅτι πᾶσα φωνὴ τὴν γένεσιν ἐκ τούτων λαμβάνει πρῶτων καὶ τὴν διάλυσιν εἰς ταῦτα ποιεῖται τελευταῖα. Τῶν δὲ στοιχείων τὴν καὶ γραμμάτων οὐ μία πάντων φύσις, διαφορὰ δὲ αὐτῶν πρῶτῃ μὲν, ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται, καθ' ἣν τὰ μὲν φωνᾶς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους. A. Q. *de mus.* 1.6 p. 7 W.-I., 1.14 p. 32 W.-I.: Πρῶτος μὲν οὖν ἐστὶ χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται.... θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβὴν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα.

³ Aristoph. *batr.* 939-41 ; cfr. G. Lombardo, n. 473 pp. 163-166.

⁴ Aristox. *harm.* 1.8-9 pp. 12-13 Rosetta Da Rios.

⁵ Nete, paranete, trite, Paramese = ¼ di tono, (toni acuti) Mese (tono mediano) lichanos parhypate Hypate = ¼ di tono (toni gravi): le scale venivano enumerate nella musica greca dall'acuto al grave, quindi i suoni gravi erano posti nella parte superiore del diagramma cfr. Da Rios n. 1 p. 29 della tr. Cfr. A.Q. 1.5.26-32, pp. 6-7 W.I.; 1.12 pp. 28-29 W.I.

al retore e musicista Damone attraverso l'accademia platonica e alla scuola peripatetico- aristotelica, le stesse fonti di Demetrio, Aristide Quintiliano abbinerà in una teoria che unisce fonetica articolatoria grammaticale, musica e retorica, i quattro elementi dei filosofi naturalisti con i quattro cieli, le loro armonie, i suoni vocali fondamentali e gli stili retorici⁶. Come avviene nel linguaggio umano e nella sua scrittura, così nella composizione dei suoni vocalici o sette note fondamentali, sono insite possibilità espressive infinite⁷. La quadripartizione dei caratteri stilistici ritorna nelle loro quadruplici finalità: essenzialmente quattro sono i fini a cui deve sempre mirare chi vuole educare attraverso la musica (e la letteratura)⁸ "conformità di concezioni ed espressione stilistica, e oltre a ciò conformità di armonia e ritmo". Infatti "il pensiero viene prima di tutto, perché senza non vi può essere scelta o esclusione di alcunché; e sua (del pensiero) imitazione è la dizione stilistica, la quale è assolutamente necessaria per farci ascoltare da chi ci sta accanto e per persuadere il nostro prossimo; ed essa con un'alternanza di toni acuti e gravi stemperandosi negli intervalli, ha generato armonia, ordinata invece nei discorsi sinfonici, ha prodotto ritmo". Gli ingredienti di ogni stile sono rigorosamente quattro: idee (o argomenti), dizione (o espressione letteraria), armonia e ritmo: le due κινήσεις che nella composizione fondono tra loro il movimento continuo e metricamente obbligato della parola con quello variamente fluente della melodia. Essa, a sua volta, si trasforma a sottolineare con il suo andamento pensieri, argomenti, dizione. Sono gli stessi tre, se si unificano nella *synthesis* letteraria il ritmo e l'armonia, quattro se considerati separatamente, ambiti di indagine per ogni stile e parastile, per ogni carattere espressivo e per le sue deformazioni stilistiche nel trattato *sullo stile*. Per esprimersi in modo "pertinente" occorre equilibrio tra

⁶ A.Q. *de musica*, 3,25 p.130,4 W.I. cfr. Lombardo, n.101 pp.108-114.

⁷ Pl.*Theaet.* 203B, *Crat.* 424e, Arh.an.4.9.1, D.H. *de comp. verb.* 14 p.94, ed. G.P.Goold. La stessa definizione di ἀπλοῖ χαρακτήρες con l'agg. ἀπλοῦς ricalca le definizioni dei trattati musicali : cfr. Aristox. *harm.* 23. 4-5 riferito all'assenza di modulazione μεταβολή εἰς ἀπλοῦν καὶ διπλοῦν καὶ πολλαπλοῦν διαίρεσις 23.6-7; 47.17-18; 50.15: τὸ ἀπλοῦν καὶ μεταβολὴν ἔχον il termine viene usato anche nei trattati musicali e grammaticali per distinguere tra movimento semplice o composto vale a dire tra suono articolato o no cfr. A.Q. 1.4. 23-25 p.5 W.I., e in musica per indicare un tipo di scala musicale σύστημα ἀπλοῦν A.Q.1.8. p.13 W.I., un ritmo semplice o composto A.Q.1.14. p.33 W.I., metri semplici o composti A.Q. 1.23.30 p.45 W.I., 1.24. 8 p. 48 W.I. ecc.

⁸ A.Q. *de mus.* 2.7. 22, pp.65-66 W.I.

soggetto trattato e moduli espressivi, i quali consistono in una scelta lessicale adatta e armoniosamente composta. Dunque gli errori stilistici possono concernere argomenti sbagliati e quindi fondarsi ἐν διανοίᾳ, dizione non adatta (ἐν λέξει), composizione disarmonica (ἐν συνθέτῳ)⁹.

Prima di esaminare i tipi di errore nei tre aspetti suddetti, alla definizione teofrastea (§114), Demetrio fa seguire una prima esemplificazione della *freddezza* in senso lato¹⁰. Nel suo aspetto più generico, egli la indica come conseguenza di uno squilibrio vistoso tra un contenuto banale e senza importanza (“non si può apparecchiare con una tazza sfondata”) e una scelta lessicale sproporzionatamente alta, tratta nell'esempio da lui riferito, dal lessico sacrificale (τραπεζῶω) e tragico (ἀπυνδᾶκωτος)¹¹. La direzione dello squilibrio è precisa e univoca, presentando un procedimento di amplificazione o αὔξησης (materia di nessun valore – *lexis* ridondante e ampollosa) che prepara al tipo di carattere con cui Demetrio a §119 darà un volto, o per meglio dire un πρόσωπον, allo ψυχρόν: ἡ ἀλαζονεία e ὁ ἀλαζών (la millanteria e il millantatore)¹².

τὸ ἐν τῇ ἐρμηνείᾳ ἐξηρμένον ἐν μικροῖς πράγμασιν, adoperare un linguaggio elevato (ἐξαίρειν)¹³ per argomenti futili è agire

⁹ Demetr. π.ἐ. §115: Γίνεται μέντοι καὶ τὸ ψυχρόν ἐν τρισίν, ὥσπερ καὶ τὸ μεγαλοπρεπές ... ἐν διανοίᾳ. §116 ἐν δὲ λέξει... ἢ ἐν συνθέτῳ. D. H. *de comp. verb.* 2.8 pp.270-71 ed. G.P. Goold, parla di errori di imitazione stilistiche; lo ps. Longino π.ῦ.3.5 e in genere gli altri trattatisti parlano di κακία *genera vitiosa* cfr. Douglas, 1957, pp.18-26; Quadlbauer, 1962, p.76; Schenkeveld, 1964, p.86; Lausberg, 1969, pp.511-19, §§1063-1079.

¹⁰ Aristoph. *Thesm.* 170,848; *Ac.* 138. In retorica Arist. *rhet.* 3.1-4, 1405b-1406b. Sullo ψυχρόν cfr. L. Van Hook, 1917, pp.68-76; Schenkeveld, 1964, p.82; G. Apicella Ricciardelli, 1973-74, pp.407-13.

¹¹ Π.ἐ. §114 ... ἀπυνδᾶκωτος οὐ τραπεζοῦται κύλιξ, ἀντὶ τοῦ ἀπύθμενος ἐπὶ τραπέζης κύλιξ οὐ τίθεται. Τὸ γὰρ πρᾶγμα σμικρὸν ὄν οὐ δέχεται ὄγκον τοσοῦτον λέξεως.

¹² Scendendo nei particolari, la freddezza che si fonda sul pensiero e su cui Demetrio ritornerà in seguito più volte, si basa su due elementi fondamentalmente 1) paradosso (o iperbole) 2) *adynaton* assurdo, ingredienti con cui i comici cercano di divertire facendo ridere. Quella ἐν λέξει è caratterizzata da parole composte, glosse, epiteti sproporzionati (sempre per eccesso, per es. troppo lunghi) metafore sbagliate, (secondo la stessa direzione che va dal piccolo al grande e non viceversa); la *synthesis* fredda è invece quella costruita su un ritmo sproporzionato che, come un ipermetro, annoia con la lentezza delle successioni esagerate di sillabe lunghe, dilatando grottescamente in una estenuante lentezza argomenti futili e cose da poco. Cfr. §§ 115-118.

¹³ P. Chiron, 1993, p.161 s.v. ἐξαίρειν.

come il millantatore- vanaglorioso, che esalta in un crescendo tronfio e stucchevole, cose e qualità che non possiede come se le possedesse. Demetrio suggella la sua definizione di ἀλαζών conseguente all'equazione da lui stabilita: ἡ ἀλαζονεία = ἡ ψυχρότης, con il sorridente buon senso dossografico. "L'effetto dello stile alto applicato a piccolezze" è come il "pestello agghindato" del proverbio¹⁴. L'Autore non manca occasione di unire in una similitudine, caratteri umani e caratteri stilistici.

Nella sua definizione di millantatore egli dovrebbe muovere implicitamente da Teofrasto¹⁵, visto che a lui riporta la descrizione del difetto rappresentato in questo carattere (§114). In effetti la frase: ὁ τε γὰρ ἀλαζών τὰ μὴ προσόντα αὐτῷ ἀνχῇ ὥς προσόντα, conseguente a καὶ καθόλου ὁποῖόν τι ἐστὶν ἡ ἀλαζονεία, τοιοῦτον καὶ ἡ ψυχρότης, (§119) sembra ricalcarlo... ἡ ἀλαζονεία δόξει εἶναι προσποιήσις τις ἀγαθῶν οὐκ ὄντων, ὃ δὲ ἀλαζών τοιοῦτός τις οἶος... simile è la costruzione sintattica come pure i sintomi del carattere. Teofrasto però fa seguire alla definizione di *alazoneia* quella di *alazon* descrivendone solo successivamente le tipologie comportamentali, che vengono da lui esemplificate in piccoli quadretti o "pièces" letterarie, così da rendere più "visive" le estrinsecazioni dell'*ethos* in questione, la sua gestualità da commedia. Demetrio al contrario premette (rispetto a Teofrasto) l'esame delle ricorrenze esemplificative caratteristiche dello ψυχρόν¹⁶, preferendo mostrare direttamente gli σχήματα del parastile così da suggerire in anticipo ad un pubblico forse attento e conoscitore di Teofrasto, l'analogia di fondo freddezza = millanteria, prima ancora che venga da lui esplicitata con l'aperta dichiarazione di §119¹⁷. Guida così i lettori (o gli ascoltatori) con abilità e didattica da ma-

¹⁴ §119 καὶ ὁποῖόν τι τὸ ἐν τῇ παροιμίᾳ κοσμούμενον ὑπερον, τοιοῦτόν τι ἐστὶ καὶ τὸ ἐν τῇ ἑρμηνείᾳ ἐξηρμένον ἐν μικροῖς πράγμασιν cfr. anche la definizione a §165 τὸ δὲ ἐκφράζειν τὰ γέλοια ὁμοῖόν ἐστι καὶ καλλωπίζειν πίζηκον. Dove l'ἐκφράζειν esprime in pittura ciò che il κοσμεῖν- (κόσμος) esprime in musica: un abbellire e arricchire attraverso ornamenti pittorici il primo, con l'accompagnamento strumentale il secondo. Allo stesso modo ἐξάγειν ha nel *trattato* la valenza tecnica, tarda di esprimersi in tono elevato cfr anche §234, §277. Cfr. Zanker, 1981, p.305; Barker, 1995, pp.48-56. West, 1992, pp.277-78, 284-85.

¹⁵ Thphr.char.23.1-2.

¹⁶ Cfr. K. Gutzwiller, 1969, pp.55-82.

¹⁷ §119 καὶ καθόλου ὁποῖόν τι ἐστὶν ἡ ἀλαζονεία, τοιοῦτον καὶ ἡ ψυχρότης..

nuale, a prevenirlo nella conclusione voluta, in una forma astuta e sottesa di *captatio benevolentiae*, che provoca l'accattivante moto di simpatia da parte di chi si sente capace di anticipare il retore stesso nelle sue deduzioni. La derivazione teofrastea però non sembra giustificare pienamente la definizione di Demetrio.

Teofrasto esprime l'azione del vanaglorioso come una sorta di finzione (προσποιήσις τις): si immagina di ricoprire un ruolo fittizio secondo cui si possiedono beni che in realtà non si hanno indossando la maschera dell'*alazon*, personaggio un po' ridicolo, ma in fondo innocuo. Demetrio stabilisce invece l'agire dello ψυχρόν-millanteria in una direzione precisa (ὑπέρ) che assimila il parastile a un'ampollosità tronfia (§116 ὑπέρογκον) a un gonfiore¹⁸ sproporzionato, una sorta di tumore freddo: il lessema afferisce al linguaggio medico¹⁹. Ippocrate parla di οἴδημα (*tumor*) come di un gonfiore non doloroso e molle (*aph.* 4.34 οἰδήματα (sono detti) ὄγκους τοὺς χωρὶς ὀδύνης καὶ μαλακούς). E nei testi ippocratici²⁰ si specifica che "l'edema è un gonfiore bianco e indolore²¹ fatto di coagulazione flegmatica e ὥσπερ καὶ τὸ ἐμφύσημα ἐπὶ ψυχρῷ καὶ παχυτέρῳ πνεύματι συνίσταται. La composizione di aria fredda e densa coagulata rende questo tipo di tumore riconoscibile al tatto perché cedevole, non caldo, indolore²². Il passaggio dall'ambito medico a quello etico per indicare l'ira o la superbia, è testimoniato nei testi letterari e nei lessici (Suda)²³. Il gonfiore tumido nel *trattato* suggerisce l'idea del "darsi le arie" secondo un accrescere e un accrescersi" fuori misura, attribuendosi possessi e doti inesistenti. Diversamente da Teofrasto²⁴, Demetrio sembrerebbe considerare la

¹⁸ *Ar.rhet.*1407b.6, p.316 ed Mondadori, Milano1996: Εἰς ὄγκον δὲ τῆς λέξεως συμβάλλεται τάδε, τὸ λόγῳ χρῆσθαι ἀντ' ὀνόματος, οἷον μὴ κύκλον, ἀλλ' ἐπίπεδον τὸ ἐκ τοῦ μέσου ἴσον· εἰς δὲ συντομίαν τὸ ἐναντίον, ἀντὶ τοῦ λόγου ὄνομα.

¹⁹ E. Littré, 1982 s.v. *tumeurs*, p.823.

²⁰ J. Irigoin, 1980, pp.247-257; J.M. Pigeaud, 1980, pp.417-432; M.Vegetti, 1980, pp.469-483.

²¹ Lo stesso termine ἀνώδυνον è usato da *Ar. ars poet.* 5,1 p.16 ed. Lorenzo Valla, per descrivere l'effetto comico αἷσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φαρτικόν..

²² Inoltre mantiene sempre lo stesso colore μήτε ζέοντα, μήτε ὀδυνῶντα, μήτ' ἡλλοιωμένα ὄντα τῷ χρώματι.

²³ Cfr. *Plut. Coriol.* c.15 τῆς ψυχῆς ὥσπερ οἴδημα τὸν θυμὸν ἀναδιδούσης.

²⁴ Unica allusione in Teofrasto alla tendenza propria del millantatore di esagerare tutto è *char.*33.4 καὶ ἅμα ταῦτα πλεθριζών..

mente più elegante (ἑμμελέστερον), perché l'eccesso è fastidioso" (1127b 8-9). Il concetto viene ribadito nella conclusione del capitolo (1127b 22-33): gli ironici che sminuiscono le cose parlando, sono più raffinati (εὐκαταφρονητότεροι) nei costumi perché fuggono l'ostentazione. Tra quegli ironici che negano di possedere le doti della celebrità, egli pone Socrate, che costituisce anche il punto di incontro più evidente tra i due difetti perché "a volte l'ironia appare chiaramente come una forma di vanteria, come il modo di vestire degli Spartani"²⁸. Vi è una certa vanità, Aristotele lo sottolinea, nell'abusare dell'ironia: è un affettare modestia pericolosamente vicino all'esibizionismo²⁹. Al tempo stesso l'ironico sembra rovesciare nei suoi gusti i valori tradizionali e come tale può apparire un raffinato che cerca ciò che è in controtendenza (χαρίεντες φαίνονται). Demetrio è consapevole che il πρόσωπον dell'ironico è ricalcato sul volto di Socrate così come il suo gestire e la sua metodologia ermeneutica (§297); non può quindi servirsi di questo difetto come di una maschera comica per esprimere un errore stilistico che lascia freddi o che fa ridere. Della freddezza come della millanteria si ride perché il fanfarone incarna una forma di γελῶν che provoca il γέλως altrui nella palese iperbolicità di ciò che fa o dice. L'ironico al contrario è piuttosto colui che ride degli altri o dà l'impressione di deridere con quel suo modo di corrugare la fronte minacciosamente, di inarcare le sopracciglia con l'aria di chi affetta superiorità, di socchiudere gli occhi come i felini, concentrando su un punto preciso quanto nascosto, lo strale della battuta³⁰. Le fonti letterarie,

²⁸ Ar. *eth. Nic.* 1127b.13.25-33. Pl. *Com.* fr.634 K.; Aristoph. *av.* 1280-83: πρὶν μὲν γὰρ οἰκίσαι σε τήνδε τὴν πόλιν/ ἑλακονομᾶνουν ἅπαντες ἄνθρωποι τότε/ ἐκόμων ἐπείνων ἐρρύπων ἐσοκράτων/ ἐσκυταλιοφόρουν. Una volta prima che tu fondassi questa città, tutti gli uomini andavano pazzi per Sparta: c'era la moda dei capelli lunghi, si digiunava, andavano in giro sporchi, facevano i Socrate, portavano il bastone (tr. D. Del Corno).

²⁹ S. Cerasuolo, 1979, pp. 253-279, particolarmente pp. 267-270. Cfr. ancora G. Morpurgo-Tagliabue, 1967, pp. 162-170; W. Belardi, 1975, pp. 220-226.

³⁰ Aristoph. *nub.* 362-363 ὅτι βρενθῦει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῷ φθαλμῷ παραβάλλει/ κάλυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κάφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς. Pl. *symp.* 211b.4 ἡρέμα περισκοπῶν καὶ τοὺς φίλους καὶ τοὺς πολεμίους, Xen. *symp.* 3.10 μάλα σεμνῶς ἀνασπάσας τὸ πρόσωπον, cfr. fr. 13K. σεμνῶς ἐπερκῶς τὰς ὀφρῦς. ps. Ar. *phys.* 808a 27-29: εἰρωνος σημειῖα πίονα τὰ περὶ τὸ πρόσωπον καὶ τὰ περὶ τὰ ὄμματα ῥυτιδῶδη, ὑπνώδες τὸ πρόσωπον τῷ ᾗθει φαίνεται. Segni dell'ironico sono una faccia carnosa e rughe intorno agli occhi. La faccia di questo tipo ha un aspetto sonnolento.

filosofiche, retoriche coincidono nel raffigurare Socrate come un ironico. I comici fanno derivare da lui tendenze e mode un po' strambe accolte da certo ambiente "bene" ateniese, da quei giovani che "facevano i Socrate" con i capelli lunghi, la pancia vuota, sporchi, scalzi, ma corredati dello scitale spartano (Aristoph. *av.* 1280-83). È con Socrate che l'affettare modestia diventa ostentazione di superiorità come sembra alludere Aristotele e come Filodemo confermerà³¹ facendo di lui l'archetipo dell' ὑπερέφρανος e del σεμνοκόπος. L'attendibilità delle sue parole sembra contraddetta dall'espressione del suo volto. L'ironia infatti è per definizione³² un λέγειν τι μὴ λέγειν προσποιούμενον. È un *tropo in absentia* dove il senso è dato non dal discorso, ma dall'intenzione del personaggio che parla e questa è palesata a sua volta dall'intonazione verbale e dalla mimica facciale, in particolare dagli occhi³³. Allorché si paragona ad una prostituta nella sua volontà di sedurre gli altri e mettersi a disposizione del prossimo nella ricerca del vero (Xen. *symp.* 3.10) la voce di Socrate si fa seria e grave, (cfr. Demetr. §195) lo sguardo si volge verso l'alto nell'atteggiamento caratteristico del pensatore di inarcare le sopracciglia e di corrugare la fronte nello sforzo di concentrazione mentale. E' così che il contrasto tra la paradossalità comica delle sue parole e la serietà dell' atteggiamento lascia perplessi sulla direzione ambigua e contraddittoria di un significante che sembra rinnegare il significato: amplificazione millantatoria che fa di lui un vanaglorioso o convinto rovesciamento di valori tradizionali, che pone' nelle cose vili e genericamente disprezzate un sincero apprezzamento in un giudizio obiettivamente positivo? D'altro canto lo sguardo obliquo in un movimento lento degli occhi è per definizione sinonimo di una forma pesante e sarcastica di derisione³⁴ e che così Socrate osservasse con calma flemmatica intorno a sé, lo riferisce risentito Alcibiade nel *Simposio* di Platone³⁵. La faccia stessa, i tratti somatici che denotano ironia nei trattati di fisiognomica, sembrano il risultato di questo rivoluzionario abbinamento di parole

³¹ Phil. *de vit.* 10, col. 21. 13-37 Jensen.

³² Anax. *rhet.* 21=51,6 Fuhrmann. Cfr. Gioia M. Rispoli, 1992, pp. 67-71, n. 15 p. 78, n. 7 pp. 87-88, H. Lausberg, 1969, p. 449 (§902).

³³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980, pp. 108-127.

³⁴ Eust., τὸ σιλλοῦν ὃ ἐστὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἡρέμα παραφέρειν ἐν διαφανίζειν καὶ διασύρειν. 204 *ad Il.* 2, 212. Cfr. Edmunds L., 1987, pp. 7-20 particolarmente p. 9 e n. 12 p. 9.

³⁵ Pl. *symp.* 211b.4 ἡρέμα περισκοπῶν καὶ τοὺς φίλους καὶ τοὺς πολεμίους.

in contraddizione coi gesti, perché in una sorta di *spoudaiogheloion*, l'espressione del volto camuso e simile a quello dei sileni di Socrate sembrerebbe colorare di comicità satiresca ogni contenuto per quanto serio³⁶, denotandolo d'assurdo. Si legge nella fisiognomica ps. aristotelica: "segni dell'ironico sono una faccia carnosa e rughe attorno agli occhi. La faccia di questo tipo ha un aspetto sonnolento³⁷. Si descrive la smorfia dell'ironico, il suo frequente sorriso, con cui le guance si fanno più turgide e più evidenti le rughe di espressione. Lo sguardo a palpebre socchiuse, in un occhieggiare obliquo, lento e circospetto, che vuole celare agli altri intenzioni e intensità, è emblematico di questo tropo e di questo *ethos*. È un guardare senza avere l'aria di guardare, che si accorda con un dire senza avere l'aria di dire. L'espressione apparentemente sonnacchiosa dà l'impressione di indifferenza per i contenuti del discorso, in un disinteresse che ne ridimensiona e minimizza l'importanza; allo stesso tempo, il non guardare in faccia il proprio interlocutore sa di snobismo, di malcelato senso di superiorità da parte dell'interlocutore. L'aporia di parole e gesti polari tra loro, di un contenuto serio o faceto che sia, sconfessato dai suoi σχήματα in un ossimoro intraducibile, lascia come conseguenza più palese un senso di raggelante freddezza emotiva. È questo il primo segno dell'ironico ed in effetti l'ironia richiede una capacità per niente facile di uscire da se stessi, di mediarsi per potersi osservare come riflessi in uno specchio dove difetti, meschinità, piccinerie innocue quanto ridicole vengono restituite, in un ingrandimento disincantato e iperbolico. È un gioco che parrebbe crudele se non presupponesse innanzitutto un'obiettivo autocritica, la quale tuttavia dà all'ironico l'apparenza di un freddo quanto distaccato derisore.

Nel definire l'ironia Teofrasto tratteggia l'ironico come una persona che parla con nemici o amici senza accalorarsi, mostrando una imperturbabilità mite che rasenta la freddezza³⁸. Al tempo stesso è di poche parole (un laconico): non racconta agli altri le sue faccende e ostenta modestia perché proclama la propria ignoranza. Non sfugge l'allusione a Socrate, a colui che era stato proclamato da Apollo il più sapiente tra gli uomini perché conscio di non sapere nulla.

³⁶ Pl. *symp.* 215b, 217e; *Men.* 80a; Xen. *symp.* 4.19, 5. 5-7. Sull'affermazione della propria ignoranza da parte di Socrate cfr. Pl. *apol.* 21b; *Thaet.* 150c-d.

³⁷ Ps. Ar. *phys.* 808 a27-29.

³⁸ Thphr. *char.* 1.1-4.

Diogene Laerzio nota che, maltrattato per le sue idee filosofiche, Socrate non reagiva, rispondendo a chi si stupiva per la sua imperturbabilità "forse che intenteresti causa all'asino che ti ha tirato un calcio quando gli passavi vicino?" (D.L. 2.21). Egli era dunque capace di disprezzare chi lo scherniva (2.27). Le derisioni altrui in realtà si traducevano in lodi per lui come i motteggi dei commediografi stessi (τοῦτο δ' ἐνέσται καὶ παρὰ τῶν κωμωδοποιῶν λαβεῖν, οἱ λανθάνουσιν ἑαυτοὺς δι' ὧν σκώπτουσιν ἐπαινοῦντες αὐτόν). La καρτερία socratica, che lo vede scalzo andare in giro estate e inverno sempre con lo stesso logoro mantello³⁹ fa sì che i soldati lo guardino con sospetto come se fosse sprezzante nei loro riguardi (ὥς καταφρονούντα σφῶν.) Sembra che Socrate non senta il freddo⁴⁰, ma che piuttosto lo produca sugli altri come effetto dei suoi atteggiamenti⁴¹. Alla luce di questi confronti Demetrio parrebbe riportarsi a Teofrasto nel connotare il parastile dello stile elevato, derivando non dal millantatore, ma piuttosto dall'ironico teofrasteo il senso di freddezza che gli si accompagna. Ciò dà ragione del perché, riportandosi ad un lessema proprio della medicina, ὄγκον per indicare un edema che ben si adatta a raffigurare metaforicamente una dizione ampollosa ed elegante (non necessariamente un difetto stilistico), egli l'abbina per connotarlo come difetto proprio al freddo (la freddezza dell'ironico appunto) scegliendo significativamente tra le varie classificazioni e lessemi con cui la medicina definiva i tipi di gonfiore, l'ὄγκον ψυχρόν detto οἴδημα, vale a dire un tumore chiaro, molle, indolore e freddo. Lo privilegia significativamente ad altre forme non altrettanto calzanti per rendere questo tipo di gelida quanto raggelante millanteria-ironia⁴².

La presenza dell'ironico e di Socrate in particolare è viva, anche se per così dire traslata, in un episodio e in un proverbio

³⁹ Xen. *mem.* 1.6 220ab; Aristoph. *nub.* 102-104.

⁴⁰ Sulla καρτερία socratica cfr. Xen. *mem.* 1.6.220a-b. Sul suo atteggiamento sprezzante cfr. Pl. *symp.* 211b.4 il discorso di Alcibiade in cui si dice che Socrate εἰρωνεύεται "lui simula, lui non sa mai niente, lui fa l'ironico. E così per tutta la sua vita". Cfr. la definizione teofrastea, *char.* 1,1: "l'ironia a prenderla in generale parrebbe una simulazione in peggio di atti e discorsi."

⁴¹ Aristoph. *nub.* 415-17.

⁴² Tumori indicanti un gonfiore duro, scuro e disuguale come il καρκίνος anche se indolore allo stesso modo dell'οἴδημα, o frutto di ascessi caldi come i φύματα o il φύγεθλον, tumore dovuto ad ascesso con febbre alta. Vd. H.Stephanus, s.v. οἴδημα p.221 col.1762; P. Demont, 1992, pp.305-317.

(§122). L'episodio narra di un eforo spartano che punisce duramente un tale che giocava a palla "con elaborazioni eccessive ed estranee all'uso locale"⁴³ facendolo frustare⁴⁴. La moda laconica e socratica, a cui alludono Aristofane e Aristotele, è qui rappresentata dall'eforo spartano che punisce con una severità decisamente eccessiva l'altrui *perierghia* nel gioco del pallone. D'altro canto il gesticolare con foga con cui l'impiccione iperattivo rivela la sua indole, richiama per contrasto la mimica socratica e il suo gestire con flemmatica lentezza. L'ironico non è un tipo affaccendato, il suo socchiudere gli occhi con espressione un po' addormentata doveva essere assecondato anche da un agire calmo in una totale assenza di fretta. Elemento ulteriore che contribuisce all'aura di solennità dell'eletto di Delfi⁴⁵. Il raccontino di per sé fuori luogo serve per giustificare una punizione che sembra decisamente severa. L'episodio è insulso, nota Demetrio, tuttavia "occorre punire le piccole trasgressioni" se si vuole evitare che ingigantiscano. "Nessuno sbaglio è mai piccolo" come testimonia il proverbio che sentenzia: "l'inizio è la metà del tutto" (§122 ἀρχὴ δέ τοι ἥμισυ παντός). Noto nell'antichità⁴⁶ esso era conosciuto anche da Socrate (o è proprio alla sua saggezza che occorre farlo risalire?) nella testimonianza di Diogene Laerzio (II 32), anche se il filosofo lo cita "da ironico", appunto, cioè per litote "un buon inizio non è cosa da poco", quasi per minimizzarne l'indiscutibile autorevolezza. Demetrio conclude la prima parte dell'esame dello ψυχρόν - millanteria con l'esempio dell'eforo spartano per giustificare l'eccezione alla regola. A volte la millanteria ha una sua giustificazione: "come spesso riesce utile rimpicciolire ciò che è grande, così si può anche esaltare ciò che è piccolo". Con questa affermazione egli unisce insieme, come aveva fatto Aristotele, l'ironico che "rimpicciolisce ciò che è grande" e il millantatore che "esalta ciò che è piccolo", in due parastili vicini tra loro perché entrambi deformano la corretta espressione. Nell'ambito stilistico al primo egli fa corrispondere il parastile detto τὸ ξερὸν (§236): l'ari-

⁴³ Tr. G. Lombardo, 1999, p. 52.

⁴⁴ τὸν περιέρῳς καὶ οὐκ ἐπιχωρίως σφαίρισαντα lett. che giocava a palla dandosi troppo da fare, con troppa foga e diversamente dall'uso locale.

⁴⁵ Puntualmente Demetrio codifica nel trattato che ogni "allungamento (e quindi rallentamento nel ritmo della composizione) è solenne (ampoloso)." Cfr. Lombardo p. 66 "Tutti gli allungamenti hanno un tono grave": §207 ὀγκυρὸν γὰρ πᾶσα ἔκτασις; cfr. anche § 177.

⁴⁶ Pl. resp. 377 a, leg. 732e, Polyb. 5. 32.1, Hor. epist. 1. 2. 40.

dità di chi esprime grandi cose con una dizione sciatta e banale, di chi rimpicciolisce o minimizza in qualche modo l'espressione e la composizione. Essa viene accostata allo ψυχρόν del millantatore "che esalta ciò che è piccolo" a §239: gli aforismi generano aridità espressiva perché troppo lapidari, "i *commata* si infittiscono", il ritmo della composizione si fa forsennato come la *perierghia* del giocatore di pallone e a causa dell'eccessiva brevità diviene inconcludente e spezzato. D'altro canto è questo il linguaggio proprio dei sapienti, ribadisce più volte Demetrio (§4,§9). L'idea che l'eccesso di brevità esprime, oltre all'aridità, è spesso qualcosa di freddo o peggio ancora di affettato⁴⁷.

Si avverte nel *trattato* la stessa simpatia di Aristotele per gli ironici che χαρίεντες φαίνονται, condivisa dall'Autore per chi si sa esprimere con una sinteticità densa, significativa e senza fronzoli. È infatti all'interno dello stile elegante e ricco di χάρις che Demetrio contempla il difetto di κακοζηλία (§§186-189) parastile del χαρακτήρ γλαφυρός. Qualcosa dunque del Socrate comico e dell'ironico-millantatore di Aristotele e di Teofrasto si affaccia qua e là anche in altri difetti o tipologie espressive. Ma è soprattutto dall'ambito teatrale della commedia che Demetrio deriva le maschere dei suoi "parastili". Ne è testimonianza l'impiego dell'iperbole, la più fredda tra le figure di pensiero, da parte dei commediografi⁴⁸. La freddezza si scioglie nel calore di una risata mossa dalla stessa iperbolica assurdità delle millanterie dell'ἀλαζών, se giustamente calibrata in un gioco di equilibri tra argomento, scelta lessicale e finalità che il commediografo si propone di raggiungere⁴⁹. Esistono infatti argomenti di per sé seri che non muovono il γέλως così come non si può ridere di fronte all'armoniosa bellezza di Eros. È di Iro o Tersite il γελοῖον che provoca il riso, del loro goffo gestire, specchio di κακία e δειλία. Si ride di una sgradevolezza fisica, metafora di

⁴⁷ Il termine adoperato da Demetrio è κακόζηλος §§186-89 parastile del χαρακτήρ γλαφυρός. Cfr. H. Lausberg, 1969, pp. 515-16, R.P. Martin., 1989, pp. 252, 336.

⁴⁸ Π.έ. §§124-126, 161, 163-165. §124 Μάλιστα δὲ ἡ ὑπερβολὴ ψυχρότατον πάντων. §126 διὰ τοῦτο δὲ μάλιστα καὶ οἱ κωμωδοποιοὶ χρώνται αὐτῇ, ὅτι ἐκ τοῦ ἀδυνάτου ἐφέλκονται τὸ γελοῖον...; cfr. Ps. Long. π. ὅ. 38.5: ὅθεν καὶ τὰ κωμικά, καίτοιγ' εἰς ἀπιστίαν ἐκπίπτοντα, πιθανὰ διὰ τὸ γελοῖον. Cfr. G. Morpurgo-Tagliabue, 1980, pp. 41-113; S. Salomone, 1995, pp. 100-108.

⁴⁹ Π. έ. §§ 163-165, §168: μάλιστα δὲ διαφέρουσι καὶ ἐκ τῆς προαιρέσεως: οὐ γὰρ ὅμοια προαιρεῖται ὁ εὐχάριστος καὶ ὁ γελωτοποιῶν, ἀλλ' ὁ μὲν εὐφραίνειν, ὁ δὲ γελασθῆναι. καὶ ἀπὸ τῶν ἐπακολουθούντων δέ: τοῖς μὲν γὰρ γέλως, τοῖς δὲ ἔπαινος. Cfr. Rue Van Hook, 1917, pp. 68-76.

meschinità, che porta ad azioni e parole comicamente deformi. Ma perché il soggetto di per sé comico faccia ridere, occorre anche una dizione dimessa e semplice, che rifugga da assonanze, simmetrie, figure gorgiane e isocratismi (§29) inutili quanto controproducenti, un linguaggio realistico e banale, facilmente comprensibile alle persone comuni per ritrovare nella comicità dell'assurdo, la dimensione tutt'altro che eroica del quotidiano. Occorre lo stesso linguaggio dell'ironico (anche se Demetrio non lo dice specificamente) in una dizione che banalizzi e rimpicciolisca ulteriormente una realtà già banale. ἀπλοῦν γὰρ εἶναι βούλεται καὶ ἀπόητον τὸ πάθος, ὁμοίως καὶ τὸ ἥθος affezioni e disegni di caratteri devono essere semplici e non artefatti (§28) altrimenti se ne ricava τὸν καλοῦμενον κλαυσιγέλωτα il cosiddetto "piagniriso" (Lombardo), una mescolanza di cattivo gusto tra serietà e facezia, com'è di cattivo gusto, dice il proverbio, "mettersi a ridere ai funerali". La massima viene qui citata da Demetrio per indicare un "inadeguato effetto comico all'interno di una situazione seria"⁵⁰. Essa sembra quasi derivare da una scenetta buffa quanto condivisibile da un punto di vista psicologico come conseguenza di una reazione emotiva ad un dolore che si sfoga nella risata piuttosto che nel pianto. Al tempo stesso, l'esempio richiama il paradosso del volto dell'ironico, serio nel dire le cose più comicamente iperboliche e assurde o ammiccante e irrispettoso nel contraddire un contenuto solenne e autorevole e quindi il πρόσωπον di Socrate.

Nel *Cratilo* di Platone (417-418a) Ermogene commenta le spiegazioni etimologiche fornite con una certa autoironia da Socrate, con una osservazione altrettanto comica della sua mimica nell'articolare i nomi⁵¹. La frase riferita a Socrate acquista una sua pregnanza: "variopinti ti riescono i nomi, o Socrate (dice Ermogene). Infatti mi è sembrato come se tu 'parlassi con la voce dell'aulo' (lett. "suonassi l'aulo con la bocca", cioè atteggiassi le labbra come se le dovessi stringere intorno all'ancia) che intona il *nomos* di Atena nel pronunciare questo nome: il βουλαπτεροῦν"⁵². Il *nomos* di Atena è, come

⁵⁰ G.Lombardo, n.82 p.101.

⁵¹ Ποικίλα γέ σοι, ὦ Σώκρατες, ἐκβαίνει τὰ ὀνόματα. Καὶ γὰρ νῦν μοι ἔδοξας ὥσπερ τοῦ τῆς Ἀθηνάας νόμου [προαύλιον] στομαυλῆσαι, τοῦτο τὸ ὄνομα προειπὼν τὸ "βουλαπτεροῦν".

⁵² βουλαπτεροῦν sarebbe il risultato della crasi di τὸ βουλόμενον ἄπειν ροῦν lett. ciò che vuole legare il flusso, cioè ciò che cerca di impedire che le cose scorrano, si muovano, divengano. Questa è la spiegazione paretimologica più che etimologica data da Socrate al verbo.

si sa, il *policefalo*, che viene inventato dalla dea insieme alla ideazione dell'aulo, necessario per rendere i vocalizzi del pianto delle Gorgoni alla morte di Medusa, il sibilo delle teste di serpente dei capelli⁵³. Lo strumento a fiato viene creato dalla dea *ad hoc* per rappresentare la variegata armonia policefala (come variopinti sono i nomi nel commento socratico)⁵⁴. La dea però rigetterà lo strumento che deturpa il volto di chi lo suona, gonfiando le gote in modo grottesco⁵⁵. Un satiro (Marsia) lo raccoglierà e lo adopererà in una sfida per lui mortale col dio della lira, Apollo⁵⁶. Socrate ha lo stesso volto di Marsia⁵⁷. Esso si trasforma allo stesso modo nell'articolare il verbo βουλαπτεροῦν come se soffiasse nello strumento a fiato. Platone sottolinea burlescamente tramite Ermogene, una certa affettata esagerazione del movimento delle labbra che ora si chiudono (βου) come serrandosi intorno all'imboccatura contemporaneamente soffiando nella vibrazione della sonora b, poi si spalancano (λα) per stringersi di nuovo con forza (πτε) e per farsi infine nuovamente circolari e ruvidamente vibranti (ρουν). Il filosofo parla come un auleta, la sua voce è variegata come i trilli dello strumento allorché descrive i complessi camuffamenti di una verità enigmatica perché si trasforma in un continuo divenire, irrefrenabile come la pioggia di note, come gli acuti e i gravi dei suoi toni⁵⁸.

Nella silloge teognidea (vv.1217-18) leggiamo: Μήποτε πὰρ κλαίοντα καθεζόμενοι γελάσωμεν / τοῖς' αὐτῶν ἀγαθοῖς, Κύρν', ἐπιτερπόμενοι "quando siamo seduti vicino ad uno che piange, non indugiamo mai, Cirno, alle risate, abbandonandoci alla gioia che ci deriva dal nostro personale stato di benessere" (tr. G. Cerri)⁵⁹. La norma di buona educazione enunciata da Teognide nell'ambito della lirica conviviale è analoga a quella con cui Demetrio definisce il serio-faceto nel *trattato*. Cambia solo lo sfondo: un simposio invece di un funerale. Un'unica deroga è ammessa solo all'apparenza in contrasto con quanto affermato, (v. 1041) "qui con l'auleta! Ridendo

⁵³ Pind. *Pyth.* 12, 6-8, 19-21; Plut. *de mus.* 14.1135f-1136b; cfr. B. Gentili, 1971, pp.57-67; F. Lasserre, 1995, pp.89-96.

⁵⁴ Pind. *Nem.* 4, 14-16 ποικίλον κιθαρίζων; cfr. A. Barker, 1995, p.45.

⁵⁵ Melanipp. fr.2 (758) Page, Ath. 14,616f.

⁵⁶ Cfr. S. Salomone, 2003, p. 336.

⁵⁷ Xen. *symp.* 4.19,5.5-7.

⁵⁸ Cfr. W.B. Stanford, 1967, pp.4-17 e pp.27-47; Gioia M. Rispoli, 1995, pp.197-218.

⁵⁹ G. Cerri, 1976, pp.25-38 e particolarmente p.26.

vicino a uno che piange, beviamo, prendiamo piacere dei lutti di lui". Lo scherzoso indovinello rappresenta in forma perifrastica ed enigmatica l'aulo, alludendo al suo paradosso, lo stesso enunciato dallo ps. Aristotele⁶⁰. La voce acuta e lamentosa dello strumento a fiato fa sì che da un lato esso esprima nei funerali il dolore del lutto facendosene portatore, dall'altro l'acutezza dei suoi vocalizzi nei simposi allietta i commensali come se si ridesse con insensibilità del suo pianto. Il paradossale strumento ripropone vocalmente la stessa mescolanza di "piagniriso" a cui allude Demetrio⁶¹. Alla luce di queste riflessioni sembrerebbe quasi (ed è lecito sospettarlo) che Demetrio possa aver fotografato nella massima una scenetta comica, la classica scivolata sulla buccia di banana, traendola dal palcoscenico e riproponendola nel trattato come esempio di errore stilistico, di inosservanza del *πρέπον*⁶². È in teatro infatti che pensiero, parola, azione vanno di pari passo perché i caratteri sono estrinsecati dai gesti, dai modi e dai tempi di reazione alle situazioni della vita e dalle finalità che si danno alle proprie scelte⁶³. È qui che i movimenti scenici coincidono con quelli dell'attore, secondo un ritmo che li scandisce raccontandoli e descrivendoli anche emotivamente attraverso la musica e i modi musicali. Essi contribuiscono a chiarire al pubblico le caratteristiche dei personaggi come un'ulteriore recitazione nella recitazione, voce, quella dello strumento, su voce, quella dell'attore. Soprattutto sul palcoscenico, Teofrasto insegna, le figure di pensiero e di parola sono contemporaneamente *σχήματα φωνῆς καὶ σώματος*, come avviene per i *parastili* nel trattato di Demetrio⁶⁴.

⁶⁰ Ps. Ar. *probl.* 19.1 διὰ τί οἱ πονοῦντες καὶ οἱ ἀπολαύοντες αὐλοῦνται; ἢ ἵνα οἱ μὲν ἥττον λυπῶνται, οἱ δὲ μάλλον χαίρουσιν; Vd. W. B. Stanford, 1967, pp.61-66.

⁶¹ Ps. Ar. *probl.* 11.34 "perché i soggetti sterili- siano essi bambini, donne, vecchi ed eunuchi- hanno voce acuta? Sarà per la debolezza dell'organo motore dell'aria? Ciò che è debole infatti muove poca aria, e una piccola quantità si sposta velocemente, e ciò che si sposta velocemente dà suono acuto.", 80.4 "... delle voci sono acute quelle esili e compatte, come nel caso dei versi delle cicale, delle cavallette e degli usignoli... Perciò anche tra gli strumenti musicali, quelli sottili e tesi e che non sono di corno, possiedono i suoni più chiari". Vd. W.B. Stanford, 1967, pp. 61-66.

⁶² H. Koller, 1954, pp.193-203, tratta dell'influsso dei trattati musicali antichi sulle dottrine ritmiche retoriche.

⁶³ Ar. *rhet.* 2.21.1395b 11-14 : Ὡς δὲ ἔχουσιν οἱ λόγοι ἐν ὅσοις δῆλη ἡ προαίρεσις. Ar. *ars poet.* 6. 1450b 8-12. Vd. Gioia M. Rispoli, 1992, pp.85-108.

⁶⁴ H. Abert, 1899, pp.64 ss.; A.C. Cassio, 1984, pp.113-134; B. Gentili, 1988, pp. 5-16; M.L. West, 1992, pp.277-78,284-85.

“Sotto alla fronte ci sono le due sopracciglia delle quali quelle dritte εὐθεῖαι sono segno di carattere dolce, quelle invece che si incurvano verso il naso denotano un carattere difficile. Quelle che si distendono incurvandosi verso le tempie denotano un carattere (μωκοῦ καὶ εἴρωνος) derisore e ironico.⁶⁵” La fisiognomica spraccigliare di cui tratta Aristotele, è sfruttata sulla scena della commedia e descritta secoli dopo da Polluce⁶⁶. Nel trattare le diverse categorie o γένη di personaggi, egli segue un ordine di classificazione che ha una sua logica interna: prima i personaggi legati alla famiglia in ordine di età a partire dal più anziano, infine le figure più caratteristicamente marcate. Ad ogni *ethos* egli fa corrispondere il suo opposto: un personaggio simile per età e grado, ma antitetico (come aveva fatto Aristotele nell’*Etica Nicomachea*). Per esempio al *Pappos* primo (il nonno più vecchio) Polluce collega il *Pappos* secondo; dolce e timido l’uno, come denotano “le sopracciglia gentili”, “la bella barba”, lo sguardo rivolto verso il basso”, “l’incarnato bianco” degli esseri delicati che vivono all’interno del nucleo domestico, “il volto e la fronte benevoli”. Non la corruga quindi minacciosamente, né inarca con superbia o ironia le sopracciglia. Piuttosto volubile e irascibile il secondo “è più magro”⁶⁸, ha “lo sguardo più vigoroso e triste” (ἐντονότερος τὸ βλέμμα καὶ λυπηρός), “pallido”, con “bella barba”, con “capelli rossi”⁶⁹ e le orecchie deformate (ὠτοταξίας) probabilmente dall’aver fatto a botte in gioventù. Il gioco spraccigliare dell’ironico e del superbo compare anche nella tipologia delle maschere descritte da Polluce con analoghe valenze. *L’anziano*

⁶⁵ Ar. *h. an.* 491b 16 (IX 15): Cfr. M. Vegetti, *cit.*, p.469: egli afferma che similitudine poetica e favola caricano di significato psicologico il gesto degli animali: “attraverso di esso l’uomo si comprende rispecchiandosi nell’animale.”

⁶⁶ Poll. *onom.* 4. 143-145: Τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῶδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσηματίστο. Delle maschere comiche, quelle della commedia antica rassomigliavano il più possibile al volto di coloro che erano messi in ridicolo o erano fatte in modo da essere il più possibile ridicole. Vd. B.Brea, 1981, p. 143.

⁶⁷ Cfr. W. Lapini, 1992, pp.53-101 e specificamente pp.53-63 e pp.83-84 a proposito degli occhi di Socrate.

⁶⁸ Il termine è ἰσχνότερος lo stesso del χαρακτήρ ἰσχνός nel *trattato* di Demetrio §§190-239. Cfr. Aristoph. *batr.* 939-41.

⁶⁹ Come il pelo della volpe, segno degli intrallazzoni, ἄγαν πανούργοι cfr. ps. Ar. *phys.* 6.812a, 7. Cfr. Pher. *Chir.* 21 dove Timoteo di Mileto ha i capelli rossi Μιλήσιος τις πυρρίας dice la Musica. Vd. Donatella Restani, 1983, pp. 139-192.

principale ad es. ha la faccia larga e piatta come l'ironico e solleva il sopracciglio destro⁷¹. L'anziano dalla grande barba non innalza le sopracciglia e ha un aspetto sonnolento (νωθρὸς δὲ τὴν ὄψιν) probabilmente perché guarda di sottecchi, strizzando gli occhi. L'*hermonios* solleva le sopracciglia (ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς) e quindi il suo sguardo non è addormentato, ma acuto (τὸ βλέμμα δριμύς). Anche l'anziano con la barba a cuneo tiene le sopracciglia inarcate, rivelando un carattere difficile e caparbio (ὕποδύστροπος). Se sollevare il sopracciglio destro denota ironia, il *Lykomédeios* che inarca il sinistro ha un'aria intrigante (πολυπραγμοσύνην παρενδείκνυται). Anche tra i servi ricorrono gli stessi effetti mimici⁷¹. "Il servo principale ha una crocchia di capelli rossi, ha sollevato le sopracciglia, corruga la fronte (lett. riconduce insieme il sopranaso). Questo è fra gli schiavi quello che il vecchio principale è fra i liberi".

La terminologia legata a questi caratteri si ritrova in Filodemo per indicare le azioni proprie dell'ironico: μωκᾶσθαι καὶ μορφάζειν καὶ μειδιᾶν⁷³. Nota l'Edmunds⁷³, che se chiaro è il significato di μειδιᾶν (sorridere), non altrettanto avviene per i primi due verbi; tuttavia, sulla base delle fonti che trattano di Socrate e della sua "ironia pratica", ipotizza che con ogni probabilità essi indichino un tipo di derisione legata soprattutto al movimento delle sopracciglia ora inarcate, ora aggrottate, al lento muoversi obliquamente dello sguardo, al socchiudere gli occhi con aria sorniona. A quel modo cioè di atteggiarsi proprio di Socrate sul cui volto satiresco e sulla cui gestualità ironica viene ricalcato il carattere in questione. I tre verbi sembrerebbero indicare dunque il tipico gestire sulla scena dell'attore che impersona l'ἦθος dell' εἰρωνικός legato strettamente al Socrate delle *Nubi* di Aristofane da Filodemo, come esempio per eccellenza del comportamento del σεμνοκόπος, colui che "affetta superiorità", che βρενθύεσθαι si pavoneggia gonfiandosi tutto nella sua alterigia.

Nel *n.animal*. 1.29 Eliano descrive la civetta. Essa è simile alle streghe, ha la stessa capacità incantatrice, riuscendo a "catturare" con la sua malia gli uccellatori stessi, che la tengono sulle

⁷⁰ Ps. Ar. *phys.* 808 a 27-29. Poll. *onom.* 4. 145-150. Vd. B.Brea, 1981, pp. 143-145.

⁷¹ Poll. 4.150: ὁ δὲ ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέτακε τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον, τοιοῦτος ἐν τοῖς δούλοις οἷος ὁ ἐν τοῖς ἐλευθέροις πρεσβύτης ἡγεμὼν.

⁷² Phil. *de vitis* 10 col.22. 11-13 Jensen.

⁷³ L. Edmunds, 1987, p.13

spalle come un magico amuleto. Di notte attira con la sua voce gli altri uccelli che accorrono da lei e le stanno vicino, e di giorno "altre reti agita davanti ai volatili, μωκωμένη 'facendosi beffe' di loro" καὶ ἄλλοτε ἄλλην ιδέαν προσώπου στρέφουσα, ὕφ' ὧν κηλοῦνται καὶ παραμένουσιν ἐνεοὶ πάντες ὄρνιθες, ἡρημένοι δέει καὶ μάλα γε ἰσχυρῶ ἐξ ὧν ἐκείνη μορφάζει. I tipi di incantesimo della civetta sembrano legati alla sua capacità di ammalciare in due modi diversi. Nell'oscurità che tutto cela essa attira col suo canto, come le sirene, di giorno invece, il confronto con ταῖς φαρμακίσιν fa pensare alla forza dello sguardo, alla capacità di sedurre o vincere lanciando il "malocchio" dalla spalla degli uccellatori. Il tipo di derisione a cui allude il μωκωμένη stando a ciò che scrive Eliano, sembrerebbe legata alla capacità della γλαυῶξ di girare la testa di centottanta gradi, così da mostrarsi ora di fronte, ora di "nuca". Ciò crea stupore e al tempo stesso paura negli altri uccelli che non riescono a comprendere quel comparire e scomparire degli occhi, l'apparente inarcarsi e distendersi delle piume che circondano il bulbo oculare variando lo sguardo della civetta a seconda del lato o del profilo mostrato, in modo ora minaccioso, ora corruciato, ora addirittura infuriato. A questo alluderebbe Eliano, secondo il mio parere, specificando che la presa in giro consiste, nello stravolgere e confondere le direzioni, "girando la faccia ora da una parte ora dall'altra così da mostrare (ἄλλην ιδέαν) un'immagine diversa", in un diverso lato o profilo. La civetta dunque affascina con l'ammiccamento sconcertante che deriva da questa sua straordinaria capacità e al tempo stesso stupisce e spaventa per le sue trasformazioni. Il suo sguardo non pietrifica come quello della Gorgone, ma raggela gli altri volatili, impedendo loro di muoversi per sfuggirle. Il "mutare l'espressione del volto" (F. Maspero⁷⁴) o l'"atteggiare la faccia ora in un aspetto ora in un altro", (Edmunds) non sono che la conseguenza di tale στροφή (στρέφουσα), termine con cui nel linguaggio delle corse e nel gergo equestre in particolare, si indicava il punto di svolta del corridore o il girare di mezza volta cioè di 180 gradi del cavallo nelle sue evoluzioni⁷⁵. La tecnica usata dalla civetta per attirare le sue prede è la stessa delle maschere bifacciali della commedia con

⁷⁴ Nell'edizione della Biblioteca Universale Rizzoli a Ael. n.a., Milano 1998.

⁷⁵ Cfr. Xen.π.ίππ. 1.6,7.15, hipp.3.14, vd.Salomone, 1980, s.v., ἀναστροφή, κάμπτω.

il diverso disegno delle sopracciglia, una inarcata e l'altra distesa ad accento circonflesso così da rendere, pur nella fissità del πρόσωπον, un modo di guardare con un'espressività diversa perché diversificata dal profilo che l'attore mostrava sulla scena⁷⁶. Ciò permetteva di indicare convenzionalmente un divenire emotivo, un cambiamento di carattere, anche se semplice e stereotipato. I termini adoperati da Eliano rimandano ad una raffigurazione della seduzione operata dalla civetta attraverso un irresistibile abbinamento di voce e movimento del volto, che opera una sorta di camuffamento, una metamorfosi enigmatica (μορφάζει), allo stesso modo del personaggio teatrale, in particolare del personaggio comico come chiarisce Demetrio. Ai §§ 163- 168 egli parla della differenza tra la finalità che si propone ó ευχάριστος (lo scrittore tutto grazia) il quale desidera εὐφραίνειν (allietare) così da ottenere ἔπαινος (lode) e ó γελωτοποιῶν (lo scrittore buffonesco) che desidera γελασθῆναι (far ridere) così da ottenere γέλως (risate). Il riso è nemico della tragedia (§169), egli ribadisce, anche quel tipo di riso un po' amaro, conseguenza del γελοῖον dei saggi, i quali imitano il "comportamento del cane" che scodinzola e morde nello stesso tempo, un modo di ridere a denti stretti in una commistione di serio- faceto che assomiglia al riso disincantato dell'ironico. La "maniera Cinica", il tipo di saggezza a cui si riferisce Demetrio a questo punto del *trattato*, ripropone la stessa differenza aristotelica *dell'etica nicomachea* tra il senso dell'umorismo dell'uomo liberale, in Demetrio la "persona seria" che si serve del ridicolo come di uno strumento costruttivo e coraggioso, e quello del buffone che non manca occasione per risate sgangherate e fuori tempo⁷⁷. Soprattutto nell'antifrasi ironica occorre una misura che tenga conto dell'*ethos* del personaggio perché se troppo calibrato e studiato il comico ἐμφαίνει τινὰ ψυχρότητα ἥθους καὶ ἀναγωγίαν rivela una certa freddezza e rozzezza di carattere. L'ironia d'altro canto, più che un ridere è un sorridere amaro come il sale della sagacia dell'ironico e pungente come gli strali delle battute che colpiscono il segno, come le "freddure" dei φρόνιμοι, le quali spesso si sostituiscono, ammette Demetrio, alla forza sentenziosa di un detto o una massima⁷⁸. Esse raggelano come gli occhi "da civet-

⁷⁶ Poll. 4.150 per es. la maschera dell'ἡγεμῶν θεράπων, ha tale caratteristica; cfr. B. Brea, *cit.*, tav. XXXV p. 203.

⁷⁷ Ar. *eth. Nic.* 14.1128a.

⁷⁸ Π.έ. §170 τὰ γὰρ τοιαῦτα γελοῖα χρείας λαμβάνει τάξιν καὶ γνώμης.

ta" di Atena, la dea occhiglaucha, il cui sinistro scintillio, lo stesso delle armi di ferro e di bronzo dei guerrieri dell'Iliade, ritorna nel luccichio del mare γλαυκή, al quale Patroclo assimila l'insensibilità di Achille, che ostinatamente rifiuta di combattere⁷⁹. E' d'altro canto negli *uccelli* che Aristofane "premia" il Poeta con una tunica e un pellicciotto perché si scaldi dal momento che dai suoi versi promana un senso di gelo che sembra far rabbrivire il personaggio e il suo pubblico⁸⁰. Demetrio, nel trattato, fa riferimento due volte a Menandro⁸¹. A §193, all'interno dello stile ἰσχνός, egli lo cita per giustificare il fatto che la commedia menandrea richiedesse necessariamente di venire recitata in quanto composta in uno stile sciolto, asindetico e paratattico, oscuro alla lettura; al contrario di Filemone, scrittore pignolo e preciso che esplicitava attraverso un uso oculato dei σύνδεσμοι ciò che in Menandro era affidato al πάθος del testo e dell'attore sulla scena. La distinzione tra stile recitativo e stile scritto (e quindi adatto alla lettura) sembrerebbe muovere da Aristotele (*rhet.* 1407b 11) il quale aveva basato sulla necessità di chiarezza ed esaustività di un'orazione l'intervento della declamazione là dove il testo non fosse pienamente comprensibile alla sola lettura (*rhet.* 1413b 12). Demetrio sposta l'applicazione della norma Aristotelica dal foro al teatro. Un testo costretto in una struttura sintattica troppo esatta ed esplicita, che non lascia spazio all'allusività metaforica, al linguaggio suggestivo del silenzio, è assolutamente freddo, perché privo nella sua lucidità, del divenire delle emozioni⁸². Esso lascia spazio solo al ragionamento, alla razionalità. Non occorre interpretarlo per enfatizzare sensazioni che non esprime: §194 πᾶν δὲ ἀπαθὲς ἀνυπόκριτον. Al contrario ὑποκριτικὸν ἢ λύσις⁸³: la

⁷⁹ Hom. *Il.* 16.30-31: la freddezza e insensibilità di Achille vengono paragonati da Patroclo a una nascita abnorme, non da Teti e Peleo, ma da γλαυκή θάλασσα e πέτραι ἡλίβατοι.

⁸⁰ Aristoph. *av.* 935: πάντως δέ μοι ῥιγῶν δοκεῖς. Cfr. altresì *Thesm.* 170,846; *Ach.* 138ss.; Eupol. fr.261K.-A.

⁸¹ Π.ἔ.§153: è citato il prologo della *Messenia* come es. di γῤῥιφος.

⁸² Gioia M. Rispoli, 1992, p.87 e n.7p.87 trattando delle λέξεις ἠθικά ricorda l'accusa di ψυχρότης mossa tradizionalmente a Euripide per la sua tendenza a discorsi e dialoghi eccessivamente costruiti. Cfr. Ar. *ars poet.* 6.1450a 9s. 16-25.

⁸³ L'espressione sembra ricalcata nell'ἄτακτον τάξις del trattato *sul sublime* dello ps. Longino 20 a conclusione: ἡ τάξις ἄτακτον καὶ ἔμπανιν ἢ ἀταξία ποῖαν περιλαμβάνει τάξιν. L'uso variato delle figure, dice lo ps. Longino, crea l'illusione di improvvisazione sotto l'urgere e l'incalzare dei sentimenti e quindi l'oratore riesce più convincente cfr. anche c.17.

libertà da qualunque tipo di costrizione, non solo sintattica, come sembra indicare l'enallassi del genere, è ricca di *pathos* e richiede quindi l'ausilio dell'interpretazione vocale per far capire al pubblico il tono della battuta, l'intenzionalità del testo vale a dire il suo carattere, in un divenire emotivo che è imprescindibile per l'*ethos eironokos*, perché l'ironia ἔστι δὲ (εἰρωνεία) λόγος προσποιούμενος τὸ ἐναντίον οὗ λέγει (Spengel)⁸⁴ e dunque: εἰρωνεία ἐστὶ φράσις τοῖς ῥητοῖς λεγομένη τοῦναντίον μεθ' ὑποκρίσεως. Ne è dimostrazione la commedia Nuova con Menandro in testa. Quasi certa è l'influenza teofrastea (fr.712-713 Fortenbaugh) nel legare al *pathos* l'ὑπόκρισις, ma è da Aristotele che Teofrasto muove a sua volta.

Nel definire l'ὑπόκρισις Aristotele ne aveva scandito gli ambiti⁸⁵: "la recitazione concerne la voce e il modo con cui deve essere usata per esprimere ciascuna emozione" (il termine è πάθος). Questi modi risultano essere vere e proprie variazioni e modulazioni (μεταβολαί) di volume e tono, armonizzati in un ritmo. "Gli obiettivi a cui deve mirare la recitazione sono: volume, armonia, ritmo", egli scrive, il che equivale a riconoscere che il carattere vocale è dato da questi tre elementi con le loro κινήσεις. Aristotele ammette che la recitazione (o declamazione) ha acquistato al suo tempo una tale importanza che "gli attori sono oggi più importanti dei poeti" e, aggiunge "così accade anche nei dibattiti politici, a causa della decadenza delle forme di governo"⁸⁶. Con queste parole egli opera un'analogia tra mondo teatrale e forense che allarga ai generi letterari e quindi agli stili con la frase successiva "quando lo stile viene preso in considerazione ottiene lo stesso effetto della recitazione"⁸⁸. La corruzione e la decadenza hanno reso necessario enfaticizzare passioni e sentimenti come fa l'attore sulla scena, anche nella declamazione forense. Nell'opera scritta invece sarà lo stile a suggerire al lettore "come leggere" un testo. Se la recitazione necessita della voce, la scrittura ha bisogno di uno stile che la "interpreti" al

⁸⁴ Sulle varie definizioni di ironia cfr. H. Lausberg, 1973², I pp.446-450 (§902); II p.729 (§1244). Don. *gramm.*3.6=GL 4.402, 2 Keil, Quint. *inst.*8.6.54.

⁸⁵ Ar. *rhet.*3.1403b-1404a, pp.294-296 ed. Mondadori, Milano 1996.

⁸⁶ Ar. *rhet.*1403b, p.296 ed. Mondadori, Milano 1996: τρία γὰρ ἐστὶ περὶ ἃ σκοποῦσιν ταῦτα ὁ ἐστὶ μέγεθος ἁρμονία ῥυθμός.καὶ καθάπερ ἐκεῖ μῆζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικούς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

⁸⁷ Ar. *rhet.* 1404a ἐκείνη (ἡ λέξις) μὲν οὖν ὅταν ἔλθῃ ταῦτ' οὐ ποιήσει τῇ ὑποκριτικῇ.

lettore, facendogliene capire l'ἦθος, le intenzioni. §193 κινεῖ γὰρ ὑπόκρισιν ἢ λύσις Demetrio recita con fare sentenzioso la norma, e spiega con un uso grammaticale e sintattico che non adopera congiunzioni e correlative, ma solo brevi enunciati paratattici, una pluralità⁸⁹ di idee e concetti poco chiari senza l'ausilio della voce. Ma è soprattutto il teatro a insegnargli che alla voce vanno aggiunti anche altri strumenti diegetici e chiarificatori. La recitazione da sola con la sua κίνησις "continuata"⁸⁹ non basta ad esaurire le suggestioni più nascoste e segrete delle allusioni e delle emozioni⁹⁰. Se è vero che il supporto teorico per descrivere gli stili come personaggi teatrali e le loro deformazioni o parastili come caratteri comici, muove principalmente da Aristotele con la mediazione di Teofrasto⁹¹, è altrettanto vero che Demetrio tiene conto anche di una prassi musicale che scandisce la scena ritmando la recitazione e il gestire dei suoi personaggi e degli stili del *trattato*, la quale, al suo tempo, si era emancipata dalla teoria confluita nelle scuole di retorica, nella trattatistica e nell'organizzazione filosofica teofrastea⁹². Lo si deduce

⁸⁸ Cfr. anche §§59-62 dove Demetrio sembra tener conto di Ar. *rhet.* 1413b.12.1414, pp.344-345 ed Mondadori *cit.*

⁸⁹ Aristox. *harm.* 1.8. 15-17, p.13 R. Da Rios: κίνησις συνεχής distinta dal canto κίνησις διαστηματική.

⁹⁰ A.Q. *de mus.* 2.7 p.65 W.I. "questi quattro obiettivi deve assolutamente tenere presenti chi educa attraverso la musica: un pensiero e una dizione convenienti e oltre a ciò armonia e ritmo. Il pensiero viene assolutamente prima di tutto, senza il quale non c'è scelta o rifiuto di nulla: la dizione è rappresentazione per imitazione (*mimema*) del pensiero, ed essa è necessaria innanzitutto per l'ascolto di chi è vicino e per la sua persuasione. Ed essa adottando tonalità acute e gravi ha generato armonia, stemperandosi insieme agli intervalli e ordinata con i discorsi armoniosi ha generato ritmo." Vd. altresì 1. 13 p.32 W.I. a proposito del ritmo musicale: διαίρεται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐν μὲν λέξει ταῖς συλλαβαῖς, ἐν δὲ μέλει τοῖς λόγοις τῶν ἄρσεων πρὸς τὰς θέσεις, ἐν δὲ κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν, ἃ δὴ καὶ σημεῖα καλεῖται "nella dizione il ritmo è scandito dalle sillabe, nella melodia dai rapporti tra arsi e tesi, nel movimento dalle forme e dai loro limiti che si chiamano appunto *semeia* (punti o tempi primi)." Per forme si intendono anche le figure della danza scandite dal ritmo e i gesti dell'attore in scena. Traduce Th. J. Mathiensen, 1983, p.94 (ultime tre righe): Rhythm is divided in diction by syllables, in *melos* by the proportions of arses to theses, and in motion by the forms and their limits, which of course are also called points. Cfr. Aristox. *rhythm.* 9, e sul ritmo che scandisce i gesti della recitazione cfr. Plut. *quaest. conv.* 9.15 e A.Q. 2. 4, 10, 16pp.55-56, 73-74, 84-86 W.I.

⁹¹ Cfr. Doreen C. Innes, 1995, intr. pp.311-335.

⁹² Vd. Donatella Restani, 1983, pp. 170-171.

non solo dai frequenti riferimenti al mondo del palcoscenico, ma anche da un uso di lessemi che solo se letti in chiave musicale permettono una piena comprensione dei suoi suggerimenti⁹³. D'altro canto la doppia valenza grammaticale e musicale nella terminologia del *trattato*, non fa altro che confermare l'importanza che per l'Autore rivestiva la commedia col ruolo prezioso da essa ricoperto nel processo di definizione dei due linguaggi⁹⁴. Egli si pone in un momento preciso di questo processo teorico-pratico, facendosi da tramite tra passato e presente, in una fusione che cerca di armonizzare l'essenzialità alquanto ruvida, ma ricca di forza dei classici e dei caratteri etnici espressi dai relativi νόμοι con l'abbondanza ermeneutica e con l'eleganza un po' di maniera della nuova musica riflessa nei caratteri stilistici e teatrali.

Nella prima parte del trattato, Demetrio definisce il concetto di stile e gli elementi che lo compongono e connotano. Per fare questo, muove subito da un'analogia di fondo tra poesia e prosa che è data nei suoi termini generali dal fatto che entrambe hanno una struttura metrico-ritmica⁹⁵. Si tratta di uno stesso linguaggio che può e deve essere espresso con ritmi e misure differenti tra loro. "La poesia è distinta dai metri (trimetri, esametri e altri tipi), lo stile della prosa è scandito dai cosiddetti κῶλα." Da questa constatazione di partenza deriva l'importanza dell'orecchio nel cogliere la consonanza tra la "misura" della prosa e l'armonizzazione delle idee e dei contenuti via via espressi secondo un *prepon* che deve tener conto di tre elementi: parola, armonia, ritmo, gli stessi che afferiscono alla musica, per sua propria definizione⁹⁶. Dalle diverse modalità con cui si compongono parola armonia e ritmo, gli stili derivano le loro tipologie allo stesso modo dei caratteri musicali che sono espressi da una struttura melodica, da un ritmo e da un tono o colore specifici e in base ad essi classificati nei νόμοι o armonie⁹⁷. La prima norma sti-

⁹³ Per una bibl. di base sui lessici musicali cfr. S. Michaelidis, London 1978; O.C. Steinmayer, 1985.

⁹⁴ Restani, *cit.*, p.141.

⁹⁵ Π. έ. §1: "così come la poesia viene distinta sulla base dei metri (per esempio: trimetri, esametri o altri tipi di verso), i cosiddetti *cola* dividono e distinguono lo stile della prosa..." tr. G. Lombardo.

⁹⁶ A.Q. I 4-5 pp.4-7 W.I. In genere i trattati musicali distinguono la musica in teoria, pratica e interpretazione. Cfr. Rosetta Da Rios, *cit.* n.2p.5.

⁹⁷ Pl. *resp.* 3.398e ss, Eracl. Pont. *apud* Athen. 14.624c; Aristoph. *nub.* 1352-1353, *ve.* 1410-1411. ps. Plut. *de mus.* 6. Anche dalle odi di Pindaro si ricavano notizie sulle armonie tradizionali cfr. *Ol.* 1.100 ss. 3 v.5; *P.* 2 vv.69ss.; ecc. G. Comotti, 2000, intr. p.XX. e pp.I-L.

listica, dice Demetrio, è stabilire la misura dei κῶλα. γελοῖον γάρ τὸ μέτρον ἄμετρον una "misura smisurata" fa ridere ⁹⁸ data la contraddizione che rientra nell'iperbole comica del parastile ψυχρόν, come abbiamo visto. All'interno di ciascuno dei quattro tipi stilistici è fondamentale l'importanza attribuita dall'Autore agli elementi armonici e ritmici, studiati ed esaminati a partire dai singoli kola⁹⁹, via via fino al momento delicato e culminante della σύνθεσις. Per riuscire chiaro però, Demetrio deve innanzitutto definire con precisione il concetto di contenuto e di forma visto che è soprattutto la forma a distinguere gli stili, a darne la chiave di lettura. A §10 egli definisce il periodo: ἔστιν γὰρ ἡ περίοδος σύστημα ἐκ κῶλων ἢ κομμάτων εὐκαταστροφῶς πρὸς τὴν διάνοιαν τὴν ὑποκειμένην ἀπερτισμένον. "il periodo è un insieme di kola e kommata svolto eὐκαταστροφῶς in un bel circuito frastico per esprimere il pensiero sottostante" (Lombardo). σύστημα, musicalmente parlando è la scala musicale¹⁰⁰ e l'avverbio di difficile resa εὐκαταστροφῶς alla lettera significa "con belle curve o giravolte". Entrambi i termini potrebbero avere una loro collocazione nell'ambito musicale¹⁰¹. Se confrontiamo l'enunciato di Demetrio col *de musica* di A. Q.¹⁰² dove egli dà la definizione di ritmo, non sfugge la perfetta corrispondenza sintattica: ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκειμένων· (καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἡρεμίαν). "Il ritmo è un insieme (una scala) di tempi composti secondo un certo ordine: (le loro qualità sono dette arsi e tesi, suono e silenzio)". Il ritmo serve per permettere alla melodia di esprimersi dandole un ordine e una forma perché la scandisce in un movimento ordinato che ne rende comprensibile il messaggio. È soprattutto il ritmo con le sue diverse andature a collegare tra loro, ordinandoli nella linea melodica musicale κίνησις σώματος, μελωδία, λέξις. L'analoga struttura sintattica nell'enunciato di Demetrio, farebbe pensare che egli tenga presente le defi-

⁹⁸ Π.ἔ. §4.

⁹⁹ In ambito musicale il lessema *kolon* (pl. *kola*) indica uno o più brani musicali in contrapposizione a *oide* (pl. *oidai*) i brani vocali. Vd. A.Q. *de mus.* 2.13 p.77 W.I.

¹⁰⁰ Cfr. A.Q. 8.p.13 W.I. definizione di σύστημα.

¹⁰¹ A.Q. 19.18 p.52 W.I. definizione di poesia e poema „καὶ τὰ μὲν ὁμοίως τῇ τάξει, τὰ δὲ ἐναντίως ἔχει, ὁμοίως μὲν ὡς ὅταν τὸ πρῶτον τῆς ἀντιστροφῆς τῷ τῆς στροφῆς ἀποδοθῇ πρῶτα.

¹⁰² 1.13.p.31 W.I.cfr. anche 1.23 p.45.

nizioni musicali dei trattati¹⁰³. Stando anche a quanto aveva detto Aristotele nella *retorica* e probabilmente a quanto aveva scritto Teofrasto¹⁰⁴, sembra che per lui lo stile della composizione letteraria sia dato fondamentalmente dal ritmo perché è quest'ultimo a definirne l'*ethos* e le tipologie¹⁰⁵ §11καὶ καθόλου οὐδὲν ὁ περίοδος ἐστὶ πλὴν ποιὰ σύνθησις "in breve il periodo non è nient'altro che una composizione di un certo tipo". Esso è caratterizzato da καμπή καὶ συστροφή..κατὰ τὸ τέλος §10 "...ha come una curva e una concentrazione verso la fine" (Lombardo) Attraverso questa sua struttura curvilinea e circolare § 11εὐθύς..ὁ τὴν περίοδον λέγων ἐμφαίνει.. chi si esprime per periodi fa capire subito dove è iniziato il discorso, dove finirà e qual'è il suo scopo" cioè qual'è il suo carattere o stile¹⁰⁶. L'avv. εὐθύς indica il modo proprio dell'espressione musicale di comunicare per allusioni e suggestioni (ἐμφαίνει) direttamente percepite in un'αἴσθησις immediata. ¹⁰⁷Al tempo stesso ritroviamo la terminologia del curvo, del circolare, del circonlocutorio che sembra contraddire questo modo rettilineo di esprimersi.

Il termine καμπή indica, tra l'altro, le articolazioni degli esseri viventi. Aristotele¹⁰⁸ osserva che le καμπαί in natura servono agli animali e all'uomo per muoversi trasformando in atto il movimento potenziale; sono cioè un veicolo di movimento così come avviene per il suono, il quale esiste in potenza nei corpi sonori, ed è tradotto in atto dall'urtarsi di questi tra di loro, perché veicolato attraverso il movimento dell'aria così sollecitata. Il vocabolo è adoperato come sinonimo di στροφή (di cui si è già parlato) nel gergo delle corse e in quello equestre per indicare, come si è visto, il punto di svolta o di ritorno del corridore o il mezzo giro del cavallo, in un andamento ellittico o ondulatorio anche collegato¹⁰⁹ alla corsa del δίαυλος e

¹⁰³ Ci sarebbero cioè fonti comuni visto che molto probabilmente A. Q. è posteriore L. Zanoncelli, 1977, pp.92-93.

¹⁰⁴ Gioia M. Rispoli,1995,pp.219-273. Vd. altresì: D.M. Schenkeveld, 1968, pp.176-215; 1990,pp.86-108. F. Sbordone,1969, pp. 278-372.

¹⁰⁵ Cfr. π. έ. § 6, § 184: a proposito di Platone "se tu invertissi l'ordine... disperderesti la grazia dell'espressione che proprio nel ritmo consiste: non si basa infatti sul pensiero né sul lessico".

¹⁰⁶ Ar. *ars poet.* 15.1454a 17-20, 61450b 8-12; *rhet.*2.21, 1395b 11-14. Cfr. Quint. *Inst.* 11.1.30ss. Vd. Gioia M. Rispoli,1992, pp.85-94 e n.9 p.88.

¹⁰⁷ D.H. *de comp. verb.* 25 p.228 G.P. Goold.

¹⁰⁸ Ar. π.ζω. κιν. 698a 18-21.

¹⁰⁹ Paus. 5.17.6. Cfr. Ar. *rhet.* 3. 9.2, 1409a καμπτήρ. Vd. Lombardo, n.34 p.95. La citazione di periodo fatta da Demetrio è per sua dichiarazione tratta da Aristotele *rhet.*3.9.3, 1409a.

all'andamento sinuoso della scrittura bustrofedica. Al di là dei problemi interpretativi che i due termini possono rivestire nel *trattato*, occorre notare che essi indicano metaforicamente nella commedia i tortuosi funambolismi musicali di certi musicisti e poeti, e, in particolare, i preziosismi espressivi della nuova prassi musicale soprattutto legata al genere cromatico, che attraverso un uso della μεταβολή intesa come rapida variazione o modulazione di scale, generi e toni, rifiutava le strutture fisse e ordinate dei *nomoi* tradizionali per raggiungere un'espressività totalmente libera e audace¹¹⁰. I variegati passaggi delle μεταβολαί condannate dai tradizionalisti, erano paragonati nella commedia agli andirivieni ondeggianti delle "svolte" e delle curve di certi percorsi e ai "sentieri di formica" con cui si indicavano le artificiosità dei nuovi musicisti, che come tante formiche si dilettevano di questi scavi labirintici e contorti¹¹¹. Dapprima riferito solo alla voce strumentale, successivamente il lessema viene esteso anche alla voce umana e ai suoi caratteri distintivi come ci attestano Esichio κ 617 κάμπειν e la *Suda* κ 294, che collega alla effeminatezza di Nerone l'acutezza femminile di escursioni vocali nella tradizione attribuite all'aulo (κάμπω. ὠδὰς ἔκαμπεν, ὁπόσας ὁ Νέρων ἐλύγιζε τε καὶ ἔστρεφεν). Dall'ambito musicale i termini καμπή e στροφή passano a quello retorico¹¹² che ne mantiene il carattere di modo ricercato di esprimersi "a tutto tondo" in una perfetta circolarità, simbolo nella sua struttura equidistante dal centro, compatta e concentrata, di equilibrio formale¹¹³.

Dopo aver chiarito la differenza tra entimema e periodo ("il periodo è un modo di comporre secondo una struttura circolare, da

¹¹⁰ Cfr. Donatella Restani, 1983, pp.147-177.

¹¹¹ Sull'uso degli stessi lessemi usati in ambito retorico-stilistico per definire il periodo, con valenza musicale cfr. ad es. Eupoli fr. 336K: καὶ μουσικὴ πρᾶγμα ἔστι βαθὺ τι καὶ καμπύλον; Aristoph. *nub.* 74, 331-334, 969-973; *Thesm.* 53ss. 66ss., Poll. *onom.* 4.66. Sui "sentieri di formica" per individuare i virtuosistici cromatismi musicali cfr. Aristoph. *Thesm.* 100 μύρμηκος ἀτραπούς, Pher. *Chir.* 23 ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς. Cfr. J. Taillardat, 1965², p.456.

¹¹² Cfr. D. Restani, *cit.*, p.163.

¹¹³ Sulla μεταβολή cfr. D.H. *de comp. verb.* 19 p. 148, 150, 152 oltre al già citato 12 p. 82 G. P. Goold. In musica cfr. Aristox. *harm.* 43.14; 47.19 ed. R. Da Rios. A.Q. *de mus.* 1.5.24-25, p.6 W.I.1.11.12p.22 W.I, 1.19 p. 40 W.I. Vd. Th. J. Mathiensen, 1983, p.18. Sui tipi di μεταβολαί in filosofia cfr. Pl. *Theaet.* 181C-D, *leg.* 893B-894C dove Platone ne distingue dieci tipi diversi. L'ambito per eccellenza delle μεταβολαί è la medicina cfr. P. Demont, 1992, *cit.* pp. 305-317 e particolarmente pp.307-308.

cui riceve il nome, l'entimema invece riceve significato e compattezza nel pensiero") Demetrio aggiunge: (§32) καὶ τὸ μὲν ὥσπερ ἐπιλέγεται, τὸ ἐνθύμημα, ἡ περίοδος δὲ αὐτόθεν λέγεται. Le numerose rese¹¹⁴ di questa enigmatica frase sono la dimostrazione di ciò che afferma lo stesso Demetrio nel *trattato*: la sinteticità è più piacevole che chiara¹¹⁵. Se la lunga premessa è condotta per distinguere concettualmente il contenuto dalla forma, differenziandoli nei loro compiti così da arrivare alla definizione di stile, è innegabile la suggestione della musica e della funzione che in essa riveste la *ritmopea* nella formulazione del concetto di periodo (come sembrerebbe confermare il cfr. coi trattati musicali.) Il periodo nella prosa ha la stessa prerogativa del ritmo nella musica: racchiude nella sua circolarità elegante, e veicola con la sua struttura curva, la κίνησις dell'espressione letteraria scandendola attraverso i collegamenti sintattici dei κῶλα in σχήματα di vario tipo¹¹⁶. Se si tiene conto di questa corrispondenza ritmo-stile-struttura (o forma) dell'espressione, la resa dell'enunciato potrebbe essere la seguente: "l'entimema è per così dire, ciò di cui si parla"¹¹⁷. lett. "l'entimema per così dire parla su qualcosa" vale a dire l'entimema tratta dei contenuti, "il periodo invece è un modo di esprimersi", lett. "parla proprio da lì," cioè è direttamente il discorso espresso per mezzo della sua struttura circolare, frutto di una scelta non obbligata (§33 "può accadere a un entimema di essere anche un periodo perché è composto in una struttura periodale, ma non per questo ogni entimema sarà un periodo così come può accadere a un edificio di essere bianco se è bianco, ma non per questo occorre che ogni edificio sia bianco"). Il confronto che Demetrio fa ai §§ 12-14 tra lo stile antico e quello del suo tempo con ogni probabilità sottintende anche la polemica

¹¹⁴ Cfr. n.91 p.102 G. Lombardo, *cit.* la sua resa è: "E mentre l'entimema è come un dire supplementare, il periodo è il dire di per se stesso." D. Innes, *On Style*, 1995, p.371 "The enthymeme is, as it were, added to verbal form, the period is exclusively verbal."

¹¹⁵ §254 sulla forza della mancanza di esaustività.

¹¹⁶ Aristox. *harm.* 2.34 23-24 καθόλου δ' εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαίνόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἀπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς αἰεὶ "in generale, mentre la realizzazione del ritmo impiega una grande varietà di movimenti, i piedi che adoperiamo per segnare i ritmi sono sempre semplici e gli stessi" tr. Da Rios.

¹¹⁷ Dando all'ἐπί di ἐπιλέγεται il valore di parlare "su" qualcosa e non "in aggiunta" a qualcosa: cfr. Aristox. *harm.* 1.15. 15 συντόμως μὲν οὖν εἰπεῖν φωνῆς πᾶσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστὶ "per dirla in breve, la nota è la caduta della voce su di un grado".

tra i fautori dei diversi generi musicali¹¹⁸. Dal diatonico, il più antico di essi, all'epoca di Demetrio le preferenze erano passate e si erano divise tra il genere enarmonico, propugnato dagli aristossenici e il cromatico¹¹⁹, sostenuto dai cosiddetti innovatori, dai nuovi musicisti¹²⁰. Demetrio a §15 si inserisce nella "querelle" con una posizione moderata e conciliante, che unisce l'eleganza periodale elevata e compatta alla semplicità brachilogica ed essenziale degli antichi. Il ritmo dell'espressione deve essere armonizzato all'importanza dell'argomento trattato. Demetrio però preferisce un'espressività alquanto sintetica e lineare. Il ritmo veloce collegato da lui alla saggezza e alla forza va intervallato a brevi pause dense di significato perché §241 τὸ γὰρ μῆκος ἐκλύει τὴν σφοδρότητα, τὸ δὲ ἐν ὀλίγῳ πολὺ ἐμφαινόμενον δεινότερον "la lunghezza dissolve la veemenza mentre suggerire molte cose in breve ha un effetto di maggiore forza". Un andamento di questo tipo, vista anche la scelta lessicale dell'Autore, parrebbe tenere conto della teoria musicale aristossenica, rammentando da vicino le veloci pause del genere enarmonico. Per esempio a §67 Demetrio raccomanda un uso non troppo frequente degli σχήματα (χρηῖσθαι μέντοι τοῖς σχήμασι μὴ πυκνοῖς) onde evitare una certa disuguaglianza stilistica. Egli cita gli antichi come esempio perché "pur collocando molte figure nei loro discorsi, ma collocandole con arte, riescono più naturali di coloro che le evitano completamente". Il lessema πυκνός più volte usato nel π.ἔ., ha un significato preciso nei trattati di musica: indica un gruppo di due intervalli vicinissimi¹²¹ ed in questo senso sembra adoperarlo Demetrio: va bene variare gli schemi onde evitare monotonia, ma la naturalezza espressiva deve avere un suo ritmo non troppo veloce per non perdere dignità né troppo elaborato per non divenire leziosa (§86 μεταφέρεται μουσικῶς)¹²². Lo stesso termine

¹¹⁸ Cfr. anche §§244-245.

¹¹⁹ A. Q. *de mus.* 1.9 pp.15-16 W.I.

¹²⁰ Esse sfoceranno in un'epoca successiva a Demetrio nelle categorizzazioni del *de musica* di Filodemo (p.84 Kemke) sulla cui base il genere enarmonico è considerato austero e quello cromatico familiare e vile.

¹²¹ cfr. Da Rios n.l.p.16. Vd. Aristox.*harm.* 48.29-31. Gaud. *eisag.* 338.3-5 menziona i cosiddetti παράφωνοι adoperati anche in accordo come accompagnamento. A. Barker, 1995, p.52.

¹²² A.Q. 1.9 p.15 W.I. ἁρμονία μὲν οὖν καλεῖται τὸ τοῖς μικροτάτοις πλεονάσαν διαστήμασιν ἀπὸ τοῦ συνηρμόσθαι armonia viene chiamato il genere che si espande negli intervalli più brevi per il fatto che è armoniosamente composta.

πυκνός compare questa volta in uno scoperto confronto con il diti-rambo a § 78: infittire le metafore, scrive Demetrio, corrisponde a comporre diti-rambi invece che discorsi. La nuova prassi musicale li aveva cambiati a partire dall'ἀναβολή. Nella sua valenza originaria il termine indicava l' "attacco" dell'esecuzione aedica¹²³ rappresentato dal gesto di ἀναβάλλειν compiuto dall'aedo che si accingeva al canto- recitazione¹²⁴; verbo con cui si indicava l'atto di gettare indietro la testa e inspirare, prendendo fiato per la "performance". All'epoca di Demetrio l'ἀναβολή si era ormai da tempo trasformata nell'uso dei nuovi musicisti in una "monodia astrofica, volutamente prolungata e virtuosistica", con cui si apriva il diti-rambo¹²⁵. Il confronto tra metafore πυκναί e diti-rambi ha probabilmente una matrice aristotelica¹²⁶, ma può anche alludere, visto il lessema musicale, alla metamorfosi da essi subita nei cromatismi della nuova musica¹²⁷. "I generi nei quali si divide la melodia sembra siano tre, perché ogni melodia, riguardata nell'armonizzazione, è diatonica, cromatica, enarmonica. Di questi il diatonico si deve considerare come il primo ed il più antico, perché per primo si presentò alla natura umana, secondo il cromatico, terzo e più elevato degli altri l'enarmonico, perché l'orecchio si abitua a questo dopo molto tempo e con molto sforzo e fatica". (*harm* 1.19, tr. Da Rios p. 28). Aristosseno abbina questo genere ad una gravità (ἀνώτατον) non solo tonale, che sembra condivisa nel *trattato*. Per esempio nel parlare di una dizione che tenga conto dell'eufonia, Demetrio giustifica in modo un po' bizzarro una scelta lessicale che deve preferire al termine παλαιοί (vecchi) il più austero ἀρχαῖοι (antichi): οἱ γὰρ ἀρχαῖοι ἄνδρες ἐντιμότεροι (§175) "infatti 'gli antichi' godono di maggior nobiltà". Si adduce una motivazione etica come criterio di scelta lessicale e stilistica, espressa tra l'altro a conclusione dei paragrafi tutti musicali nei quali Demetrio esamina gli effetti policromi e ornamentali dello iato e dei suoni verbali; forse vi è qui un riflesso di Damone con i caratteri dell'anima espressi dai νόμοι musicali: gli

¹²³ "primo elemento comunicativo tra rapsodo e uditorio" Restani, *cit.*, p. 148.

¹²⁴ Cfr. L.R. Farnell, 1932, p.107; cfr. Pind. *Pyth.* 1.1-4.; I.C.T. Ernesti, 1795, p.56.

¹²⁵ Restani, p. 149.

¹²⁶ *Ar. rhet.* 9.1409a p.324 ed Mondadori, 1996.

¹²⁷ Come testimonia D.H. *de comp. v.* p.150 G.P. Goold.

antichi sono più austeri e solenni perché tali erano le loro armonie, sottintenderebbe Demetrio¹²⁸.

È soprattutto nell'uso dello iato con le sue infinite possibilità mimetiche e con le sue variazioni tonali (πλάσμα §177) che l'Autore sembra tenere presente e trasporre nello stile della prosa elegante o elevata le tecniche musicali del suo tempo (§176). Egli adopera termini musicali spostandone per sua esplicita ammissione il referente dalla musica alla grammatica allorché divide i nomi in lisci, aspri, ben proporzionati e gravi (o ampollosi)¹²⁹, secondo l'uso dei musicisti, che tiene conto dell'effetto fonico degli ὀνόματα nella loro mescolanza variamente proporzionata di vocali e consonanti e del tipo di onomatopea con cui essi esprimono un significato. Nella concezione generale di δύναμις degli ὀνόματα e dei loro fenomeni espressivi e fonici egli riflette la posizione di un'intera antica tradizione filosofica, ma nelle varie sezioni in cui tratta delle possibilità espressive della σύγκρουσις dà interessanti suggerimenti innovativi.

L'Autore inizia una prima disamina del fenomeno fonetico da lui chiamato δυσφωνία συνθέσεως¹³⁰ o σύγκρουσις φωνηέντων a §68: "sull'urto delle vocali c'è chi la pensa in un modo, chi in un altro"; la polemica contrappone la scuola di Isocrate da una parte con i suoi rigorosi divieti a generici "altri" che non si preoccupano di evitare lo iato anzi, non mancano occasione per fare scontrare le vocali un po' troppo di frequente: δεῖ δὲ οὔτε ἡχώδη ποιεῖν τὴν σύνθησιν, ἀτέχνως αὐτὰ συμπλήσσοντα καὶ ὥς ἔτυχε· διασπασμῷ γὰρ τοῦ λόγου τὸ τοιοῦτον καὶ διαρρίψει ἔοικεν "non bisogna rendere la composizione sonora avvicinando le vocali a caso e senza alcuna arte: infatti sembrerebbe una lacerazione e una dispersione del discorso". Nel sentenziare così Demetrio gioca con lo iato ε η (οὔτε ἡχώδη) e con l'allitterazione δεῖ δὲ, creando un effetto comicamente modulato ed echeggiante, volutamente contraddicendosi nell'atto stesso di formulare il divieto. Il vocabolo

¹²⁸ PL.Lach.188d, resp.3.10,398-399; D.H. de comp. verb.13.14 pp. 90-92 G.P.Goold, a p.92.5 egli cita Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται...; Eracl. Pont. 163 Wherli= Ath.624c ss.; A.Q. de mus. 2.13,p.78,4ss.W.I.; Scholia in Dionysium Thracem,p.117,18 ss. Hilgard; Iambl. de vita Phytag. 241ss., p.129,19ss. Deubner; cfr.H. Abert,1899,pp.81-87,pp.145ss.; A.C.Cassio,1984, pp.113-133.

¹²⁹ §176 Παρὰ δὲ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τι ὄνομα λεῖον, καὶ ἕτερον τὸ τραχύ, καὶ ἄλλο εὐπαγές, καὶ ἄλλ' ὀγκηρόν.

¹³⁰ A §48 dove accenna per la prima volta alla possibilità di sfruttarlo per creare μέγεθος.

διασπασμός “dislocation de l’émission vocale”¹³¹, sembra alludere molto da vicino alle escursioni tonali nelle μεταβολαί dei nuovi musicisti, ai trilli e gorgheggi degli strumenti musicali. Il divieto di Demetrio allude anche alla rottura di ogni schema tradizionale in una dispersione che mescola arbitrariamente e senza ritegno, generi, armonie, toni in infinite frammentazioni paragonate dai comici a laceramenti mortali. Ad esempio, Ferecrate¹³² fa parlare così la Musica in un colloquio con la Giustizia: “Timoteo, o carissima (Giustizia) mi seppelli e mi lacerò vergognosamente” διακέκναικ’ αἵσχιστα e dopo aver chiarito che si tratta di Timoteo di Mileto “dalla zazzera rossa” la Musica aggiunge “tutti i mali di cui ti ho raccontato è stato lui ad arrecarmeli, andando per sentieri di formica (cromatismo) e imbattendosi con me soletta, mi spogliò e mi disarticolò κανέλυνσε in dodici toni”¹³³. In particolare il verbo διακναιώ, sinonimo di διασπᾶν¹³⁴ ricorre nelle *Nubi* di Aristofane v.120 collegato al colore col significato di sbiancare in volto, nell’espressione τὸ χρῶμα διακεκναυσμένος con la quale Aristofane vuole contrapporre l’incarnato scuro, abbronzato dei cavalieri al pallore degli intellettuali e dei musicisti nuovi con i loro cromatismi di difficilissima esecuzione. Lo scontro generazionale vecchi giovani, adombra nella commedia, come nel *trattato*, anche lo scontro tra musica antica e nuova con il gioco di parole che allude alla contraddizione comica tra un’ esecuzione policroma nelle sue μεταβολαί ricercate e il pallore malaticcio di chi la esegue.

D’altro canto il termine stesso con cui Demetrio indica lo iato ci riporta all’ambito musicale dei trattati tecnici dove κροῦσις indica l’atto di suonare uno strumento e ἄμα κρούεσθαι¹³⁵ il suono simultaneo di due note. Il lessema σύγκρουσις (forma verbale συγκρούεσθαι) in Demetrio, diversamente dal significato di ἄμα κρούεσθαι, indicherebbe non un unisono tra suoni diversi, quanto piuttosto una successione di suoni vocalici differenti o uguali, variati nella loro quantità dal μέτρον della parola da essi composta in un

¹³¹ Cfr. P. Chiron, 1993, p.159 s.v. διασπασμός: ce mot (de διασπᾶν déchirer, mettre en pièces §303) désigne au § 68 la «dislocation» de l’émission vocale produite par l’hiatus quand on le pratique sans précautions.

¹³² *Chir.* 19-20

¹³³ Cfr. Ar. *av.* 1372-1400, il ditirambografo Cinesia è campione di una musica piena di tortuosità e inconsistente come aria.

¹³⁴ Π.É. §303: “la σύνθεσις diviene sgraziata se sembra sminuzzata”.

¹³⁵ A. Barker, *cit.*, pp.50-51.

tempo e in un ritmo che a sua volta determina l'armonia della σύνθεσις. Lo iato è considerato nel *trattato* un tipo di λύσις: lascia libere le vocali non costrette da elisioni e sinalefe che renderebbero κωφή sorda l'espressione. Egli dunque non condanna ad oltranza lo iato, né lo adopera indiscriminatamente, ma è convinto assertore delle possibilità eufoniche e disfoniche, anche queste efficaci in uno stile δεινός, per assecondare l'espressione, in un' αἴσθησις immediata perché musicale¹³⁶. §70 ἔχει γὰρ τινα ἢ λύσις καὶ ἢ σύγκρουσις οἷον ᾠδὴν ἐπιγινομένην, "nella separazione e nello iato c'è come un canto sul canto"¹³⁷, le suggestioni da esso derivate sono le stesse degli strumenti musicali, come ben sanno i sacerdoti egizi che si servono delle sette vocali cantate in scala per inneggiare agli dei, servendosi della voce al posto dell'aulo e della lira (§71). Eliminare la σύγκρουσις equivarrebbe, dice Demetrio, a distruggere la melodia del discorso e la μοῦσα la parola cantata, cioè la musica. Nello stile elevato occorre lo iato tra vocali lunghe per dare un ritmo lento e solenne secondo una tipologia dei piedi metrici e dei ritmi, studiata nei trattati musicali. Demetrio distingue due forme di iato: tra vocali uguali con effetti di μέγεθος (§73) e tra vocali diverse con effetto di ποικιλία e πολυηχία. Variegatazza e "pluririsonanza" sono anche questi lessemi musicali attribuiti alle prerogative degli strumenti che accompagnano il canto. In un rivoluzionario articolo il Barker esamina una significativa serie di testimonianze in base alle quali egli giunge alla conclusione che la eterofonia e poikilia intese come ἄμα κρούεσθαι, suono simultaneo di note diverse, esisteva fin dai tempi antichi (Archiloco) non solo a livello di accompagnamento strumentale che variava e adornava la linea melodica di base¹³⁸, ma anche in "quite ordinary musical experience"¹³⁹. Il termine stesso συμφωνία nella tradizione¹⁴⁰ e nelle testi-

¹³⁶ Teofrasto come il suo maestro Ar. *de sensu* 447a12 ss. studia le possibilità di percepire simultaneamente due note ap. Porphy. *In Ptol. Harm.* 63,15-30. È probabile un'influenza teofrastea su questi paragrafi del *trattato* di Demetrio che trattano dello iato.

¹³⁷ Preferisco rendere anche questa volta l'ἐπί non col significato di "in aggiunta", e quindi "canto supplementare" tr. Lombardo, ma "sopra, in sovrapposizione" e quindi "canto su canto".

¹³⁸ Da qui la valenza tutta musicale di lessemi come κοσμεῖν κόσμος, ποικίλος ποικιλία per indicare gli abbellimenti apportati dagli accompagnamenti strumentali al canto e alla melodia in genere. Cfr. Pind. *Nem.* 4.14-16; *Ol.* 4.4; ps. Ar. *probl.* 19.39; Plut. *de mus.* 1141b.

¹³⁹ A. Barker, *cit.*, p. 52.

¹⁴⁰ cfr. Pl. *Tim.* 80b.

monianze dei trattati di musica indicherebbe infatti la percezione di più suoni simultaneamente. Viene allora spontanea una domanda: potrebbe la σύγκρουσις secondo ciò che scrive Demetrio, essere intesa anche come un ἄμα κρούεσθαι in una συμφωνία del significante (i γράμματα) con il loro significato, (gli ὀνόματα da essi composti) a cui l'orecchio dell'Autore era particolarmente sensibilizzato dalla nuova prassi musicale? Il confronto con gli Egizi e le loro scale alfabetiche musicali non lascia dubbi che innanzitutto Demetrio alluda con lo iato a una successione di suoni vocalici, ma a §73 esaminando le possibilità di *poikilia* all'interno delle singole parole, scrive: "...l'incontro di vocali diverse produce un effetto grandioso e variamente risonante come in ἡώς invece in οἴην si distinguono non solo le lettere, ma anche i suoni, essendo l'uno aspirato l'altro dolce, e ciò produce una notevole differenza" e prosegue (§74) "anche nei canti τὰ μελίσματα ἐπὶ ἐνὸς... τοῦ αὐτοῦ μακροῦ γράμματος le ripetizioni di suono sulla stessa unica vocale lunga avvengono come se un canto si inserisca nel canto: cosicché l'incontro delle medesime vocali sarà come una piccola porzione di canto e come una melodia". Gli elementi di diversità all'interno di una stessa parola hanno la funzione analoga, dice Demetrio, ai suoni iterati o prolungati all'interno della linea melodica di un canto, creano cioè un canto nel canto, un effetto di melodia nella melodia, di eterofonia nella linea melodica principale. La σύγκρουσις acquista allora la funzione di una κρούσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν¹⁴¹ come un accompagnamento musicale non al canto, ma al testo. Una stessa nota attraverso variazioni tonali, crea "fragmentations of the musical sound, followed by integrations"¹⁴² fino a stemperarsi nell'armonia di base con una soluzione di gradevole unità. Il termine μέλισμα indica una sorta di μεταβολή non strumentale, ma vocale. Demetrio, equiparandole nel *trattato* le suggestioni sonore dello iato in prosa, sembra tenere conto della equivalenza Aristossenica tra discorso e canto, di cui si è detto all'inizio. Attraverso i suoi effetti uditivi e cromatici lo iato orna l'espressione. I lessemi κόσμος, κοσμεῖν, rivestono nel π.έ. analoga valenza a quella dei trattati di musica dove indicano un'azione di abbellimento alla melodia e al canto realizzata con l'accompagnamento strumentale: il significante (cioè i sintagmi)

¹⁴¹ Ps. Arist. *probl.*, 19.39 μελίσματα, Cfr.P. Chiron, 1993, p.167, s.v. μέλισμα motif mélodique de plusieurs notes, sorte de vocalise, ornant une syllabe d'un texte chanté.

¹⁴² A. Barker, *cit.*, p.53.

e la forma stilistica (cioè l'espressione letteraria) attraverso la loro sonorità e i loro ritmi, accompagnano e armonizzano il testo letterario, al tempo stesso "recitandolo" al pubblico e adornandolo con le loro policromie ritmiche e tonali. Se confrontiamo ciò che Demetrio afferma a §74 οἷον ᾠδῶν ἐπεμβαλλομένων ᾠδαῖς, ὥστε ἡ τῶν ὁμοίων σύγκρουσις μικρὸν ἔσται τι ᾠδῆς μέρος καὶ μέλισμα con la definizione ristossenica di μεταβολή *harm.*, 2.38 λέγω (μεταβολήν) δ'οἷον πάθους τινὸς συμβαίνοντος ἐν τῇ τῆς μελωδίας τάξει, risulta evidente come Demetrio l'abbia tenuta presente nel meccanismo sonoro della λύσις. E che tale fosse il concetto tutto musicale di variazione per Demetrio, sembrerebbe confermato dalla lettura del lessema a §148 dove adopera il termine in modo improprio se avulso dalla definizione musicale aristossenica. Parlando della χάρις di Saffo egli ne riconosce la fonte principale nell'uso che la poetessa fa della μεταβολή. "C'è in Saffo una grazia particolare che viene dalla μεταβολή (Lombardo "cambiamento d'opinione"). Quando esprimendo qualcosa fa una rettifica e, come se mutasse pensiero, dice....Quasi che obietasse a sé stessa di aver usato un'iperbole impossibile.." Da un punto di vista strettamente stilistico non di μεταβολή si tratta ma piuttosto di μετάνοια o ἐπιτίμησις o ἐπιδιόρθωσις (osservano i commentatori)¹⁴³ una *consilii mutatio* che però cambia il tono e il ritmo della frase introducendo quasi un inciso che o attenua quanto detto in precedenza (come l'es. di Saffo) o smorza comicamente il tono con una battuta spiritosa come mostra l'esempio successivo attribuito ad un altrimenti ignoto Telemaco (§149), così da creare una rapida parentesi allo stesso modo di una nota variata rispetto all'andamento melodico. È soprattutto all'interno dello stile γλαφυρός che Demetrio fonde e confonde lessemi musicali e stilistici perché l'eleganza e la grazia sono privilegio di una dizione e di una composizione armoniosa. Tuttavia sembra filtrare la teoria stilistica anche con la prassi scenica secondo ciò che dicono i trattati musicali. "Materia della Musica è la voce e il movimento del corpo" e il movimento consiste "in tempi diversi" i quali regolano i gesti della ὑπόκρισις. La prassi musicale è divisa dai trattati in applicativa distinta in melopea, ritmopea, poesia e enunciativa distinta in strumentale, odica e recitativa.¹⁴⁴ La recitazione è un momento conclusivo di estrema compenetrazione e

¹⁴³ Cfr. D.M.Schenkeveld, 1964, pp.128-134.

¹⁴⁴ A. Q. *de mus.* 4.5. pp.4-6 W.I.

collaborazione di tutti gli elementi che compongono l'arte musicale. Demetrio adopera il termine μεταβολή questa sola volta (§148), perché preferisce indicarla di solito in altro modo. Un cambiamento di ritmo e di genere musicale per es. è paragonato a un cambiamento di μορφή e di sesso a §189 quando, trattando del parastile κακόζηλον, il manierismo affettato che deriva da un abuso di ricercatezza stilistica in una composizione anapestica assolutamente non adatta alla χάρις espressiva, equipara lo stravolgimento che un tale ritmo opera sul testo ai μύθοι che narrano di uomini trasformati in donne¹⁴⁵. A §195 parlando dello *Ione* euripideo (vv. 161 ss.) e delle possibilità interpretative che il testo fornisce all'attore, adopera il lessema διαμώρφωσις¹⁴⁶ (πρὸς τὸν ὑποκριτὴν πεποιημένη) per indicare i cambiamenti scenici secondo un ritmo a cui uniformare la recitazione dell'attore che interpreta *Ione*, il quale deve scandire all'unisono col ritmo σχήματα σώματος quali guardare il cielo, agitare l'arco con aria minacciosa continuando a parlare. Il vocabolo διαμώρφωσις è un *hapax* nel *trattato* che può essere spiegato attraverso una lettura in parallelo del *de musica* di A. Quintiliano nella sezione enunciativa -recitativa¹⁴⁷. Nella fattispecie il διὰ sembrerebbe alludere a quelle μεταμορφαί dell'attore regolate dal ritmo musicale, il quale accompagna nel suo divenire gesti e mimica attraverso (διὰ) tutti i movimenti scenici inventati da Euripide per dar modo all'interprete di dispiegare le sue qualità.

Singolare è infine il modo con cui Demetrio mescola le teorie damoniane sui caratteri musicali con i caratteri della scena comica e con gli stili.

A § 177 esamina lo iato all'interno dello stile elegante (γλαφυρός). Le parole dotate di gravità (ὀγκηρόν), egli dice, hanno tre doti fondamentali: larghezza (con cui si intende l'apertura degli organi di fonazione, in particolare della bocca e delle labbra per pronunciarle) lunghezza (o durata, cioè un tempo metrico basato su lunghe, che dà un ritmo lento), e inflessione (πλάσμα) quel modo di sviluppare il suono con le coloriture tonali proprie di chi ha una voce "imposta" come attori, cantanti e oratori. Alla premessa egli fa seguire

¹⁴⁵ Come i caratteri delle armonie musicali principali riscontrabili anche nelle arti architettoniche cfr. Vitruv. *de arch.* 4.1,6.

¹⁴⁶ Cfr. G.M.A. Grube, 1961, p.147.

¹⁴⁷ Per es. a 1.14 p.32, 2.4 p.56, 2.10, pp.73-74. W.I.

l'esempio di βροντά che, nella sua spiegazione, ha i seguenti requisiti: "(questa parola) trae asprezza dalla sua prima sillaba... dalla sua seconda sillaba che è lunga trae lunghezza; trae larghezza dal fatto di essere un dorismo: i Dori infatti πλατέα λαλοῦσι...πάντα lett. "pronunciano tutto largo", (allargano la bocca per pronunciare i suoni vocali). E aggiunge "per questo motivo non scrivevano commedie in Dorico, ma nel tagliante (πικρῶς) (ma anche amaro) dialetto attico: infatti il dialetto attico ha un che di concentrato e popolare, adatto a facezie di questo genere".

Nel *de musica* Aristide Quintiliano classifica i suoni vocali sulla base di analoghi elementi. Egli muove però da una distinzione di partenza assente in Demetrio¹⁴⁸: i suoni che fanno aprire la bocca in altezza sono più solenni e virili, quelli invece che la allargano sono "inferiori", più deboli e femminili. Il criterio seguito sembra essere quello mimetico, presente nei *problemata* ps. Aristotelici, unito alla "fisiognomica" articolatoria dei φθόγγοι di cui tratta diffusamente Platone nel *Cratilo*¹⁴⁹. Fonemi come *epsilon* e *eta*, per la cui emissione il fiato rimane in certo qual modo statico e inerte, ricordano la passività del carattere femminile (A.Q.) insieme all'acutezza stridula della voce delle donne, dei bambini, e degli anziani per la debolezza dell'aria che attraversa sottili dotti di fonazione (ps.Ar.) I suoni gravi invece (ο,ω) che chiudono circolarmente il fiato e quasi lo ghermiscono con prepotenza in emissioni violente, richiamano la virilità, la forza, la concentrazione del genere maschile. Nella tradizione antica tale classificazione di base, che in Aristotele è innanzitutto biologica in quanto tiene conto delle differenze di età e di genere (sesso), in musica è espressa dalle armonie o νόμοι (o modi) musicali i quali riflettono i caratteri delle etnie, la loro tradizione, storia e fama, al tempo stesso imitandone le qualità etiche, con i loro ritmi e tonalità¹⁵⁰. Aristide Quintiliano giustifica il dorismo alfa lungo al posto dell'eta, unendo i due ambiti: quello biologico-naturale che vede nell'alfa lungo ampiezza ed eufonia adatte ad esprimere una certa melodiosità perché la lunga smorza la mollezza femminea del fonema e quello musicale dei νόμοι delle etnie in base ai quali l'eufonia piena di dignità del suono alfa lungo si spiega con la

¹⁴⁸ A.Q. *de mus.* 2.13, p.78 W.I.

¹⁴⁹ W. Belardi, 1985, pp.24-43.

¹⁵⁰ Sull'argomento cfr. H. Abert, 1899, p.64 ss. Sul concetto di *ethos*. M.L. West, 1992, pp.277-78, 284-85.

forza virile e solenne di un popolo, la cui fama di valore in guerra era espressa dall'armonia dorica. L'effeminatezza degli Ioni invece, contrapposta alla virilità bellicosa dei Dori in un'armonia molle e riccamente adorna, dice Aristide Quintiliano, è indicata dal loro privilegiare fonemi femminili come l'*epsilon* e l'*eta*¹⁵¹.

Demetrio invece coniuga il discorso musicale dei *tropi* con la scena comica. La forza bellicosa e solenne delle armonie doriche è sottintesa ai §§7-9 là dove trattando della δεινότης della espressione brachilogica (la laconicità) afferma: chi è forte è brachilogico come dimostrano οἱ Λάκωνες. Tuttavia per chiarire meglio la βία concentrata della sinteticità, ricorre a un confronto che sembra tratto dal teatro: il padrone col servo è μονοσύλλαβος dice, non ha bisogno di troppe parole, basta l'imperativo "fa". Il lessema grammaticale "monosillabico" ha per la prima volta valenza e referente etico-teatrale. Da un lato il valore dei Dori espresso dalla loro musica si fa garante del potere della laconicità stilistica, dall'altro i personaggi padrone-schiavo con i loro σχήματα da commedia dimostrano che nella vita chi è forte comanda chi è debole obbedisce. Non manca neanche la giustificazione biologica legata all'età: gli anziani sono deboli e quindi hanno bisogno di molte parole per chiedere e convincere. La prolissità è segno di debolezza come l'anzianità, sentenzia Demetrio (§§7-8). Non sfugge il travisamento comico che trasforma la fama oratoria dei vecchi della tradizione epica nella lamentosità querula di chi non ha forza né potere per dare ordini. È la stessa lamentosità di certe armonie (per es. la Lidia), della donna e dell'aulo nella tradizione. Caratteri dei popoli, teatrali e stilistici sono visti dunque nella "performance" del palcoscenico che li unifica e li esemplifica con la sua prassi. Si capisce allora perché Demetrio giustifichi l'atticismo dell'*eta* collegandolo ad una tipologia non biologica né grammaticale, bensì peculiare dell'*ethos* attico: la sua sagacia e il suo umorismo "a denti stretti", espressi e rappresentati dalla scelta di un suono vocale la cui pronuncia fa appunto stringere la bocca. L'uso fonico e articolatorio nelle intenzioni di Demetrio ha un duplice significato: esprime la superiorità di un γελοῖον e di un γέλως non sguaiati come quelli del buffone, né rozzi come quelli dell'ἄγροικος, bensì un po' "raggelanti" e contenuti, come le "freddure" dei Cinici e il sorriso dell'ironico e al tempo stesso di-

¹⁵¹ Strab.8.333. Cfr. J.Alty, 1982,pp.1-14.

stingue l'etnia attica dal ceppo ionico e da ogni altra etnia ellenica in nome della superiorità di quegli Autori che come Menandro e Aristofane prima di lui, avevano reso grandi e immortali le spiritose, dolenti disarmonie di quella comicità e delle sue maschere¹⁵².

¹⁵² Heracl. Perieg. 90.28ss. Pfister, Hdt.1.143

BIBLIOGRAFIA

Edizioni dei testi greci

- HIPPOCRATICA, *Opera Omnia*, V.10, É. Littré, Amsterdam 1982.
- ARISTOTELE, *Ars Poetica*, ed. and tr. S. Halliwell, the Loeb Classical Library, Cambridge-London 1995.
- Rhetorica*, Testo critico, trad., note M. Donati, Arnoldo Mondadori ed., Milano 1996.
- Ethica Nikomacheia*, tr. C. Natali, ed. Laterza, Roma-Bari 1999.
- Historia Animalium (H.A.)* ed. L. Dittmeyer Teubner Lipsia 1907.
- De Incessu Animalium (IA)* ed. W. Jaeger Teubner Lipsia 1907.
- ARISTOSSENSO, *Elementa Harmonica*, rec. Rosetta Da Rios, Roma 1955.
- TEOFRASTO, *Characteres*, O. Navarre, Les Belles Lettres Paris 1952².
- DEMETRIO, *De Elocutione*, P. Chiron, Les Belles Lettres Paris 1993.
- DEMETRIO, *De Elocutione*, ed. and tr. Doreen C. Innes, the Loeb Classical Library, Cambridge-London 1995.
- DIONIGI DI ALICARNASSO, *De Compositione Verborum*, II, tr. S. Usher, ed. G.P. Goold, the Loeb Classical Library, London 1985.
- PS. LONGINO, *De Sublimitate*, tr. W.H. Fyfe, the Loeb Classical Library, Cambridge-London 1995.
- PLUTARCO, *De Musica*, intr. G. Comotti, tr. e note R. Ballerio, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2000.
- ELIANO, *De Natura Animalium*, tr. F. Maspero, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1998.
- ARISTIDE QUINTILIANO, *De Musica*, R.P. Winnington-Ingram, Teubner Lipsia 1963.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ABERT H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899.
- ALTY J., *Dorians and Ionians*, "Journ. Hell. St." 102 (1982) pp.1-14.
- APICELLA RICCIARDELLI G., τὸ Ψυχρόν, "Helikon" 13-14 (1973-74) pp.407-13.
- BARKER A., *Heterophonia and Poikilia: accompaniments to Greek Melody*, "Mousike", in memoria di G. Comotti, Pisa-Roma 1995, pp. 41-61.
- BELARDI W., *Filosofia Grammatica e Retorica nel Pensiero Antico*, Roma 1985.
- BRATESCU G., *Les éléments vitaux dans le pensée médico-biologique orientale et dans la Collection hippocratique*, «Hippocratica» N.583, Paris 1980, pp.65-83.
- BREA B., *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.
- CASSIO A.C., *Il "Carattere" dei Dialetti Greci e l'Opposizione Dori-Ioni: testimonianze antiche e teorie di età romantica*, "AION" 6 (1984), pp.113-136.
- CERASUOLO S., *Empedocles frigidus*, "Vichiana" 8 (1979), pp.252-279.
- CERRI G., *Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (v.1041 sg.): il ruolo paradossale dell'auleta. La fonte probabile di G. Pascoli, Solon 13-15*, "Q.U.C.C.", 22 (1976), pp.25-38.
- DEMONT P., *Observations sur le champ sémantique du changement dans la Collection hippocratique*, in *Tratados Hipocráticos. Actas del VII Colloque International Hippocratique*, Madrid 1990.
- DOUGLAS A.E., *A Ciceronian Contribution to Rhetorical Theory*, "Eranos", 55 (1957) pp.18-26.
- EDMUNDS L., *Il Socrate aristofaneo e l'ironia pratica*, "Q.U.C.C.", 2 (1987), pp.7-21.
- ERNESTI I.C.T., *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*, Lipsiae, Fritsch 1795.
- FARNELL L.R., *The Works of Pyndar*, II, London 1932.
- GENTILI B., *I fr.39 e 40 di Alcmane e la Poetica della Mimesi nella cultura greca arcaica*, in A.A.V.V. *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, pp.57-67.
- GENTILI B., *Metro e Ritmo nella dottrina degli Antichi*, in A.A.V.V. *La Musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, pp.5-16.
- GRUBE G.M.A., *A Greek Critic: Demetrius On Style*, Toronto 1961.

- GUTZWILLER K., Ψυχρός und ὁ Ὀγκος. *Untersuchungen zur rhetorischen Terminologie*, Zürich 1969.
- IRIGOIN J., *La formation du vocabulaire de l'anatomie en grec: du mycénien aux principaux traités de la Collection hippocratique*, «Hippocratica» N.583, Paris 1980, pp.247-257.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'ironie comme trope*, "Poétique" 41 (1980), pp.108-127.
- KOLLER H., *Die Mimesis in der Antike, Nachahmung Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.
- LAPINI W., *Il Nome, la Maschera e l'Idiota*, "Sandalion", 15 (1992), pp.53-101.
- LAUSBERG H., *Elementi di retorica*, tr. It., Bologna 1969. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973², I-II.
- LOMBARDO G., *Lo Stile di Demetrio*, Palermo 1999.
- MARTIN R.P., *The Language of Heroes Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca (N.Y.)-London 1989.
- MATHIENSEN T.J., *Aristides Quintilianus On Music*, New Haven -London 1983.
- MICHAELIDIS S., *The Music of Ancient Greece. An Encyclopedia*, London 1978.
- MORPURGO-TAGLIABUE G., *Demetrio: Dello Stile*, Roma 1980.
- PEARSON L., *Aristoxenus: Elementa Rhythmica*, Oxford 1990.
- PFISTER FR., *Die Reisebilder des Herakleides*, «Sitz. Ost. Akad. Wiss», Philos.-hist. Klasse 227,2, Wien 1951.
- PIGEAUD J.M., *Quelques aspects du rapport de l'âme et du corps dans le Corpus hippocratique*, «Hippocratica» N.583, Paris 1980, pp.417-432.
- QUADLAUBER F., *Die antike Theorie der genera dicendi in lateinischen Mittelalter*, Wien 1962.
- RESTANI D., *Il Chirone di Ferecrate e la «nuova» Musica Greca*, "Rivista Italiana di Musicologia", 18 (1983), pp.139-192.
- RISPOLI G.M., *Filodemo sulla musica*, "Cron.Erc." 4 (1974), pp.57-87. *L'ironia della voce*, Napoli 1992. *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa Roma 1995.
- SALOMONE S., *Senofonte, trattato d'ippica*, Milano 1980. *La luce che illumina e chiarisce, la luce che oscura e nasconde: Gheloion e Ghelos nel trattato Sul Sublime dello Ps. Longino*, "St. It. Fil. Class." 13 (1995), pp.99-108.

Una Chiarezza ben poco chiara. (σαφήνεια, ἔμφασις, ἐνάργεια nel de elocutione di Demetrio), "Maia" 1998, pp.81-87.

Una cicala con la faccia di Esopo ovvero un aulos con la voce della lira. (Il Romanzo di Esopo 99G,W), "Futurantico" 1 (2003), pp.331-345.

SBORDONE F., *Ricerche sui Papiri Ercolanensi*, I, Napoli 1969.

SCHENKEVELD D.M., *Studies in Demetrius On Style*, Amsterdam 1964.

Οἱ κριτικοί in *Philodemus*, «Mnemosyne» 21 (1968), pp.176-215.

Studies in the History of Ancient Linguistics, III. The Stoic τέχνη περὶ φωνῆς, "Mnemosyne" 43 (1990), pp. 86-108.

STANFORD W.B., *The Sound of Greek. Studies in the greek theory and Practice of Euphony*, Berkeley and Los Angeles 1967.

STEINMAYER O.C., *A Glossary of terms referring to Greek Literature before 400 B.C.*, Yale University Ph.D.,1985.

STEPHANUS H., *Thesaurus Graecae linguae*, London 1829.

TAILLARDAT J., *Les images d'Aristophanes, Études de la Langue et du style*, Paris 1965².

VAN HOOK R., ψυχρότης ἢ τὸ ψυχρόν, "Cl. Philol." 12 (1917) pp. 68-76.

VEGETTI M., *Anatomia e classificazione degli animali nella biologia antica*, «Hippocratica» N.583, Paris 1980, pp.469-483.

WEST M.L., *Ancient Greek Musik*, Oxford 1992.

ZANONCELLI L., *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, "Q.U.C.C.", 24 (1977), pp.51-93.

ZANKER G., *Enérgeia in the Ancient Criticism of Poetry*, "RhM", 124/3-4,1981, pp.297-311.

ZIMMERMANN B., *Critica ed Imitazione. La Nuova Musica nelle commedie di Aristofane*, in A.A.V.V., *La Musica in Grecia*, pp.192-204.

La fortuna della *praefatio* vitruviana in età umanistica e rinascimentale

di Maria Teresa Vitale

Gli ampi e più che esaustivi studi sul *Fortleben* del *De architectura* di Vitruvio rilevano tutti, concordemente, l'eccezionale fortuna toccata al trattato nei secoli compresi fra il '400 e l'800, un fenomeno cioè che si è prolungato nel tempo di almeno cinque secoli e nello spazio di un intero continente, e che ha avuto la sua punta massima in età umanistica e rinascimentale¹. Tale fortuna tramonta solo con il Romanticismo: per contro continuano, anche nei secoli XIX e XX, le traduzioni del testo vitruviano, a dimostrazione dell'interesse comunque suscitato dal trattato, e soprattutto nei paesi dell'Europa orientale, in quei paesi, cioè, che, devastati e rasi al suolo da rivoluzioni e da guerre, dovevano ricostruire le loro città, e per fare questo sentivano l'esigenza di conoscere il testo di Vitruvio².

D'altra parte va ridimensionato anche il giudizio restrittivo per cui si definisce epoca di "letargo" il primo millennio, appunto fino al '400, "caratterizzato da una indifferenza generalizzata pressoché totale nei confronti dell'opera vitruviana"³: le citazioni di Vitruvio e della sua opera in età tardo-antica e medievale ci sono e, se pur limitate e sporadiche, sono tuttavia costanti per tutti i secoli a partire dal I sec. d.C., e, quel che è più importante, sottendono comunque la circolazione del testo.

Prima di passare perciò allo scopo della presente indagine, e cioè verificare, nell'ambito del *Fortleben* del *De architectura*, quale

¹ Cfr. Pellati 1932, Pellati 1938, Koch 1951, Conant 1968, Heitz 1975, Vagnetti 1978, Fleury 1990.

² Si devono ricordare, oltre la prima traduzione russa dell'edizione francese del 1673 di Claude Perrault uscita a Pietroburgo nel 1790-97, quella polacca del 1840 edita a Breslavia, quella tedesca del 1885 edita a Stoccarda, quella ungherese del 1898 edita a Budapest (per conto del Circolo ingegneri e architetti ungheresi), quella olandese del 1920 edita a Maastricht, quella russa del 1938 edita a Mosca, quella cecoslovacca del 1953 edita a Praga, quella polacca del 1956 edita a Varsavia-Cracovia, quella rumena del 1964 edita a Bucarest: cfr. Vagnetti 1978, pp. 123-171 e Migotto 1990, p. XXXIII.

³ Cfr. Vagnetti 1978, pp. 15-17.

sia stata in particolare la fortuna della *praefatio* al I libro, dedicata alla formazione culturale dell'architetto, ritengo opportuno, per completezza, ripercorrere in sintesi le fasi di questo *Fortleben*.

Le prime citazioni di Vitruvio si trovano in Plinio, che lo nomina tre volte fra i suoi *auctores*, poi in Frontino, due volte nel *De aquaeductu*; nel III sec. Cezio Faventino fa un compendio del *De architectura*, che costituisce la fonte per Gargilio Marziale e Palladio; nel IV sec. Servio lo ricorda in una nota sotto la voce *ostium*; nel V sec. Sidonio Apollinare lo menziona in due lettere, nel VI Cassiodoro lo cita in una lettera inviata a Simmaco nel 511; all'inizio del VII sec. Isidoro di Siviglia utilizza il compendio di Faventino; alla fine dell'VIII sec. Alcuino racconta a Carlomagno gli aneddoti di Dinocrate e Aristippo, noti solo da Vitruvio; nel IX sec. Eginardo invia al figlio e discepolo Vussin, che risiede a Fulda, una lettera, in cui gli chiede di indagare su alcuni termini oscuri trovati in estratti dei libri di Vitruvio, e nell'855 Rabano Mauro cura per Lotario II un compendio dell'opera vitruviana. Nell'XI le menzioni sono relativamente abbondanti: Ermanno il Contratto di Reichenau rimanda i lettori della sua opera alle opere di Vitruvio e Tolomeo per la costruzione dell'astrolabio, in una raccolta di lettere anonime dell'abbazia di Lorsch si fa allusione al *De architectura*, verso la fine del secolo Pietro Diacono ne redige un estratto nel Monastero di Montecassino, e Teodorico, abate di Saint-Trond a Liegi fa una parafrasi versificata di un passo di Vitruvio e un riassunto del capitolo sulle proporzioni umane. Nel XIII sec. Vincenzo di Beauvais cita il *De architectura* nella sua *Bibliotheca Mundi* nello *Speculum doctrinale*, in particolare in tre capitoli dello *Speculum maius*, e Villard de Honnecourt nel suo *Livre de portraiture* mostra di avere una grande familiarità con Vitruvio. È risaputo infine che Petrarca possedette copia del *De architectura* e che Boccaccio ne fece trascrivere il testo da un codice di Montecassino per uso personale, mentre altri studiosi della seconda metà del Trecento, come Giovanni Dondi, Nicolò Acciaiuoli e Filippo Villani lo conobbero e lo utilizzarono: il che dimostra che l'opera di Vitruvio era in circolazione già cinquant'anni prima della sua pretesa scoperta ad opera di Poggio Bracciolini nel 1416 nella biblioteca del Monastero di San Gallo⁴.

⁴ Per il riferimento ai singoli passi, nonché per l'analisi, il commento e la discussione relativa cfr. Pellati 1921, pp. 320-321; Pellati 1932, pp. 121-124; Heitz 1975, pp. 726-728; Cervera Vera 1986, pp. 42-44; Fleury 1990, pp. XLVI-L, e, in particolare su Petrarca e Boccaccio, Ciapponi 1960, pp. 69-78.

Da questo momento il *De architectura* occupa un posto centrale nella cultura e nell'arte umanistiche e rinascimentali: esso è infatti il testo basilare per i trattatisti e i teorici dell'architettura e il modello principale dei più grandi architetti come Chiberti, Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Serlio, Cornaro, Cataneo, Vignola, Palladio, Scamozzi, ma anche Brunelleschi, Bramante, Raffaello, Leonardo, Michelangelo ne vogliono conoscere il testo per una precisa ricostruzione del mondo antico.

E veniamo alla *praefatio* vitruviana, che si estende per 17 paragrafi del I capitolo ed è dedicata, come si è detto, alla formazione culturale dell'architetto: l'impegno principale di Vitruvio è quello di riscattare l'architettura dalla posizione marginale che essa occupa nella cultura ufficiale e di rivendicare alla disciplina prestigio sociale e culturale, sottraendola all'ambito esclusivamente specialistico e "inferiore" e collegandola con scienze di indiscussa autorità e di illustre tradizione per darle diritto di cittadinanza nel mondo della cultura ufficiale. In questa prospettiva Vitruvio, ben conscio che l'architettura, in quanto legata a un'attività manuale, è ai margini del sistema culturale, ne vuole rivendicare l'importanza anche e soprattutto per elevare se stesso dalla condizione di "tecnico" a quella di "intellettuale"⁵. Per realizzare tale obiettivo Vitruvio pianifica la *praefatio*, che si inserisce comunque nella tradizione dei proemi argomentativi e apologetici di natura retorica⁶, sul filo conduttore della "religione della cultura"⁷ e articola in cinque punti fondamentali il suo ragionamento: 1. Il sapere dell'architetto è poliedrico e enciclopedico: egli è un uomo colto perché sa esprimere un giudizio su tutto: 1,1 *Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditio-nibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera*⁸; 2. L'architetto deve essere fornito di talento naturale e di cultura, perché né il talento naturale senza una formazione culturale, né una formazione culturale senza talento naturale possono dar vita a un professionista completo: 1,3 *Itaque eum etiam ingeniosum oportet esse et ad disciplinam docilem. Neque enim ingenium*

⁵ Cfr. Goguet 1978, pp. 112-114; Gabba 1980, p. 52; Diaferio 1987, pp. 158-159; Gros-Corso-Romano 1997, pp. 5-9; Fedeli 2003, pp. 42-43.

⁶ Cfr. Schrijvers¹ 1989, p. 15; André 1992, pp. 889-895.

⁷ Cfr. Novara 1983, pp. 301-308.

⁸ Sull'interpretazione delle prime tre frasi del primo capitolo cfr. Schrijvers² 1989, pp. 49-52.

sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere; 3. Elenco delle discipline che concorrono alla formazione culturale dell'architetto e successiva spiegazione particolareggiata delle motivazioni per cui esse sono necessarie: 1,3 *Et ut litteratus sit, peritus graphidos, eruditus geometria, historias complures noverit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, responsa iurisconsultorum noverit, astrologiam caelique rationes cognititas habeat*; 4. La preparazione culturale dell'architetto è il risultato di un lento percorso che comincia dall'infanzia per giungere al sommo tempio dell'architettura; l'architetto può apprendere e ricordare un così gran numero di saperi, perché tutti i campi del sapere sono tra loro connessi e comunicanti: la cultura enciclopedica è come un corpo unico costituito da queste membra: 1.11 *Non puto posse se iuste repente profiteri architectos nisi qui ab aetate puerili ...scientia plerarumque litterarum et artium nutriti pervenerint ad summum templum architecturae ... Cum autem animadverterint omnes disciplinas inter se coniunctionem rerum et communicationem habere ... encyclios enim disciplina uti corpus unum ex his membris est composita*; 5. Non è necessario tuttavia che l'architetto raggiunga livelli di eccellenza in ciascuna disciplina, perché l'eccellenza è propria solo dei *mathematici*, non degli *artifices*: all'architetto sarà sufficiente una preparazione di livello medio: 1,13-15 *non enim debet nec potest esse architectus grammaticus uti fuit Aristarchus, sed non agrammatos, nec musicus ut Aristoxenus, sed non amusus, nec pictor ut Apelles, sed graphidos non imperitus, nec plastes quemadmodum Myron seu Polyclitus, sed rationis plasticae non ignarus, nec denuo medicus ut Hippocrates, sed non aniatrologetos, nec in ceteris doctrinis singulariter excellens, sed in his non imperitus ... ergo satis abunde videtur fecisse qui ex singulis doctrinis partes et rationes earum mediocriter habet notas eas quae necessariae sunt ad architecturam, uti si quid de his rebus et artibus iudicare et provare opus fuerit ne deficiatur*.

Ora, se prendiamo in esame alcuni dei trattati di architettura composti dai teorici negli anni fra il 1447 e il 1615, possiamo evidenziare quale sia stata la fortuna della *praefatio* vitruviana.

Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentari*⁹, scritti dopo il 1447, che costituiscono la prima, vera storia dell'arte del '300 e del '400,

⁹ Visti nell'edizione curata da O. Molisani, Napoli 1947, pp. 2-5.

adatta l'enunciazione della cultura dell'architetto al pittore e allo scultore e la trascrive integralmente: già alla fine di 1,1 elenca le discipline necessarie alla loro formazione "Convieni che lo scultore, eziandio il pittore, sia ammaestrato in tutte queste arti liberali: Grammatica, Geometria, Filosofia, Medicina, Astrologia, Prospettiva, Istorica, Notomia, Teorica disegno, Aritmetica", in cui si deve rilevare qualche divergenza da Vitruvio, perché mancano musica e giurisprudenza, sono distinte geometria e aritmetica e sono aggiunte prospettiva e anatomia. Da 1,2 comincia la traduzione del testo di Vitruvio "Liscultura e pittura è scienza di più discipline e di vari ammaestramenti ornata, la quale di tutte l'altre arti è somma invenzione ... Bisogna sia di grande ingegno e disciplina maestrevole, imperocché lo ingegno senza disciplina o la disciplina senza ingegno non può fare perfetto artefice. E conviene che illetterato sia, perito della scrittura e ammaestrato di geometria, e abbia conosciuto assai istorie o diligentemente abbia udito filosofia e sia ammaestrato in medicina e abbia udito astrologia e sia dotto in prospettiva ed ancora sia perfettissimo disegnatore ... Giustamente penso che non subitamente possino essere professi scultori o pittori, se non quelli i quali di puerile etade sono scanditi per simili gradi di disciplina e nutriti pienamente colla scienza delle lettere e d'essere venuti al sommo tempio della scultura o pittura ... Conciò sia cosa ch'io abbia pensato nell'animo mio le discipline intra sé avere congiunzione e con meditazione imperò crederanno potere essere fatti agevolmente: imperò ti dico disciplina, sì come corpo uno, di questi membri è composta ... Imperò non può lo scultore né debbe essere grammatico come fu Aristarco, ma bene de' essere perito nella teorica di detta arte, cioè il disegno, come Apelles e come Mirone e molto più che nessuno ... Non bisogna essere medico come Ypocrate e Avicenna e Galieno, ma bene bisogna avere vedute l'opere di loro, avere veduto notomia, avere per numero tutte l'ossa che sono nel corpo dell'uomo .. Ancora in astrologia né nelle altre arti essere le dottrine eccellenti singolarmente, ma in esse ammaestrato": come si vede, il testo di Vitruvio è seguito alla lettera, anche nella successione dei cinque punti.

Più o meno negli stessi anni Leon Battista Alberti compone il suo *De re aedificatoria*¹⁰: fin dal prologo si rivela la sua posizio-

¹⁰ Visto nell'edizione curata da G. Orlandi, Milano 1966, I, pp. 1 ss. e II, pp. 854-862.

ne estremamente critica nei confronti di Vitruvio, in quanto per lui l'architettura è vera arte liberale, perché compito dell'architetto è solo quello ideativo e progettuale, mentre quello esecutivo è delle maestranze. La sua concezione dell'architettura e dell'architetto si trova esposta nel cap. 10 del libro IX e anche qui è indipendente da Vitruvio: "L'architettura è grande impresa, che non è da tutti poter affrontare. Occorre essere provvisti di grande ingegno, di zelo perseverante, di eccellente cultura e di una lunga pratica, e soprattutto di molta ponderatezza e acuto giudizio per potersi cimentare nella professione di architetto" e più avanti "L'architetto deve sollecitare e rafforzare l'ingegno col tendere a mete sempre maggiori nella ricerca fervida e appassionata delle più alte discipline ... e stimerà doveroso non soltanto essere ferrato nel suo ramo specifico - ché, se così non fosse, egli non sarebbe neppure ciò che professa -, sì anche avere di tutte le arti belle quella conoscenza e familiarità che faccia nel caso suo, fino a divenire preparato ed esperto a tal punto da non avere più bisogno, in questo campo, di sussidi di dottrina". Alla fine la polemica con Vitruvio si fa chiara e netta: "Tra le discipline quelle che sono utili all'architetto, anzi strettamente necessarie, sono la pittura e la matematica; quanto alle altre, non ha molta importanza se ne sia dotto o no. Giacché non daremo certo ascolto a chi sostiene che l'architetto deve essere giureconsulto per dover egli trattare problemi giuridici concernenti la deviazione dei corsi d'acqua, la determinazione dei confini ... e molte altre cose del genere regolate da prescrizioni di legge. Né si esigerà dall'architetto una perfetta cultura astronomica sol perché è conveniente sistemare le biblioteche rivolte a nord e i bagni ad occidente; e neppure diremo che deve essere esperto di musica ... o che debba essere retore ... L'architetto quindi non deve essere incapace di parlare, né avere l'orecchio affatto insensibile all'armonia. E sarà sufficiente che non costruisca in terreno pubblico o d'altri ... Ché se poi fosse più istruito, non mi lamenterò di certo. In ogni caso all'architetto sono indispensabili la pittura e la matematica ... e non so se possa bastargli una modesta conoscenza di queste discipline." Anche la conclusione non può non essere divergente da Vitruvio: "Non pretendo con ciò che l'architetto sia uno Zeusi nella pittura, un Nicomaco nell'aritmetica o un Archimede nella geometria; basterà che conosca bene quegli elementi di pittura ... e che della matematica si faccia esperto per quella parte che è stata concepita a fini pratici ... Con la padronanza di queste

discipline, e inoltre con l'impegno e l'accuratezza, l'architetto si procurerà favori, ricchezze, fama e gloria presso i posteri¹¹”.

Con il Filarete, che compone un *Trattato di architettura*¹² tra il 1461 e il 1464, si ritorna a un'adesione completa a Vitruvio, anche nella concezione che l'architetto deve avere funzione di ideatore e di esecutore, a differenza di quanto sostiene l'Alberti: nel I libro anticipa il concetto di cultura enciclopedica “vero è che a voler bene intendere questa arte dello edificare, sì come dice Vetruvio, si vuole sapere tutte le sette scienze o almeno parteciparne d'esse più che si può” e nel XV troviamo il proclama sulla cultura dell'architetto, che è una rielaborazione della *praefatio* vitruviana: “Quello che appartiene all'architetto sono più e più cose. El sapere dello architetto si è fare varie cose e di varii ornamenti ornarle ... Di quante scienze debba l'architetto partecipare. Dice ancora gli bisogna sapere lettere, perché senza lettere non può essere perfetto artefice; e oltre a questo bisogna che sappia l'arte del disegno, bisognagli sapere Geometria, Astrologia, Arismetica (*sic!*), Filosofia, Musica, Retorica, Medicina. Ancora gli bisogna ch'egli ntenda di ragione civile, bisogna ancora sia storiografo; di tutte queste scienze bisogna per lo meno sia partecipe, se pure nolle sapesse in tutta perfezione”. Fa seguito la spiegazione delle ragioni per cui “debba sapere tante cose”: “Che sappia le lettere, perché ... la Geometri, perché ... l'Arismetrica ... l'Astrologia ... la Musica ... la Medicina ... la Storia ... la ragione civile ...”. A questo punto Filarete mostra una sua originalità, perché aggiunge inaspettatamente prudenza, forza, temperanza, fede (“questa soprattutto gli bisogna”) e carità, cioè un misto di virtù cardinali e teologali, che denunciano l'ambizione di valorizzare le virtù etiche e personali, nonché quelle religiose.

Del 1482 è il *Trattato di architettura civile e militare*¹³ di Francesco di Giorgio Martini, che rappresenta un terzo modo di rapportarsi a Vitruvio: nel *Prologo al libro primo*, in cui espone le ragioni dell'opera, riconosce l'indiscussa autorità di Vitruvio “desiderando nell'arte del disegno e architettura parte dell'antigrafica venire a qualche perfezione, feci fermo proposito di non perdonare a fatica

¹¹ Il testo è riportato nella traduzione italiana dell'Orlandi.

¹² Visto nell'edizione curata da Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milano 1972, pp. 14 ss. e 427-430.

¹³ Visto nell'edizione curata da C. Saluzzo e C. Promis, Torino 1841, pp. 127-129.

alcuna, la quale io vedea necessaria per conseguire questo fine ... è stato necessario ritrovare quasi come di nuovo la forza del parlare degli autori, e il segno col significato concordando, massime di Vitruvio degli altri più autentico riputato ... e questa mia fatica tanto meno grave pareva quanto io trovava le proporzioni dell'opere corrispondere alle autorità e scritture di Vitruvio"; contemporaneamente però rivendica la propria indipendenza e originalità: "per questo non sia alcuno che si persuada tutto quello che in questa mia operetta si contiene, voglia reputato sia di mia invenzione: perché molte conclusioni ho di più libri e massime di Vitruvio estratte et excerte nelle regole delle proporzioni di colonne, basi, capitelli ... ma le varie forme delle cose che nei detti libri si contengono, insieme con gli altri, sono del mio debile ingegno invenzioni". Allo stesso modo non traduce né rielabora la prefazione vitruviana, ma espone il suo pensiero sulla cultura dell'architetto "a quest'arte d'architettura essere necessarie aritmetica, geometria, arte del disegno e prospettiva"¹⁴.

Un caso a parte è costituito dal *Trattato di architettura*¹⁵ di Sebastiano Serlio in sette libri, pubblicati singolarmente fra il 1537 e il 1575: si tratta di una guida pratica per gli architetti, e non è quindi un' esposizione teorica. Per questo il I libro non ha prologo né introduzione, ma comincia direttamente con l'elenco dei libri e del loro contenuto: Libro I *De geometria*, Libro II *De optica facultate* Libro III *Dell'antichità di Roma*, etc. Anche per lui, comunque, è indiscussa l'autorità di Vitruvio, la cui derivazione è esplicitamente dichiarata nel titolo del IV libro *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corintio e Composito con gli esempi dell'antichità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*.

Alla categoria degli architetti *dilettanti*, come si definisce egli stesso, appartiene il veneto Alvise Cornaro, autore di un *Trattato di architettura*¹⁶ in due edizioni, sulla cui cronologia gli studiosi concordano genericamente per il 1550, anche se è lecito supporre tra la prima e la seconda edizione un certo intervallo di anni. Si tratta di

¹⁴ Va tenuto presente che Francesco di Giorgio Martini è stato tra i primi a sentire l'esigenza di una traduzione in volgare del testo di Vitruvio, che egli intraprende verso il 1470 e che porta poi a compimento, tuttora inedita: cfr. Vagnetti 1978, p. 27 e p. 28 n. 34.

¹⁵ Visto nell'edizione veneziana del 1663, pp. 1 ss.

¹⁶ Visto nell'edizione curata da P. Carpeggiani, Padova 1980, pp. 43-44.

un *unicum* nel quadro della trattatistica del '500, in quanto Cornaro come "architetto dilettante" intende enunciare una serie di regole elementari tratte dalla propria esperienza del costruire per un pubblico di dilettanti di architettura, cioè cittadini medi: perciò si pone in posizione non polemica, ma certo alternativa alla trattatistica specializzata del suo tempo, anche se non mette mai in discussione l'autorità di Vitruvio o il valore della speculazione albertiana ("et di queste cose il divino Vitruvio et il gran Leon Battista Alberti ne scriveno a sufficientia"). Date queste premesse, è quasi ovvio che per Cornaro l'architettura e la figura dell'architetto siano valutati con metro diverso: non *ars liberalis* l'una e intellettuale le cui cognizioni devono spaziare in tutte le discipline dello scibile umano l'altro, ma "acciò che li cittadini se disponino, et inanimino al fabbricare gli prometto che quest'arte facilmente sarà imparata da loro per li loro bisogni leggendo questa mia scrittura, né se disconfidino perché sappino, o habbino inteso, che quelli che scrivono di quest'arte dicono che colui che la vuol sapere bisogna che prima sappia molte scientie perché si po far di meno"¹⁷.

Pochi anni dopo, e cioè nel 1554, Pietro Cutaneo compone *I quattro primi libri di architettura*¹⁸, che sono appunto rappresentativi della trattatistica tradizionale a cui si contrappone Cornaro: infatti l'inizio del I libro risulta quasi una parafrasi del testo vitruviano, almeno per i primi tre punti: "Essendo l'architettura scienza di più dottrine et vari ammaestramenti ornata, et col giudicio di quella approvandosi tutte l'opere, che dalle altre arti si finiscono; serà di bisogno ancora a chi vorrà fare professione di buon architetto, essere scientifico, et di naturale ingegno dotato, pero che essendo ingegnoso senza scienze, overo scientifico senza ingegno, non potrà farsi perfetto architetto. Dove gli serà necessario, prima che si possa rendere bene istruito di questa arte, o scienza, essere bono disegnatore, eccellente geometra, bonissimo prospettivo, ottimo aritmetico, dotto istoriografo; et abbia tal cognitione di medicina, quale a tale

¹⁷ Il passo, presente nella prima edizione, viene eliminato nella seconda, così come cambia anche l'opinione su Vitruvio "non haverei scritto, et insegnato quello, che ho per scrivere et insegnare tutta quella bella parte dell'architettura, et quello che da Vitruvio hora non si può imparare, sì perché il testo suo è corrotto, et manchevole, come perché hora non s'intende né parola né vocaboli con li quali scrisse, et io più dalli edifitij antichi ho imparato, che dal suo libro": cfr. Carpeggiani 1980, p. 57.

¹⁸ Visto nell'edizione veneziana del 1554, pp. 2 ss.

scienza si conviene; et sia prattichissimo nell'adoperare bene la bussola, pero che con quella potrà pigliare qual si voglia sito in propria forma .. et per quella conoscerà le regioni del cielo col ferimento de i venti": la divergenza più notevole dal testo vitruviano, a parte l'assenza di qualche disciplina come musica e filosofia, è costituita dall'aggiunta delle due scienze "moderne" della prospettiva e di quella basata sull'uso della bussola.

Rispettivamente del 1562 e del 1570 sono *Li cinque ordini di architettura*¹⁹ di Giacomo Barozzi da Vignola e *I quattro libri dell'architettura*²⁰ di Andrea Palladio. Il primo è un breve manuale, un vero e proprio vangelo per gli architetti barocchi, composto di 52 capitoli che illustrano altrettante tavole pubblicate in appendice al testo: entra subito *in medias res* senza prologo o introduzione. Il secondo è un trattato sui più attuali problemi dell'architettura rinascimentale, che, metodologicamente, è molto simile all'opera di Cornaro. In particolare, nel proemio al I libro, leggiamo: "nello studio dell'architettura mi proposi per maestro e guida Vitruvio e mi misi alla investigazione delle reliquie degli antichi edifici ... veggendo quanto questo comune uso di fabbricare sia lontano dalle osservazioni da me fatte nei detti edifici, e lette in Vitruvio e in Leon Battista Alberti ... mi è parso cosa degna di uomo, il quale non solo a se stesso deve esser nato ma ad utilità anco degli altri, il dare in luce i disegni di queglii edifici che in tanto tempo e con tanti miei pericoli ho raccolti ... et oltre a ciò quelle regole che nel fabricare ho osservate et osservo": l'ossequio a Vitruvio²¹ è indubbio, ma l'interesse preminente di Palladio è quello di affrontare le problematiche dell'architettura del suo tempo e quindi non fa meraviglia che non vi sia traccia nel trattato della *praefatio* vitruviana.

Con Vincenzo Scamozzi, autore del trattato *L'idea dell'architettura universale*²² del 1615 in sei libri, manuale che dà la sistemazione teorica dell'arte rinascimentale, siamo ormai ai limiti estremi del Rinascimento. Del tutto rispettoso della tradizione vitruviana, dall'affermazione di Vitruvio *Architectura est scientia* Scamozzi parte

¹⁹ Visto dell'edizione curata da G. Rivelanti, Milano 1861, pp. 1 ss.

²⁰ Visto nell'edizione curata da M. Biraghi, Pordenone 1992, pp. 7-8.

²¹ Va ricordato che Palladio aveva collaborato per la parte grafica all'edizione con traduzione italiana e commento dei dieci libri del *De architectura* di Vitruvio curata nel 1556 da Daniele Barbaro.

²² Visto nell'edizione curata da S. Ticozzi, Milano 1838, pp. 1 ss.

per risalire al concetto fondamentale, cioè all'*Idea*, di architettura: teorico per eccellenza, dunque, che porta l'indagine sull'architettura su un piano quasi filosofico, e perciò lontano da Vitruvio stesso. Nessuna traccia della *praefatio* vitruviana si individua nell'opera.

Da quanto si è fin qui venuto delineando, possiamo trarre alcune precise conclusioni: l'autorità di Vitruvio è indiscussa per tutto l'Umanesimo e il Rinascimento e tutti i trattatisti ne studiano avidamente il testo. Fra questi tuttavia bisogna distinguere i teorici maggiori, quelli veramente creativi, che hanno nei suoi confronti una sorta di atteggiamento critico o anche polemico, dagli epigoni di minor livello, che lo pongono sul piedistallo della perfezione.

Per quanto riguarda la *praefatio* invece si possono individuare tre linee di tendenza: una, rappresentata da Ghiberti, Filarete e Cataneo, la fa integralmente propria, traducendola quasi alla lettera; una seconda, con l'Alberti e il Cornaro, si pone in posizione critica e polemica o alternativa; la terza infine, in cui vanno collocati Francesco di Giorgio Martini, Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi, cioè coloro che in un modo o nell'altro rivendicano la propria originalità e indipendenza da Vitruvio, non la prende in considerazione o, per lo meno, mostra disinteresse e non la rielabora neppure.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI L.B., *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, Milano 1966.
- ANDRÉ J. M., *La retorica nelle prefazioni di Vitruvio. Lo statuto culturale della scienza*, in *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine*, a cura di C. Santini e N. Scivoletto, II, Roma 1992, pp. 861-916.
- AVERULINO A. (FILARETE), *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milano 1972.
- BAROZZI G. da VIGNOLA, *Li cinque ordini di Architettura*, incisi da G. Rivelanti, Milano 1861.
- CARPEGGIANI P., *Gli scritti di Alvise Cornaro*, Padova 1980.
- CATANEO P., *I Quattro Primi Libri di Architettura*, Venezia 1554.
- CERVERA VERA L., *Notas para un estudio sobre la influencia de Vitruvio en el Renacimiento carolingio*, «Academia. Boll. Real Acc. Belles Artes de S. Ferdinando» 62 (1986), pp. 35-57.
- CIAPPONI Lucia A., *Il "De Architectura" di Vitruvio nel primo Umanesimo*, «Italia Medioevale e Umanistica» 3 (1960), pp. 59-99.
- CONANT K. J., *The After-Life of Vitruvius in the Middle Ages*, «Journal of Architectural Historians» 27 (1968), pp. 33-38.
- DIAFERIO Maria Nicla, *Il De Architectura di Vitruvio e la cultura ufficiale*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino» 121 (1987), pp. 157-166.
- FEDELI P., *Il sapere letterario*, vol. III tomo A, Napoli 2003.
- FRANCESCO di GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura civile e militare*, a cura di C. Saluzzo e C. Promis, Torino 1841.
- GABBA E., *La praefatio di Vitruvio e la Roma augustea*, «Acta Classica» 16 (1980), pp. 49-52.
- GHIBERTI L., *I Commentari*, a cura di O. Molisani, Napoli 1947.
- GOGUEY D., *La formation de l'architecte. Culture et technique*, in *Recherches sur les artes à Rome*, Paris 1978, pp. 100-115.
- HEITZ Carol, *Vitruve et l'architecture du Haut Moyen Age*, in *La cultura antica nell'Occidente latino dal VII all'XI secolo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXII, 18-24 aprile 1974, tomo II, Spoleto 1975, pp. 725-752.
- KOCH H., *Von Nachleben des Vitruvius*, in *Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft*, Baden-Baden 1951.

- NOVARA A., *Les raisons d'écrire de Vitruve, ou la revanche de l'architecte*, «Bulletin de l'Association G. Budé» 42 (1983), pp. 284-308.
- PALLADIO A., *I quattro libri dell'architettura*, a cura di M. Biraghi, Pordenone 1992.
- PELLATI F., *Vitruvio e la fortuna del suo trattato nel mondo antico*, «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica» 49 (1921), pp. 305-335.
- PELLATI F., *Vitruvio nel Medioevo e nel Rinascimento*, «Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 5 (1932), pp. 111-132.
- PELLATI F., *Vitruvio*, Roma 1938.
- SCAMOZZI V., *L'idea dell'architettura universale*, a cura di S. Ticozzi, Milano 1838.
- SCHRIJVERS¹ P. H., *Vitruve et la vie intellectuelle de son temps*, in *Munus non ingratum*. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden 20-23 January 1987, Leiden 1989, pp.13-21.
- SCHRIJVERS² P. H., *Vitruve I,I,I: explication de texte*, in *Munus non ingratum*. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden 20-23 January 1987, Leiden 1989, pp. 49-54.
- SERLIO S., *Trattato di architettura*, Venezia 1663.
- VAGNETTI L.- MARCUCCI Laura, *Per una coscienza vitruviana. Regesto cronologico e critico delle edizioni, delle traduzioni e delle ricerche più importanti sul trattato latino De Architectura libri X di Marco Vitruvio Pollione*, «Studi e Documenti di Architettura» 8 (1978), 2000 anni di Vitruvio, pp. 11-184.
- VITRUVIO., *De l'architecture, Livre I^{er}*, texte établi, traduit et commenté par Ph. Fleury, Paris 1990.
- MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, a cura di L. Bigotto, Pordenone 1990.
- VITRUVIO, *De Architectura*, a cura di P. Gros, trad. e comm. di A. Corso e Elisa Romano, Torino 1997.

La machaera del Miles

di Elena Zaffagno

“Forza, datevi da fare perché il mio scudo risplenda, rendetelo più luminoso dei raggi del sole quando è bel tempo!”¹ (vv.1-2: *Curate ut splendor meo sit clupearum clarior/ quam solis radii esse olim quomodo sudumst solent*), con queste solenni e imperative parole entra in scena il Miles plautino; tutti i *topoi* della presentazione dell'eroe sono selezionati dall'autore: solennità di linguaggio, aulicità dell'immagini, cromatismo positivo ed eroico esasperato sui toni della luce e dello splendore².

Pirgopolinice è un guerriero sempre all'erta, e, quando se ne presenterà occasione (v. 3: *ubi usus veniat*), col fulgore del suo scudo potrà così “abbagliare” i nemici schierati alla battaglia (v.4: *praestringat oculorum aciem in acie hostibus*). Ancora al verso 3, nonostante il comico gioco di parole tipicamente plautino (*oculorum aciem in acie hostibus*), l'immagine iniziale del personaggio regge: l'*Alazon* del modello greco, a cui per altro non sappiamo quale tipo corrispondesse, nel *vertere* latino, a prima vista, pare essere convertito in un *gloriosus miles* che si presenta con gli attributi, il linguaggio e, probabilmente, con la solennità gestuale di un *dux* coraggioso, capace e incallito, quasi copia di un eroe dell'epica. Facile e felice scelta, quella plautina, di un *miles* come tipo di *gloriosus*, meno facile, ma ancor più felice, la sua presentazione in scena; a lui Plauto dedica tutto il primo atto per poi farlo ricomparire alla fine della commedia³. È Artotrogo, il parassita, che nel corso della scena ci fa conoscere Pirgopolinice, ci presenta le sue “imprese”, ci illumina sulle sue “conquiste”, ce lo fa vedere in azione come *miles* e come uomo. Pirgopolinice ha tutti gli attributi per essere un eroe: ha uno scudo splendente; è, a detta di Artotrogo, *fortis*, *fortunatus*, di *forma regia*, è *bellator* (vv.10-11); ha insomma tali virtù che lo stesso Marte non oserebbe confrontarsi (vv. 11-12: *Mars haud ausit dicere*

¹ Traduzione di Bertini, 2003, p.21.

² Goethe von, 1981, pp. 189-93, cfr. Wittgenstein, 1981.

³ Paduano, 2003, p.6: “La specifica natura di Pirgopolinice, che è responsabile di questa struttura relazionale, pur essendo presentata già nel folgorante *incipit* della commedia, è un fattore drammaturgicamente inattivo per una lunga parte di essa”.

/neque aequiperare suas virtutes ad tuas). E che dire poi delle imprese belliche ricordate dallo stesso Pirgopolinice o suggerite dal suo parassita? E' Pirgopolinice che ha salvato Marte *in campis Curculionieis, ubi Bumbomachides Clutomestoridysarchides/ erat imperator summus, Neptuni nepos* (vv. 13-15). E' lui con le sue armi dorate che ha disperso con un soffio le legioni del nemico (vv.16-18: *nempe illum dicis cum armis aureis, quous tu legiones difflavisti spiritu/ quasi ventus folia aut peniculu tectorium*). Non è il caso qui di ricordare tutte le imprese del *miles* celebrate nel primo atto: è sufficiente sintetizzare la fama e le doti del nostro eroe con quanto dice a un certo punto Artotrogo: (vv.55-57) *Quid tibi ego dicam, quod omnes mortales sciunt, Pyrgopolinice te unum in terra vivere/ virtute et forma et factis invictissimis*? Non è solo un uomo o un eroe, ma forse anche un semidio : *hicine Achilles est?* (v.61).

Tutto il primo atto è giocato sulla tecnica del doppio registro o meglio dell'ambiguità: Pirgopolinice si presenta in scena come un dio, ma verrà nel corso della resa scenica più volte gabbato; le sue gesta sono grandiose, ma ridicolamente impossibili e, di pari passo alle imprese di guerra, andranno poi quelle amorose⁴.

Ma quando Pirgopolinice da personaggio epico diventa personaggio comico? quando da splendido eroe e grande condottiero diventa *stercoreus miles*, come lo qualifica Palestrione (v. 90)? Il cedimento di Pirgopolinice avviene subito; dopo poche parole egli cade linguisticamente e poi la caduta è vertiginosa, una caduta naturalmente volta alla resa comica. È la *machaera* che lo trae in inganno e che ci svela la sua vera natura. Quando al v. 5 egli dice di volere consolare la sua spada smaniosa di combattere, un pubblico attento al lessico della guerra e ai suoi strumenti come quello romano non avrà potuto fare a meno di notare che il *miles* non parla di *gladius*, bensì di *machaera*, che non conosce la parola latina che indica la spada, ma usa un termine greco traslitterato. Insomma quell'inizio di discorso così aulico, importante, conveniente a un eroe dopo poche parole ha una caduta lessicale; il personaggio inciampa sulla *machaera* e di qui, in poi, le scivolote saranno rovinose. Io credo che Plauto, in modo raffinato e in modo conforme alla tecnica di

⁴ Paduano, 2003, p. 9: "Agli occhi di Pirgopolinice, il mondo esiste solo per ammirarlo; agli occhi del mondo, Pirgopolinice esiste solo per essere sbeffeggiato".

scrittura di tutta la sua produzione, proprio con tale parola abbia voluto, da subito, ridicolizzare il nostro personaggio. Certo è che Plauto conosce bene il lessico militare, lo usa molto perché codice linguistico immediato e gradito al suo pubblico, anzi per alcune commedie “di guerra” tale lessico risulta anche referenziale di quanto avviene nel contemporaneo. E’ difficile pertanto pensare che la scelta plautina di *machaera* per *gladius* non sia una scelta voluta. Nel *Miles* Plauto usa solo tale termine: al v. 5 è la spada di Pírgopolinice o, meglio, il coltellaccio smanioso di “far salsicce” dei nemici (v. 8: *quae misera gestit fartem facere ex hostibus*); al v. 53, come ci dice il parassita, la *machaera* di Pírgopolinice, se non fosse stata spuntata, avrebbe con un sol colpo ucciso cinquecento nemici (*Quid in Cappadocia, ubi tu quingentos simul, / ni hebes machaera foret, uno ictu occideras?*); al v. 459 è il servo Palestrione a chiedere, con un pretesto, che gli venga portata fuori casa la *machaera* (*Ecfer mihi machaeram huc intus*), ordine ripetuto a Sceledro pochi versi dopo (v.463: *Abi, machaeram huc ecfer*); quasi le stesse parole poco oltre, in bocca a Sceledro, quando esce di casa con la notizia sbalorditiva che Filocomasia è dentro (v. 469: *Heus, Palaestrio, machaera nihil opust*); infine, in chiusura di commedia, al v. 1423 il cuoco Carione la ricorderà tra il perduto “bagaglio” di Pírgopolinice (*De tunica et chlamyde et machaera ne quid speres: non feres*).

Altre 18 volte il termine *machaera* compare nella scrittura plautina: lo usa il soldato Terapontigono, un altro *gloriosus* (v.633: *Ut fastidit gloriosus*) nel *Curculio* (v. 574-75: *At ita me machaera et clipeus...bene iuvent pugnantem in acie*; v. 632: *Quaeratis chlamydem et machaeram hanc unde ad me pervenerit*) e il banchiere Licone per ricordare un’impresa “eroica” di un soldato (v.424: *Clipeatus elephantum ubi machaera diligit*).

Quattro volte ricorre nello *Pseudolus*: è il servo Pseudolo che così definisce la spada che vede in mano al servo del soldato (vv.593-94: *Lubet scire quid hic velit cum machaera, et huic, quam/rem agat, hinc dabo insidias*); al v. 735 fa parte dell’armamentario di cui necessita ancora Pseudolo (*Etiám opust chlamyde et machaera et petaso*), compare poi ancora in bocca al lenone Ballione e poi al vecchio Simone (v. 1181: *conveniebatne in vaginam tuam machaera militis ?* e v. 1185: *Quid meret machaera?*) in un dialogo a tre, fra il lenone Ballione, Simone e Arpace, servo di un soldato, in cui le battute sono non solo triviali, ma anche scopertamente oscene e giocate su metafore sessuali, tra cui quella legata alla spada e al suo fodero.

Si legge ancora tre volte nel *Truculentus*: viene nominata dalla serva Astasia in una battuta con il soldato Stratofane che le chiedeva se suo figlio, partorito da Fronesia gli somigliava un poco (v. 506: *Quin ubi natust machaeram et clipeum poscebat sibi*) e dallo schiavo Ciamo in risposta al soldato Stratofane che lo minaccia di farlo a polpette (v.627: *istam machaeram longiorem < tu> habes quam haec est*) e poi, ancora, dallo stesso soldato Stratofane (v.927: *nisi si te mea machaera vis et hunc <una> mori*).

Compare due volte nelle *Bacchides*: in bocca al servo Crisalo in una feroce e sboccata battuta rivolta al *miles* Cleomaco: “se tu hai lo sciabolone, noi a casa abbiamo lo spiedo” (v.887: *Si tibi est machaera, at nobis vevinast domi*); e all'*adulescens* Pistoclero (v.68: *Ubi ego capiam pro machaera turturem*). Nel *Mercator* è nominata dal giovane Carino (926: *Iam machaerast in manu*); nella *Rudens*, infine, è il servo Tracalione a parlare di *machaera* (v. 315a: *qui tris <secum homines> duceret chlamydatos cum machaeris*).

Vediamo ora i passi in cui Plauto usa il termine *gladius*.

Dieci volte nella *Casina*. E' in bocca al vecchio Lisidamo al v. 307 (*Si autem decolassit, gladium faciam culcitam*) e al v. 344 (*necessum est vorsis gladiis depugnarier*); all'ancella Pardalisca al v. 629 (*Eripite isti gladium, quae suist impos animi*); a Pardalisca e al vecchio Lisidamo tre volte nello stesso v. 660 (*Gladium....Hem! Gladium...Quid eum gladium?*); a Lisidamo al v. 691 (*Sed etiamne habet nunc Casina gladium?*), al v. 706 (*gladium ut ponat et redire me intro ut liceat*) e al v.751 (*Gladium Casinam intus habere ait*), al *vilicus* Olimpione ai vv. 909-10 (*Dum gladium quaero ne habeat, * arripio** capulum / Sed dum cogito, non habuit gladium; nam esset frigidus*).

Usano, infine, il termine *gladius* il vecchio Megaronide nel *Trinummus* (v.129: *Dedistine hoc facto ei gladium qui se occideret?*), il giovane Calidoro nello *Pseudolus* (v.349: *I, gladium adfer*; e la stessa parola è ripetuta dal servo Pseudolo ancora nel verso 349: *Quid opus<ti> gladio?*); l'*adulescens* Carino nel *Mercator* (v. 613: *Demisisti gladium in <iu>gulum; iam cadam*); il *puer* dei *Captivi* (v.915: *arripuit gladium*, in un contesto dove, descrivendo la furia divoratrice di Ergasilo, per lo scannamento dei maiali forse sarebbe stato più conveniente il termine *machaera* con tutte le implicite connotazioni negative e truculente che comporta), il soldato Stratofane nel *Truculentus* (v. 492: *neque illi quorum lingua gladiatorum aciem praestringit domi*, in una “iunctura”, *gladiatorum acies*, che sa tanto di nesso del linguaggio tecnico militare); il servo Tracalione nella *Rudens* (v.841: *Gladius non erat*).

Da quanto visto risulta evidente

- 1) che Plauto non riferisce quasi mai il termine *machaera* a personaggi linguisticamente neutri come ad esempio i vecchi della sua commedia, la cui parlata "medioborghese", lontana da eccessi linguistici e puntate estreme, evita in genere l'uso di grecismi, preferendo ad essi un lessico latino corrispondente
- 2) che il termine *machaera* è spia di una parlata meno corretta e, per così dire, gergale
- 3) che il termine *machaera* è spesso associato alla figura del *miles*, un soldato grossolano e volgare
- 4) che il termine *machaera* contiene implicite connotazioni negative, occhieggiando anche un valore sessuale.

E' facile quindi comprendere la scelta plautina al v. 5 del *Miles gloriosus*: si presenta in scena un personaggio che si "muove" e parla come un grande guerriero e comandante, ma in realtà è un volgare soldato mercenario, un capitano di ventura incaricato dal re Seleuco di arruolare e adunare mercenari (vv.75-76).

Basterà il breve dialogo che Pircopolinice ha con il parassita Arrotrogo per svelarlo al pubblico della commedia, un fanfarone niente sostanza e tutta apparenza; avrà pure uno scudo splendente come un grande eroe, ma parla come un vile soldato quale egli è; prima ancora di svelarci le sue irreali e fantasmagoriche imprese Plauto gli fa fare una brutta caduta linguistica e, probabilmente, anche fonetica.

E' questa purtroppo per noi solo un'intuizione, perché non sapremo mai se e fino a quale punto Plauto abbia voluto "giocare", per definire i suoi personaggi⁵, oltre che con la caratterizzazione linguistica anche con la loro pronuncia. Sono tuttavia convinta che egli, così attento a valersi di ogni strumento per valorizzare personaggi, situazioni, effetti scenici, non abbia dimenticato l'effetto sul pubblico anche di pronunce "distorte" da inflessioni rustico-dialettali. E questo a riprova che il suono, in ogni senso, era per Plauto teatralmente significativo e anche spia del suo realismo⁶.

⁵ Zaffagno, 1987, pp.125 ss.

⁶ Come insegna Traina, 1999, p.104: "Questo è il 'realismo' plautino: che tanto deve alla componente melodrammatica, a quell'impatto emotivo del suono e della musica che, se è presenza 'indispensabile a un vero teatro popolare', era per lo più connaturato al teatro latino sin dalle sue origini etrusche".

BIBLIOGRAFIA

- BERTINI F., *Plauto. Il Soldato fanfarone*, Genova 2003.
- GOETHE von J.W., *La teoria dei colori*, Milano 1981.
- PADUANO G., *Introduzione*, in F. Bertini, *Plauto. Il Soldato fanfarone*, Genova 2003, pp. 3-16.
- TRAINA A., *Forma e suono*, Bologna 1999.
- WITTGENSTEIN L., *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, Torino 1981.
- ZAFFAGNO Elena, *Arcaici e arcaicizzanti*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, I, Milano 1987, pp. 115-141.

INDICE

Premessa di <i>Elena Zaffagno</i>	5
Una nota sul lemma <i>CONTICINIUM</i> di Nonio Marcello (Non. 62,20 M.=87L) di <i>Giuseppina Barabino</i>	7
Le età della vita nel mondo romano: tra mitologia e storia di <i>Ferruccio Bertini</i>	15
Le figure 'gorgiane' in Aquila Romano di <i>Maria Franca Buffa Giolito</i>	21
Spigolature tardoantiche (Sidon. <i>carm.</i> 22,140-141; Ven. Fort. <i>carm.</i> 3,10,23-26; 7,2,9-10; 7,4,19-22; 10,9,51-62) di <i>Lucia Di Salvo</i>	37
<i>Waltharius</i> 1410-20: ironía erótica y códigos heroicos frente al "scur- rili certamine" (1425-42) di <i>Rubén Florio</i>	59
"Lo sento, l'inverno è fuggito": Pentadio e le simbologie primaverili dal mondo antico a Valafrido Strabone (con una postilla su Eliot) di <i>Marco Giovini</i>	85
La tosse di Catullo: carne 44 di <i>Sergio Ingallina</i>	121
La follia demoniaca: un problema di «agitazione» di <i>Sandra Isetta</i>	137
<i>Sulp(h)ur vivum, sulp(h)ur sacrum</i> , dalla terra al cielo di <i>Gigliola Maggiulli</i>	159
Esempi d'autore in una grammatica tardolatina di <i>Mariarosaria Pugliarello</i>	175
Wagner e i modelli greci di <i>Margherita Rubino</i>	189
Stili e "Parastili": deformazioni, caricature, tracce di teoria e prassi musicale nel περὶ ἑρμηνείας di Demetrio di <i>Serena Salomone</i>	199

La fortuna della <i>praefatio</i> vitruviana in età umanistica e rinascimentale di <i>Maria Teresa Vitale</i>	243
La <i>machaera</i> del <i>Miles</i> di <i>Elena Zaffagno</i>	257