

DAL BENEVENTANO UN'INEDITA LIRICA GRECA

Orazio Antonio BOLOGNA

Publiccare, oggi, antiche poesie inedite in lingua greca, che non provengano dalle sabbie d'Egitto, dell'Officina dei papiri ercolanesi o da archivi e biblioteche, anche se non tutte ed ancora non completamente esplorate, soprattutto quelle a torto ritenute minori e, per ciò, di poca importanza, è un evento che suscita l'interesse non solo del filologo, ma anche di quanti, non addetti ai lavori, seguono con particolare attenzione ed interesse il complesso ed affascinante mondo della ricerca e delle novità in un campo così ricco e fecondo, che non smette di far conoscere quanto è miracolosamente scampato al naufragio pressoché completo della produzione lirica dell'antica Grecia.

Le due poesie, una intera e l'altra mutila, sono state recuperate per caso; e per caso, dopo un silenzio di circa trent'anni, per la prima volta vengono portate a conoscenza degli studiosi. Sfuggite, non si sa come e perché, alla ricerca dei secoli passati¹, durante i quali meticolosamente setacciati archivi e biblioteche dei grandi e piccoli centri d'Italia e d'Europa, le due liriche furono trovate dallo scrivente su un immondezzaio a Molinara², in provincia di Benevento, qualche giorno dopo il terremoto, che, la sera del 21 agosto 1962, interessò una vasta zona della Campania.

Il ritrovamento delle due liriche avvenne verso la fine di agosto, mentre insieme con alcuni coetanei curiosavo sulle disastrose

-
1. Per avere un'idea della febbrile ricerca dei codici antichi durante l'Umanesimo ed il Rinascimento, utili notizie si trovano in R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze 1914. Il testo, anche se vecchio, è ancora utile per l'inizio d'una ricerca fruttuosa in un campo così complesso, ampliato ed approfondito da altri studiosi.
 2. Su Molinara, a tutt'oggi, non esiste, a che io sappia, uno studio completo ed esauriente. Il borgo, di origine longobarda, conserva ancora, nonostante la distruzione operata dal terremoto del 1962, importanti testimonianze medioevali. Per una prima informazione e notizie storiche più dettagliate, anche se molto limitate e, spesso, incerte, si può utilmente consultare A. MEOMARTINI, *I Comuni della Provincia di Benevento*, Benevento 1975, pp.454-457.

conseguenze del sisma nel centro più colpito della zona. Molinara non dista molto da Pago Veiano, dove allora, diciassettenne e studente liceale, risiedevo.

Mentre gironzolavo tra le stradine del borgo medioevale, fui attratto da un insolito spettacolo: dal *Palazzo Ducale* vidi uscire, una dopo l'altra, una quindicina di donne, che, con grosse ceste di vimini piene di libri sulla testa, si dirigevano verso una scarpata fuori del paese. Le seguii con lo sguardo fino a quando, giunte sul ciglio d'un dirupo, adibito ad immondezzaio, gettarono i libri. Lì, insieme con numerosi manoscritti, fra carogne di animali ed escrementi umani, erano finiti centinaia di volumi, con pregiate rilegature in pelle. Sull'immondezzaio, accanto ad un grosso volume, erano i tre fogli di pergamena, che, sebbene sporchi e per me incomprensibili, raccolsi e portai via con alcuni volumi. Altri fogli, probabilmente dello stesso volume, erano un pò più lontano, accanto alla carogna d'un cane, da poco estratto dalle macerie d'une catapecchia. Vincendo il fetore ed il ribrezzo li avrei certamente raccolti, se un pompiere non mi avesse allontanato con un rastrello: credendomi un ladro, mi inseguiva urlandomi appresso. Nella fuga riuscii a prendere solo quanto avevo messo da parte; e quando, con i libri sotto il braccio, raggiunsi i compagni, vidi un altro pompiere versare una tanica di benzina sull'immondezzaio ed appiccarvi il fuoco, mentre altri pompieri e volontari con forche e rastrelli smuovevano libri e letame perché bruciassero più in fretta. Il falò brillò fino a notte fonda, finché non vuotarono tutta la ricchissima biblioteca.

I fogli, non numerati, erano tenuti saldamente insieme dalle slabbrature dei grossi fori, attraverso i quali passava lo spago per la rilegatura. Date le caratteristiche, che ricordo benissimo, i fogli dovevano certamente far parte d'un volume molto grosso: nel formato, infatti, erano identici a quelli intorno al volume che non avevo potuto raggiungere. Sebbene fossero sporchi e per me, allora giovanissimo studente di liceo, indecifrabili ed incomprensibili, riuscii tuttavia a comprendere che erano scritti in lingua greca. Li conservai per sottoporli all'attenzione di Mons. Rocco Maglione, il quale molto spesso aveva detto d'aver letto manoscritti molto antichi e d'essere stato allievo e collaboratore di L. Rocci.

Egli appena vide i fogli, disse che erano molto antichi e mi confermò che erano scritti in greco; soggiunse che la scrittura era onciale ed i pochi fogli contenevano un βίος di Archiloco con frammenti delle sue poesia ed un paio di liriche. Quando, dopo un paio di mesi, mi restituì l'antigrafo da cui aveva ricavato un apografo, mi disse: "Conserva tutto, perché è davvero molto interessante ed importante. Il βίος non dice più di quanto sappiamo. Le sue poesie danno l'impressione d'essere un centone. Al resto pensaci tu, quando sarai grande, e se ne hai voglia".

Conservai l'apografo a casa e portai il codice in canonica dal parroco, col quale ne avevo parlato: anche lui, infatti, vantava di conoscere il greco, solo perché, forse, conosceva le prime lettere dell'alfabeto. Questi, dopo avergli dato uno sguardo piuttosto frettoloso, depose il manoscritto avvolto in un giornale sulla scrivania, accanto ad una pila di altri giornali e riviste; e, quando tornai per riprenderlo, dopo una decina di giorni, piuttosto dispiaciuto, mi disse che la perpetua se ne era inconsapevolmente servita, insieme con tutta la stampa che era sulla scrivania, per accendervi il fuoco.

Credendo che, nei diversi traslochi, anche l'apografo fosse andato perduto, non me ne sono più occupato; ma, qualche tempo fa, mentre rovistavo fra i vecchi libri di liceo, l'ho trovato e, prima che andasse smarrito o, peggio, perduto per sempre, l'ho trascritto accuratamente, conducendo un'attenta ricerca sulle due liriche, che vengono qui riproposte all'attenzione degli studiosi.

Tentare, a distanza di più di trent'anni la descrizione del codice che puro ho impresso benissimo nella memoria, è pressoché impossibile; ma ritengo doveroso riferire le conclusioni cui era giunto Mons. Maglione e che ricordo molto bene per la novità degli argomenti. Il codice, secondo il suo parere, in elegante onciale, andava collocato tra il V ed il VI sec. d. C.: nel codice, infatti, data la sua età, mancavano spiriti, accenti e segni d'interpunzione, generalmente indicati con uno spazio vuoto; la *scriptio* era continua e, accanto ad errori di isofonismo, ricorreva spesso, come nei papiri, il fenomeno della mancata assimilazione. Disse, poi, d'aver restituito, nella trascrizione, la forma corretta a molte lezioni corrette o incerte, la cui individuazione e localizzazione, in seguito alla distruzione dell'antigrafo, oggi è impossibile, perché nell'apografo mancava qualsiasi annotazione sia nel margine sia nel testo. Anche l'antigrafo, per la sua sistemazione definitiva, ha presentato enormi difficoltà: i foglietti, pezzi di pagine bianche strappate dalle riviste, erano fortunatamente scritti su una sola facciata, sul *recto*, e non erano numerati. Nonostante fossero stati deposti in una busta in modo più o meno ordinato, la loro trascrizione è durata lunghissimo tempo: gran parte dei fogli, inumiditi, era quasi marcita e l'inchiostro della penna a biro era sbiadito fino a diventare illeggibile. Un aiuto prezioso, in moltissimi casi, è stato l'alone lasciato sul *verso* del foglio precedente in seguito al contatto con la scrittura.

Non avendo io né letto né trascritto il codice, mi è impossibile dire quale fosse l'ordine che le liriche avevano nel testo: certo è che entrambe seguivano il βίος di Archiloco; e, per rispettare l'ordine del libro ed il criterio seguito dall'ignoto compilatore, entrambe le poesie andrebbero pubblicate insieme con il βίος, anche se con questo non hanno relazione alcuna.

In seguito alla distruzione, non potendosi leggere il codice né parzialmente né interamente, è impossibile dedurre sia l'ordine sia il criterio seguiti dal compilatore, le cui intenzioni, probabilmente, erano di raccogliere, in una miscellanea di liriche e di βίαι, quanto gli capitava sotto mano, senza cura e senza badare troppo alla distinzione tra prosa e poesia. Difficile, è, infine, stabilire se il libro fosse stato diviso in sezioni oppure il materiale raccolto fosse stato messo insieme alla rinfusa. Queste deduzioni, però, non sono suffragate da nessuna prova concreta, al di fuori del βίος e delle liriche, probabilmente sistemate così per puro caso.

Trascurando, almeno per ora, il βίος, ad una lettura più attenta e ad un'analisi approfondita e minuziosa, le due liriche, pur così diverse per stile ed ispirazione, mostrano evidenti legami, che impongono serie considerazioni sia per il valore da attribuire alle medesime sia, soprattutto, per la ricerca della loro origine e del loro autore.

Non sfugge certamente, anche ad una lettura e ad un'analisi frettolosa degli stilemi, che ci si trova davanti ad un unico autore, il quale, buon conoscitore della produzione lirica greca, ha cercato di fondere nel migliore dei modi reminiscenze ben precise di brani, che probabilmente, ricordava a memoria. I pezzi di raccordo, probabilmente suoi oppure attinti da fonti altrimenti sconosciute, hanno un andamento nettamente inferiore ai modelli, che si possono ridurre a Saffo, ad Archiloco, a Mimnermo e, primo fra tutti, ad Omero. Quest'ultimo, però, più per la mediazione di altri poeti che per lettura o imitazione diretta: l'Autore, infatti, dà la sensazione di servirsi ben volentieri della rielaborazione altrui, anche, se soprattutto, per garanzia d'una tradizione plurisecolare, che di proprie formulazioni, sulle quali, da quanto è dato dedurre dai numerosi brani di raccordo facilmente deducibili, anche se bene armonizzati nell'insieme del contesto, fa trasparire non poche incertezze, evidenziate anche e, oserei dire, soprattutto dal rigido rigore metrico, che non gli permette, a differenza dei modelli che ha davanti, di esprimere, con libertà ed originalità, gl'intimi sentimenti dell'animo. La sensibilità, a volte veramente squisita, del verso e della lingua, trascurando per un istante il carattere compilatorio delle liriche, dà, ad una prima lettura, la convinzione d'essere davanti ad uno spirito ben educato e, per dirla con Archiloco,

Μουσέων ἔρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος³.

3. ARCH. fr. 1, D. Per i frammenti di Archiloco seguo *Anthologia lyrica Graeca*, edita da E. DIEHL, Lipsiae MCMLXIV, ma ritengo opportuno inviare il lettore anche ad altri autorevoli autori. Il medesimo fr. occupa il numero 8 della raccolta curata da LASSERRE F.-BONNARD A., *Archiloque. Fragments*, Paris 1958. Un'ottima edizione, con traduzione a fronte ed apparato critico, è stata approntata da J. TARDITI, ARCHILOCHUS, Romae MCMLXVIII, in cui il fr. citato è al n°1.

Indicativa è la lettura della prima lirica in strofe saffica, che presento per prima, cercando di individuare il momento ispiratore ed i modelli ai quali l'ignoto imitatore si rifà. Questa, nella pacata mollezza del verso, evoca ricordi e stati d'animo facilmente individuabili e comprensibili, anche al di là dell'esperienza paradigmaticamente vissuta e riproposta.

χρυσέας δὲ θυμὸν αἰεὶ γελοῖον
χάρμα διδόντα.

Ἡ δὲ φιλέτερα γονέων πέρ ἐστι
πατρὶ θ' ἴλεω καὶ ἐπέλθε πᾶσι
δῶρον οὐρανοῦ μεγάλου φέροισα
χρήματα πολλά.

Πατρὶ φαίνεται μὲν ἴση σελήνη
ἔμμεναι καλῆ ποτε νυκτὶ λάμπη
δ' ἀστερων φαεινὰ μάλιστα κρύπτη
εἶδεα πάντα.

Questo componimento, come si evince anche da una lettura non troppo approfondita, non è unico nel suo genere: ha un precedente molto più illustre e, meritamente, più famoso in Saffo⁴, da cui l'Autore prende ripetutamente le mosse e di cui ripropone in maniera più o meno personale, immagini e parole, attingendo con dovizia da liriche diverse

⁴ 4fr. 132 P ἔστι μοι κάλα παῖς χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μορφαν Κλείς ἀγαπάτα,
ἀντὶ τὰς ἐγῶδ' Ἑλιδίαν παῖσαν οὐδ' ἑράνναν;
fr 34 P ἀστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν
ἄψ' ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος
ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπητι
γᾶν []

per contenuto ed ispirazione. Il confronto con il modello a noi giunto, purtroppo, frammentario ed in una situazione precaria, viene spontaneo ed è estremamente utile per stabilire quanto l'Autore ha mutuato da Saffo e quanto, invece, ha messo di proprio, utilizzando un bagaglio di conoscenze piuttosto ampio ed eterogeneo e rielaborando stilemi ricorrenti anche in altri poeti, come Omero, e Mimnermo, estremamente distanti per concezione ed impegno.

Anche il nostro Autore, nonostante l'impegno, notevole in diversi punti, non sempre riesce a superare, come Saffo il sentimento materno, il suo sentimento paterno, stemperato in immagini di grande effetto, ma retoriche e prive di autentica poesia. La sincerità e l'impeto della gioia, probabilmente più immaginati che vissuti, così vivi e vibranti nei frammenti di Saffo, qui si perdono in uno scialbo riferimento letterario, più o meno elaborato, in una lingua più convenzionale che sentita; e non hanno i caratteri intrinseci, estremamente difficili da definire, ma propri d'un animo sensibile, veramente raffinato ed educato al bello, dei teneri e limpidi versi di Saffo.

Anche se ben levigati e filtrati con sensibilità e controllo, a differenza del modello che ripropone, non sortiscono l'effetto che l'Autore ha inteso e cercato di conferire loro nel ritmo semplice e pacato, fremente e sussultante della strofe saffica, che, insieme con la lingua letteraria, estremamente stilizzata, coarta, allenta ed intristisce, in un formulario banalizzato, un fraseggio meticolosamente controllato.

Indiscusso pregio dell'Autore, e non il solo, è una buona conoscenza della poesia lirica greca, che padroneggia con libertà e disinvoltura, piegandola con scaltrita abilità puramente tecnica, ai moti forse eccessivamente sinceri del suo animo.

Nella lirica il divario tra significante e significato, se non sorretti nè vivificati dalla poesia, è enorme. Nessun sintagma risponde e rafforza semanticamente l'arditezza delle similitudini, sia di tipo metalogico che metaforico, che risultano, in ultima analisi, ripetizioni puramente formali d'immagini consacrate dall'uso letterario. Queste evocano sentimenti e momenti di altissima poesia, pur nella loro elementare formulazione e sortiscono l'effetto desiderato solo in mano al *poeta*, il quale rielaborando, con la sua forte personalità ed arricchendo di nuovi contenuti quanto già consacrato dalla tradizione, crea situazioni capaci di suscitare forti emozioni.

Il carattere di fondo di questa breve lirica, che, con la sua schiusa iniziale, affonda le radici nelle gioie più intense dell'esperienza umana, è scandito da un'appariscente povertà di fantasia, cui si unisce, come necessario complemento, un'espressione umile e dimessa.

I materiali poetici, sistemati artificiosamente in sequenza ritmica, non si concentrano in creazione fantastica, perché manca al *poeta* il prodigio della *poesia*, nella quale vive e si trasmette intatta alle generazioni future la sconfinata ricchezza delle passioni e dei sentimenti più autentici e genuini. Grazie al suo genio tutto vive e diventa motivo e fonte di poesia⁵.

La lirica, pur ammantata di serena e composta classicità, è priva di fantasia, la sola capace di trasfigurare la grazia di Afrodite, il cielo sconfinato e la luna, che, nella notte, splende piena ed offusca tutte le stelle. Tutto è reso con precisione ed una sensibilità limpida, attenta e controllata. Ogni cosa è presentata con una notazione caratteristica che è già, essa stessa, poesia; ma non coglie, al pari di Saffo, che l'Autore sembra privilegiare, oppure di Omero, l'essenza della cosa e non la fissa in un'immagine capace di cogliere e di fondere mirabilmente l'obiettività della rappresentazione con la soggettività della visione.

Tale carattere non raggiunge, come in Omero⁶ prima e negli altri poeti successivamente, i suoi effetti più nelle comparazioni, nelle quali le immagini, già poeticamente valide in se stesse, non acquistano nuovo risalto dal trasferirsi su un piano di esperienza comune di osservazione diretta, che a loro volta riflettono i propri riverberi sull'immagine iniziale per precisarla e completarla. Nella risultante poetica non si sovrappongono, e potenziano, con effetti nuovi, i caratteri di entrambe.

La mancanza di fantasia e di ispirazione profonda, caratteri naturali ed essenziali del *poeta*, rende banale un sentimento universale, sempre nuovo e ricco di emozioni, pur nella sua naturale concretizzazione. Proprio per questi caratteri peculiari, dei quali non si può fare a meno, la fantasia di Saffo, dalla quale l'Autore prende le mosse, tutto travolge e, con il suo impeto, calmo e pacato, trasfigura⁷.

Sembra che l'ignoto Autore voglia, inconsciamente, rivaleggiare con Saffo, di cui, oltre al metro, piuttosto arido e stilizzato nella forma, adotta immagini e movenze che non sempre riesce a controllare con lo stesso equilibrio di classica compostezza. Nella sua scarna semplicità Saffo attinge alle gioie più intense e traveste in luce di autentica poesia passioni ed immagini, sentimenti e descrizioni, sensazioni e pensieri. Tutta la vita, nella sua infinita varietà di aspetti, offre alla poetessa materia di canto.

5. C.M. BOWRA, *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, tr. it., Firenze 1973, pp.1-21. R. CANTARELLA - G. SCARPAT, *Breve introduzione ad Omero, Città di Castello 1981*, pp.16-20.

6. R. CANTARELLA - G. SCARPAT, *op. cit.*, pp.71-92.

7. C.M. BOWRA, *op. cit.*, pp. 254-347.

Non credo sia fuor di luogo osservare, a questo punto, l'assoluto libertà spirituale di questa poesia realizzata nella piena autonomia dell'arte sovrana e non vincolata da preoccupazione alcuna. Nella lirica dell'ignoto Autore tutto questo manca oppure è appena accennato; e, nei pochi casi in cui è presente, si stempera in un'esercitazione quasi scolastica, dove manca la limpidezza assoluta della visione e della trasfigurazione fantastica del reale. E', infatti, convenzionale l'icasticità delle immagini e l'abilità dei passaggi e delle gradazioni, che si irrigidiscono nel forzato controllo metrico e ritmico. Vaga e superficiale è la notazione psicologica e sproporzionata la descrizione della figlia, anche se ha un ruolo di primo piano ed è il movente stesso della lirica.

L'intima simpatia e la viva partecipazione, per lo più convenzionali e chiuse in schemi troppo angusti, frenano notevolmente la solenne pacatezza del tono.

Non c'è, infine, il senso di freschezza originaria ed il respiro libero nei vasti e luminosi orizzonti, l'impeto possente di vita che circola negli esemplari e rivela la suprema conquista umana. Alla carica fantastica ed emotiva, che ha mosso l'Autore, non si adegua la realizzazione artistica attraverso l'esperienza poetica: la parola, che in Saffo, Archiloco ed Omero con la sua armonia e potenza evocativa di immagini e sentimenti manifesta la pienezza dell'arte e raggiunge quella perfezione, che non soltanto sarà imitata ed emulata, ma resterà paradigmatica e creatrice di sensazioni nuove anche oltre i limiti della sua natura, spesso è sentita poco viva e lascia trasparire un impacchio che, come si vedrà in seguito, obbliga a trarre conclusioni non del tutto positive.

Omero, Saffo, Anacreonte, Archiloco ed altri nomi illustri della lirica greca, in forza della loro sovrana e riconosciuta eccellenza poetica e della tradizione che hanno instaurato, saranno i creatori ed i codificatori della lingua poetica greca e, ancora, dei moduli di un linguaggio poetico universale⁸. Questo, però, per quanto tenuto presente e, più o meno direttamente, imitato, nella lirica non raggiunge l'altezza dei poeti presi come modelli; e la lingua, che in quelli assurge a vette così alte ed eccelse, nella lirica dell'Anonimo mostra limiti facilmente desumibili e caratteri di un dominio linguistico-espressivo poco controllato.

Questa lingua⁹, che poeti e retori, filosofi e scienziati, storici e teologi hanno arricchita e resa tale da esprimere e costituire il più grande patrimonio d'arte e di pensiero che l'umanità abbia mai posseduto, in

8. R. CANTARELLA - G. SCARPAT, *op. cit.*, pp.119-167.

9. C. GALLAVOTTI, *La lingua dei poeti eolici*, Bari 1948. E'una buona trattazione sul dialetto eolico di Saffo e di Alceo; la migliore trattazione, per ricchezza e completezza, è. E.M. HAMM, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berolini 1957, che tiene conto anche delle recenti scoperte papirologiche.

questa lirica non va oltre l'obiettivo dato storico, consistente unicamente nella sua esistenza. Eppure, quando fu scritto il codice, secondo le deduzioni ed una giusta osservazione di Mons. Maglione, c'era tanto materiale, e molto più importante, sia dal punto di vista della forma sia del contenuto, da trascrivere e tramandare ai posteri. Colui che aveva ordinato, o curato, la raccolta non aveva, certo, molto intuito o la capacità di raccogliere la parte migliore della lirica greca, che, al tempo della compilazione del codice, si poteva ancora leggere e trascrivere.

Questa lirica, nonostante i limiti, che immancabilmente emergono, è ascrivibile ad un'età ancora capace di sentire e d'intendere poeticamente la grandezza di Saffo; e, nonostante banalizzi e riduca ad un'occasione l'espressione dolce e raffinata della poetessa, dimostra quanto questa abbia impressionato di sé un animo per nulla negato alla dolcezza delle Muse ed abbia ispirato un componimento, che, per quanto chiuso nella rigidità d'una lingua poco sentita e d'un metro, di cui, forse, s'era perduto il ritmo, cerca di elevarsi ad una dignità per nulla spregevole.

Esemplare, a questo punto, e costruttivo è il confronto diretto con la produzione poetica di Saffo, pur nei miseri avanzi fortunatamente giunti fino a noi, ed i versi, che l'Autore della lirica ha riprodotto e rielaborato più o meno fedelmente per piegarli alle sue esigenze ed alla sua sensibilità, che, nonostante i limiti obiettivi, è degna di stima e considerazione. L'Autore, nonostante abbia una personalità non molto forte ed una sensibilità non eccessivamente elevata e risulti, ad un confronto spontaneo, e naturalmente limitativo di gran lunga inferiore a Saffo, è tuttavia riuscito a creare un quadretto non privo di colore e di grazia, e tutt'altro che piatto. Saffo, come è possibile dedurre dai frammenti superstiti, ha parlato molto spesso della figlia Cleide¹⁰, che aveva lo stesso nome della madre¹¹. Come nessun sentimento gentile fu estraneo alla sua anima, così in questo frammento trova per la figlia le espressioni più sincere ed affettuose:

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν
 ἐμφέρην ἔχουσα Κλείς ἀγαπάτα
 ἀντὶ τὰς ἐγούδῃ Λυδίαν παῖσαν οὐδ' ἐράνναν¹².

10. fr. 132 P (85 B., 152 D). Per i frammenti di Saffo mi sono attenuto alle seguenti edizioni: *Anthologia lyrica Graeca*, di E. Diehl, Lipsiae 1935, citato con D.; *Lyrica Graeca selecta*, di D. L. Page, Oxonii 1988, citato con P.; *ALCEE SAPHO*, di T. Reinach, Paris 1966, citato con R.

11. *Pap. Oxyrh.* 1800.

12. fr. 132 P (85 B., 152D).

In questo frammento, come in un altro¹³, delle preoccupazioni che l'angustiano: anche da questi tre soili versi iniziali del carne si sente che il tono poetico è alto. Eppure Saffo dice con immediata semplicità una frase comune in bocca a tutte le madri: Cleide è bellissima e non la cambierebbe per nessun tesoro al mondo¹⁴. Emerge in tutta la sua grandezza, con tono liricamente sommesso ma affettivamente deciso, tutto il suo amore di madre. Col ritmo dei versi *asinarteti*, in ὄργωγή ascendente e con ritmo unitario, in cui più che la metrica conferisce al verso un andamento più chiaro e duttile la scansione per cadenza, la Poetessa canta le piccole gioie d'una vita quotidiana raffinata, intensamente vissuta, trasfigurata e riproposta, pur nella sua semplicità, in liriche, che trascendono il motivo ispiratore e trasportano il lettore, insieme con l'ispirazione poetica e la potenza evocatrice di un'arte senza limiti, viene a contatto con la realtà di ogni essere umano che avverte continuamente le stesse gioie e le stesse angosce.

La somiglianza e, direi quasi l'identità del verso iniziale dell'Anonimo con il frammento di Saffo dal punto di vista metrico, semantico e linguistico non lascia spazio a dubbi di sorta: l'Autore ha inteso ricalcare da vicino le orme d'un personaggio che gli garantiva sicurezza e gli offriva, al tempo stesso, stilemi e moduli espressivi consacrati da un uso e da un'esistenza plurisecolari.

La perizia del compilatore, evidenziata da un semplice accostamento di testi, anche se facilitata dalla rispondenza ritmico-metrica dell'*asinarteto* con la prima metà dell'*endecasillabo saffico*, è notevole: unicamente ragioni metriche, infatti, lo hanno costretto a sostituire παῖς di Saffo con θυγάτηρ, che, nel ritmo anapestico-trocaico, fa avvertire e trasmette, forse con troppa enfasi, la gioia compiaciuta provata per la figlia ed una distensione pacata, che frena bruscamente l'esplosione dell'iniziale ἔστι μοι.

Inserendosi abilmente nel filone lirico, che da Omero conduce a Pindaro, a Mimnermo ed a Callimaco, senza tradire la mediazione saffica, suo principale, l'Autore, anziché continuare con il paragone, che aveva certamente davanti, preferisce, per enallage, attribuire l'epiteto χρύσεος

13. fr. 5 (25 D). In questo frammento Saffo rivolge una preghiera a Cipride ed alle Nereidi perché Carasso possa tornare incolume. Nel fr. 132 Saffo è angustata perché non può donare alla figlia una fascia per i capelli.

14. Come Saffo, anche l'Anonimo autore della lirica ha presente l'ἠβης ἄνθος di *Il. XIII* 484, che ammira nella figlia. Cfr. *Hom. Hymn. II* 108: ὡς τε θεῶν κούρητιον ἄνθος ἔχουσαι.

ad Afrodite, paragonando, in questo modo, ed identificando, non senza troppo zelo ed esagerazione, del resto comprensibili in un padre felice, la χάρις, che brilla negli ὄμμασιν καλοῖς della figlia, con quella della χρυσοφάνην... Ἀφροδίτας¹⁵ oppure, ripetendo letteralmente Mimnermo, della χρυσῆς Ἀφροδίτης¹⁶.

Nella tradizione lirica gli oggetti degli dei sono sempre d'oro e la somiglianza a qualcosa di aureo, di estremamente bello era, per i Greci, se gno di comunanza divina, in forza della quale la θυγάτηρ, oltre ad essere καλή, per il riflesso di Afrodite, negli ὄμμασιν καλοῖς, ha un θυμός, che irradia intorno a sé χάρμα. Questa contiene e conclude l'esplosione iniziale.

Data la sua compiutezza, la lirica poteva benissimo concludere con questa sola strofe, assumendo la forma d'epigramma; e sarebbe stata, per la necessaria e concisa brevità, un autentico capolavoro, per la sua indefinita ed indefinibile circoscrizione.

I pochi elementi essenziali, che descrivono la θυγάτηρ ispiratrice, sono, per se stessi, sufficienti a mostrare sia la gioia sconfinata del padre, il quale, di conseguenza, è ἰλεως, sia la bellezza della figlia con l'esplicito richiamo ad Afrodite.

Le connotazioni successive, pur belle e delicate, in perfetto parallelo con la prima strofe, di cui ripete lo schema compositivo con perfette rispondenze chiasmiche, incidono negativamente sull'andamento pacato ed equilibrato della strofe precedente e non preannunziano lo svolgimento successivo, di chiara imitazione saffica nell'immagine e nell'espressione verbale, ricalcata con sconcertante fedeltà sul modello, di cui talvolta accetta persino le forme eoliche, non più sentite da tempo nell'area mediterranea interessata da tempo dalla κοινὴ διάλεκτος¹⁷.

Un certo movimento ed una ripresa, che, però, scendono a mano a mano che la lirica procede, è data dal nesso iniziale ἦ δὲ, il quale, se da una parte la lega strettamente alla strofe precedente, richiamando e mettendo in risalto l'oggetto dell'amore paterno che, in questo caso, balza

15. fr. 145 R.

16. fr. 1 D.

17. A. DEBRUNNER - A. SCHERER, *Storia della lingua Greca*, vol. II., trad. it., Napoli 1969, pp.71-72; ma, a riguardo, è interessante tutto il capitolo, da pag. 23 a pag. 72.

in primo piano, in forza della sua posizione all'interno dello schema compositivo sia nella prima che nella seconda strofe, dall'altra la separa nettamente, proprio per la forza della ripresa iniziale, che passa subito in secondo piano, sommersa dalla sincerità, anche se affettata, del sentimento e dell'ispirazione.

La lirica, pur affondando le radici nella tradizione classica, fondamentalmente pagana, tradisce un'ispirazione ed un intento che esulano dal filone, da cui l'Autore principalmente attinge. Sul suo animo hanno certamente influito, e in maniera determinante, le suggestioni della più antica predicazione cristiana, che invitava a considerare tutto quanto è sulla terra dono esclusivo del Cielo, cioè di Dio. Questo concetto, infatti, è completamente assente dalla lirica antica, almeno per quel che ci è dato leggere oggi. Nel componimento l'Autore piega al suo intento, e non senza forzature, anche la lezione di Saffo, dalla quale, più che il contenuto, utilizza soprattutto l'espressione sintagmatica. Non sfuggiva al compilatore la ricchezza semantica dell'esemplare, ricco di palpiti e sfumature, che lui, con altra personalità e spirito, non poteva riprodurre nella sua pienezza. Questa è, come è ovvio, la differenza più grande fra i due.

L'immagine della *θυγάτηρ, δῶρον οὐρανοῦ μεγάλου* della lirica, ricalcata sui *κάλοι... ὄκεες στρουῖθοι*¹⁸, che trasportano la dea dal cielo sulla terra, *ἀπ' ὠράνωιθερος διὰ μέσσω*¹⁹, viene trasformata, in base all'ideologia cristiana, che vedeva nei figli un dono dell'amore di Dio ed una ricchezza per i genitori, in una figura con caratteri e contorni ben definiti, con un linguaggio vicino a quello iniziatico, in cui, nell'apparente semplicità narrativa, intesse motivi noti solo a poche persone.

La gioia e la felicità acquistano una nuova e più intensa caratterizzazione, che trascende i limiti della paternità umana ed attinge la sua esistenza e la sua essenza proprio nel Cielo, che ha concesso all'uomo il *δῶρον* della paternità.

Il lessico, veicolo necessario per esprimere la nuova caratterizzazione, così profondamente diversa da quella puramente umana di Saffo, passa impercettibilmente in una *facies* estremamente labile e nota solo ad una cerchia ristretta di iniziati.

La luce di Saffo si estingue impercettibilmente per ricomparire nella strofe finale, con le sue medesime parole e con la medesima similitudine.

18. fr. 1 P.

19. fr. 1 P.

I pochi bagliori della Poetessa sono ravvisabili, in questa strofe, nel lessema omerico ἄλωϛ, semanticamente identico ad ὄλβιϛ. Non a caso l'Autore ha sostituito εὐρύϛ, che nella tradizione epico-lirica è un epiteto costante di οὐρανός, come sede degli dei, con uno più pregante, μέγας, che, per enallage, è più giusto e conveniente riferire a δῶρον.

Notevole in questa strofe, la notazione psicologica del padre, il quale, davanti alla tenerezza della θυγάτηρ, pone, e giustamente, in secondo piano l'affetto per i suoi genitori.

Il riferimento a Nausicaa ed alle parole di Ettore, nell'ultimo incontro con la moglie Andromaca alle porte Scee²⁰, è più che evidente, pur nella distanza e di tempo e di concezione che caratterizzano Omero e l'Anonimo. Alla luminosa ieraticità di Nausicaa colta nella sua verginale innocenza e bellezza, e di Astianatte, che, con la loro icastica semplicità, appaiono in una dimensione onirica, l'Autore, seguendo la tradizione lirica iniziata da Archiloco e continuata da Ipponatte, Alceo e Saffo, fa balzare davanti agli occhi del lettore una figura calata nell'esistenza del padre e della famiglia, πᾶσι; propone un'immagine reale e, liberandosi dalla stilizzazione epica, la inserisce in un contesto reale, quale solo la lirica poteva offrire.

Questa strofe, posta come cerniera tra la prima e l'ultima, è un efficace trait-d'union e, con la posizione che occupa, assume un ruolo determinante, in quanto conferisce luce al contesto e, nel contempo, ne riceve: presa in se stessa, infatti, come mediatrice d'un messaggio iniziatico pregnante, basta da sola a chiarire l'intento dell'Autore, il quale, incassandola tra due moduli di derivazione saffica, le ha, forse inconsciamente, assegnato un ruolo di primo piano.

Se è vero, come sembra probabile, il messaggio cristiano, proposto con dogmatica icasticità in un linguaggio solo apparentemente legato alla tradizione lirica precedente, la prima e la terza strofe costituiscono l'una banale introduzione e l'altra una convenzionale conclusione, senza eccessive pretese.

Considerata in questa nuova visione la luce smagliante di Saffo si attenua fino a dissolversi, diventando, per il ruolo di primo piano nella tradizione lirica greca, un motivo convenzionale, privo di quel calore e di quel colore che anima e vivifica la grande poesia di Saffo.

20. // VI, 369-519.

I sentimenti umani, pur grandi e profondi, indispensabili per la creazione della poesia lirica, mentre in Saffo hanno un ruolo di primo piano, grazie alla sensibilità ed all'armonia con cui sono espressi, in questa lirica dell'Anonimo passano in secondo piano davanti alla grandezza ed alla bontà di Dio che ha dato al πατρί ὀλβίῳ un segno tangibile della sua grandezza.

Letta in questa chiave, tutta la lirica si riveste di nuova luce e l'Autore, anche se non assurge ad altissime vette, ha dato vita ad un componimento più che decoroso, ispirandosi al classico equilibrio della grande lirica, che cerca di rinnovare, animato da nuove e più durature convinzioni.

Innegabili, come si è già detto, i punti di contatto della terza strofe con un bellissimo frammento²¹, in cui Saffo offre una breve, dolce ed efficace notazione del cielo notturno, contemplato con occhi umani e, soprattutto, femminili. La luna piena è troppo bella e le stelle, non potendo reggere al paragone di fronte a lei, preferiscono nascondere la faccia.

Seguendo la tradizione omerica²² ed interpretandola con finissima sensibilità, Saffo rappresenta la notte illuminata dalla luna in modo così lieve che ancora oggi, leggendo la semplice e serena descrizione, viene spontaneo innalzare lo sguardo verso quel chiarore argenteo. Con tono squisitamente femminile, alla Poetessa, a differenza del suo modello, piace in maniera singolare dipingere l'impallidire degli astri minori di fronte al maggiore.

Confrontando la similitudine omerica con il frammento di Saffo, sul quale valenti filologi hanno impegnato la loro acribia senza giungere a conclusioni univoche ed obiettive, è da notare che la poetessa, con geniale capovolgimento, raggiunge un risultato nuovo e, liricamente, più elevato: le stelle intorno alla luna piena, non solo φαεινή, ma anche καλή e πλήθουσα, quasi persone, invece di φαίνεσθαι ἀριπρεπέα, ἀποκρύπτουσιν il loro φάεννον εἶδος, cedendo allo splendore che le soverchia.

A differenza di Omero, Saffo infonde nella descrizione tutto il fremito e la sensibilità del suo animo squisitamente femminile: le stelle sono sentite come creature vive, che nascondono, quasi per vergogna, il loro volto al levarsi della luna, come dinanzi ad una compagna più bella.

21. fr 34 P.

22. // XX, XVII, 484.

Nulla di simile non hanno né gli altri lirici né Orazio, il quale due volte ha confrontato gli astri maggiori con i minori; e non ha fatto altro che ripetere la fredda ed anodina convenzione che quel paragone aveva assunto nella lirica corale. Ha volutamente messo da parte Saffo negli *Epodi*²³, dove descrive la notte testimone del giuramento non mantenuto dall'amata, e nei *Carmina*, dove paragona lo splendore della *Gens Iulia* con quella delle stirpi meno celebri:

crescit occulto velut arbor aevo
fama Marcelli; micat inter omnis
Iulium sidus velut inter ignis
luna minores²⁴.

L'ipotesi che con il celebre plenilunio, che, probabilmente, costituiva l'inizio dell'ode, Saffo paragonasse la bellezza d'una fanciulla a quella della luna, che, quando è piena, fa scomparire le stelle che le stanno vicino, si può desumere e dal brano appena accennato di Orazio e da un passo di Giuliano²⁵, il quale, molto probabilmente, allude ai versi di Saffo.

Per indicare la bellezza di Elena, che supera di gran lunga le sue *συνονόμλικες*, anche Teocrito ricorre ad un'immagine affine nel suo epitalamio²⁶. Il *τόπος*, anche se non sempre legato alla comparazione della luna, o di un altro astro, con le stelle, ma spesso limitato all'incantata contemplazione e rappresentazione d'un paesaggio notturno, è stato largamente impiegato nella letteratura classica, come si può leggere, citando solo due esempi, in Bacchilide²⁷ ed in Meleagro²⁸.

Come si può desumere da un semplice confronto, tra il *Plenilunio* di Saffo e la terza strofe della lirica ci sono, accanto ad elementi comuni d'immagine e di linguaggio, non poche divergenze, spiegabili forse, con la conoscenza che l'Autore aveva della lirica così come circolava nelle edizioni dei suoi tempi.

Al pari di Saffo, che dà allo spunto omerico una visione personale, l'anonimo Autore, probabilmente, prendendole mosse dal suo modello, lo manipola secondo le sue esigenze più concrete che artistiche. Il valore poetico della strofe, infatti, è molto modesto e non va oltre i limiti di una

23. *Ep* 15, 1.

24. *Carm.* I, 12, 46.

25. *Epist.* 19.

26. XVIII 26 ss.

27. IX 27.

28. A.P. XII 59.

similitudine e d'una descrizione convenzionali, entrate da tempo nel patrimonio della lirica.

Oltre al *Plenilunio*, però, sembra che l'Anonimo abbia tenuto presente anche l'atra, e ben più celebre, lirica di Saffo, almeno nel movimento iniziale:

φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοῖσιν²⁹.

Se così non fosse, si dovrebbe attribuire all'Anonimo originalità e freschezza d'ispirazione, che, come è evidente, mancano quasi del tutto: l'accostamento e la fusione delle due liriche saffiche, nonostante una certa perizia ed abilità tecnica, sono più che evidenti.

Come il suo modello, anche l'Ononimo non identifica la *θυγάτηρ* "con la luna, ma la vede simile ad essa nel potere splendente e vivificante della sua bellezza"³⁰: l'attenzione di Saffo, infatti, per il mondo sensibile, è notevole³¹: e, sebbene i frammenti non dicano molto a riguardo, si può desumere che la natura non sia stata descritta come fine a se stessa, ma sia stata certamente usata come sfondo e come termine di paragone.

Nei frustuli giunti fino a noi Saffo registra con accuratezza e brevità quel che maggiormente la colpiva, cogliendo gli aspetti più notevoli e caratteristici. L'Anonimo, infatti, seguendo il suo modello, oltre a confermare la posizione di Saffo nei riguardi della natura, offre un'ulteriore testimonianza sulla sobrietà descrittiva della Poetessa: di suo, in tutta la strofe, se non mutuato da versi perduti, c'è solo il *πατρὶ* iniziale, che richiama, con più intensità, il *πατρὶ* della seconda strofe.

La luna poteva, se fosse stata osservata con maggiore attenzione e cura, fornire all'Autore spunti per descrizioni o richiami lirici di più vasta portata, che, forse, avrebbero arricchito la lirica, ma appesantito il testo: sarebbero, infatti, state estranee ad un contesto che richiedeva soltanto accenni e brevi paragoni. La luna, invece, come in Saffo, costituisce lo sfondo giusto, senza bisogno d'altro. Da questo modo di descrivere con semplicità ed usare la natura come mezzo di similitudine o di comparazione si evince chiaramente l'intento dell'Autore: agli occhi del padre felice la *θυγάτηρ* eclissa con la sua bellezza le altre *θυγατέρες*, come la luna, con il suo splendore, eclissa le stelle.

29. fr. 31 P.

30. C.M. BOWRA, *op. cit.*, pag. 280.

31. C.M. BOWRA, *op. cit.*, pag. 336.

Ma la differenza tra l'Anonimo e Saffo è enorme: in questa sono le stelle, che, all'apparire della luna piena, nascondono il loro volto, quasi vergognandosi della loro inferiorità; in quello, invece, è la luna che, avanzando piena nel cielo, le fa scomparire: κρύπτει εἶδα πάντα.

E', questo, l'unico elemento che l'Autore ha messo di suo; e non è poco, per la sua originalità e sapere creativo. Non è un particolare insignificante, anche se ha operato solo una trasposizione di un'immagine, già letterariamente attestata.

A questo punto è d'obbligo una considerazione, nata dall'esame e dal confronto obiettivo dei testi a disposizione. Gli spunti offerti a Saffo da Omero, come i versi di Saffo per l'Anonimo, hanno buone possibilità di memorizzazione in virtù della posizione che essi occupano nei rispettivi contesti. Essi, indipendentemente dalla loro funzione nei testi originari, sono richiamati a nuova vita dalla memoria ritmico-compositiva: trasmettono al destinatario e, di conseguenza, al lettore le stesse suggestioni esercitate sull'Autore. Queste saranno tanto più pronte ed intense quanto più sarà facile il riconoscimento e la citazione.

Destando nel destinatario, mediante l'allusione ed il riferimento testuale di interi brani, l'Autore sollecita la memoria e la fantasia, perché provi le stesse sensazioni, col "desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi"³².

L'allusione ed il riferimento testuale di Saffo non si esaurisce in se stessa, ma serve a "mediare un rapporto emulativo nei riguardi della tradizione"³³, che non raggiunge, per i suoi limiti obiettivi, il fine e lo scopo voluti dall'Autore: circoscrive e limita notevolmente l'esperienza lirica di Saffo e, mediante la variazione, con una scaltrita armonizzazione nel nuovo contesto senza superare il modello, offre, o tenta di offrire, un'esperienza lirica palesemente convenzionale, anche se in rapporto di "opposizione o di differenziazione"³⁴, tenta di emularlo o di superarlo senza riuscirci, perché "la passione di Saffo è indubbiamente notevole non solo per la sua forza, ma anche per la gamma dei suoi toni. L'amore era il suo interesse fondamentale, ed ella con eguale potenza ne descrive le diverse manifestazioni e ne registrò le conseguenze osservando intrepidamente se stessa"³⁵.

32. G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985, p.10.

33. G.B. CONTE, *op. cit.*, p.11.

34. G.B. CONTE, *op. cit.*, p.11.

35. C.M. BOWRA, *op. cit.*, p.341.

A differenza dell'Anonimo, "la *χάρις* di Saffo e, in larga misura, uno strumento per creare un ambiente e conferire alla poesia un carattere luminoso ed attraente; l'abilità con cui padroneggia i suoni fa sì che i versi scorrono leggeri e veloci; ma è la passione che dà corpo e sostanza alla sua opera"³⁶.

Svuotata del suo carattere peculiare e della sua luminosità la *χάρις* dell'Anonimo perde la sua freschezza per assumere il ruolo d'un lessema stereotipato in seguito all'uso poetico e familiare, al pari dell'epiteto esomativo *χρυσάας*, che probabilmente attinto da Mimnermo³⁷, era già ricorrente nell'epos³⁸.

Un altro ed importante termine di confronto, che distingue l'Anonimo da Saffo, è costituito dal carattere lirico-semanticò, che il lessema *θυμός* acquista nelle diverse situazioni psicologiche.

Nell'invocazione ad Afrodite³⁹ la Poetessa prega da dea di non domare il suo *θυμός* già angustiato, ma di poter avere ciò che ella desidera. "La parola è importante e pressoché centrale: é lo spirito che tiene in vita Saffo, e per cui ella combatte"⁴⁰. Nell'Anonimo, invece, il *θυμὸν αἰεὶ γελοῖον* è in perfetto parallelo con la *χάριν Ἀφροδίτης*, in certo qual senso, logica e naturale conseguenza: nella sua spensierata innocenza la *θυγάτηρ* per il padre non può essere che bella ed ilare nell'aspetto. Tutte connotazioni, queste, che nella loro anodina e stereotipa ripetizione, oltre a non raggiungere l'esemplarità del modello saffico, non conferiscono alla lirica quel movimento e quell'impulso, che probabilmente, l'Autore si proponeva di conseguire mediante un'espressione intimamente aderente all'oggetto.

Egli, perciò, non vi indugia intorno, ma cerca di cogliere la qualità essenziale e di esprimerla con sobrietà ed immediatezza. Proprio per questa intima convinzione ed adesione alla concretezza la *θυγάτηρ* ed il sentimento passano nelle parole che li hanno afferrati e sembra che ne allarghino, al di là degli esatti confini, il valore ed il significato.

Mancando d'ispirazione sincera e di slancio lirico, l'aggettivazione è piuttosto abbondante, in perfetta corrispondenza con l'obiettività della

36. C.M. BOWRA, *op. cit.*, p.342.

37. fr. 1D.

38. A. GARZYA, *Studi sulla lirica greca*, Messina-Firenze 1963, pp.63-72.

39. fr. 1 P (1 D).

40. C.M. BOWRA, *op. cit.*, pag.293.

narrazione. La lirica, infatti, è caratterizzata da aggettivi, i quali, con frequenza più o meno costante, permettono di cogliere la sensibilità dell'anonimo Autore su una gamma esteriormente più squillante καλός / χρύσιος e, soprattutto su una gamma più intima con ἔλεος, i quali dovrebbero sottolineare il protendersi dell'anima dell'Autore verso l'oggetto, la θυγάτηρ, che ha mosso la sua ispirazione e rendere evidente una delicata e pronta commozione per la bellezza della θυγάτηρ.

Tutto ciò, però, non avvince: manca la fusione completa dell'animo dell'Autore con il suo mondo poetico, per cui l'espressione è astratta, convenzionale ed esteriore, ed il concetto, in armonia con il movimento ritmico imposto dalla strofe saffica alla poesia, segue l'andamento regolare di questa, terminando logicamente con la fine della strofe.

La lingua, con la quale l'Autore cerca di esprimere la sua sensibilità ed immediatezza, è la stessa della poesia ionico-attica, con evidente stilizzazione letteraria ed influssi eolici, tipici della poesia saffica.

La poesia, però, è lontana dal suo modello e per il tempo e per lo spazio; e, anche se cerca di calcarne fedelmente le orme, tradisce, con evidente chiarezza, la situazione culturale, venutasi a creare intorno all'ultimo periodo della grecità.

Difficile, allo stato attuale, dire e definire, anche in modo approssimato, il tempo ed il luogo di composizione; i quali per il carattere ed il movimento stesso della poesia, non dovrebbero essere cercati nei confini dell'Attica o in zone grecofone, ma in ambienti culturali di lingua e formazione latina in un periodo in cui il senso della quantità, se non si era perduto del tutto, s'era notevolmente affievolito.

Anche il metro, che negli autori classici scorre limpido e fluente, nella lirica appare stilizzato, irrigidito in schemi ferrei, nel solco della tradizione oraziana, da cui si distingue per il differente impiego della base eolica e l'uso costante della breve nella sillaba finale dell'adonio.

Più che Orazio, però, sembra che abbia agito sull'Autore l'influenza di Catullo, che fu, per certi aspetti, molto vicino a Saffo. Mentre nell'uso oraziano il secondo trocheo dell'endecasillabo saffico è sempre sostituito dallo spondeo, nel Veronese, invece, che portò il sistema saffico minore nella poesia latina prima di Orazio, tale piede, più comunemente, è puro. Lo schema della lirica, quindi è il seguente:

— u — u | — | | u u — | u — v
 — u — u | — | | u u — | u — v
 — u — u | — | | u u — | u — v
 — u u — v

notevolmente differente da quello sentito da Saffo, rievocato da Catullo e regolarizzato da Orazio⁴¹.

Seguendo il solco della tradizione alessandrina e neoterica, l'Anonimo ha scritto la lirica non per il canto, ma per la recitazione: Catullo, infatti, e, ancor più, Orazio hanno scritto poesie destinate ad essere lette in uno studio ad una schiera di amici capaci di apprezzare la fattura e non per essere cantate in un gruppo, anche se, obbedendo ai modelli greci e latini, presumevano, convenzionalmente, che dovessero in teoria essere cantate con l'accompagnamento della lira⁴².

La definizione cronologica dell'Autore, a questo punto, si restringe al periodo imperiale, quando vengono compilati i trattati di metrica, che l'Autore, naturalmente, ignora, basandosi più sul suo orecchio che sulla codificazione ormai in uso da tempo. Nel II o, al massimo, nel III sec. d. C., come negli ultimi tempi della Repubblica, non pochi dotti ed eruditi romani parlavano e componevano in greco. Degno di nota, a riguardo, l'esempio di Cicerone, di Orazio, di Marco Aurelio, che compone in greco le sue meditazioni filosofiche.

L'Autore, come già si è detto, possiede una buona conoscenza della lirica greca, che adopera con una certa disinvoltura e leziosaggine, soprattutto nell'uso ricercato di qualche eolismo, nonostante lasci trasparire impaccio e difficoltà, eliminati con il ricorso frequente all'aggettivazione ed ai modelli saffici, riprodotti più o meno fedelmente: nella lirica, infatti, i sostantivi senza epiteti esornativi sono pochi.

La lirica, considerata nel quadro storico in cui è stata concepita e scritta, costituisce un interessante documento dell'ultimo periodo della poesia greca, prima di attingere nuova vitalità dal cristianesimo o mentre la nuova religione diffondeva proprio in lingua greca τὸ εὐαγγέλιον nell'οἰκουμένη romana⁴³.

41. W.G. W. KOSTER, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde 1953, p.248, 347.

42. C.M. BOWRA, *op. cit.*, pp.1-2.

43. V. PISANI, *Manuale storico della lingua greca*, Brescia 1973, pp.222-230. Interessante, nel medesimo volume, il cap. *L'atticismo*, pp.231-237.

Dalla lirica non traspaiono né intenti moralistici né parenetici: sembra, anzi, che l'Autore sia immerso nel suo mondo mitologico e letterario pagano, dal quale attinge temi e paragoni e non lo interessi la vita e la società del suo tempo, di cui non esistono cenni.

Atticista con esagerazioni puristiche, tra le quali fanno capo, senza creare scompensi, forme proprie dell'epos, usa una lingua fluida, viva e ricca, che maneggia con padronanza, in uno stile semplice e piano⁴⁴. Il suo periodo è senza ricercatezze, agile e snello, con membri brevi e legature sintattiche semplici; cerca di infondere nella lirica il tono gioiosamente spirituale della scrittura, nel quale riflette una civiltà elegante e raffinata, colta negli ultimi bagliori d'un crepuscolo senza fine. Pur attico ed elegante, l'Autore lascia trasparire, sotto la sofferta spontaneità e semplicità, un *quid* indefinibile e pur presente, che è il risultato di un'imitazione ben riuscita.

Orazio Antonio Bologna

ABSTRACT

Questo studio vuole portare all'attenzione di quanti si occupano di filologia classica una lirica inedita, trovata casualmente a Molinara, in provincia di Benevento, dopo il terremoto del 1962.

Nonostante il codice sia andato perduto, l'Autore ha lavorato sulla trascrizione fatta da Mons. Rocco Maglione, esperto grecista e lettore di codici, pochi mesi dopo il ritrovamento.

L'Autore, con accurato lavoro di ricerca, dopo aver descritto minuziosamente il ritrovamento del codice su un immondezzaio, ha cercato di individuare non solo le fonti, a cui l'anonimo compilatore ha attinto, ma anche l'ambiente culturale, in cui la poesia è nata, tenendo presente e facendo risaltare le suggestioni che il mondo antico esercitava sull'animo di colti ed attenti lettori, in un periodo, forse, in cui le lettere cominciarono ad avvertire un irreparabile declino per forze, che, dalla lirica, non è dato conoscere. Escluso che si tratti di un prodotto tipicamente ellenistico, il periodo di composizione va, necessariamente, collocato durante il II oppure il III sec. dell'impero romano, quando la cultura greca si fece sentire con rinnovato fascino e s'impose, ancora una volta, come lingua di cultura e di comunicazione più efficace e di gran lunga più conosciuta del latino.

44. G. UGOLINI - A. SETTI, *Lirici greci e poeti ellenistici*, Firenze 1969, passim.

Prof. Orazio Antonio Bologna, 1962 yılı depreminden sonra, Benevento'nun Molinara kasabasında, tesadüfen, Arkhilokhos'un hiçbir yerde yayınlanmamış bir βίος'u ile, gene hiçbir yerde yayınlanmamış iki Yunan liriği bulmuştur. Codex'i şu anda kayıp olmakla birlikte, bulunuşundan hemen bir-iki ay sonra, uzman bir Yunancacı ve codex okuyucusu olan rahip Rocco Maglione'nin hazırladığı transkripsiyonlar yazarın elindedir. Bu üç metinden biri üzerine çalışmasını izlediğimiz yazısında profesör, önce ayrıntılı biçimde codex'i nasıl bulunduğunu anlatıyor. Daha sonra, codex'i derleyen kişinin kullanabileceği olası kaynakları keşfetmeye çalışırken, bir yandan da antik dünyanın, eğitilmiş kişiler ve dikkatli okurlar üzerinde bıraktığı etkileri göz önüne alıp irdeleyerek, bulunan şiirin ortaya çıkabileceği kültürel ortamı ve devri saptamaya çalışıyor.

Gelenek olarak yalnızca Latince yazılmış yazıların yayınlandığı *Latinitas* dergisinin yazarları arasında yer alan Prof. Bologna, söz konusu şiirin Helenistik döneme ait olamayacağını belirtiyor ve Roma İmparatorluğu'nun egemen olduğu, ancak Yunan dili ve kültürünün bir kez daha çok büyük bir ilgi gördüğü II. ve III. yüzyıllar üzerinde duruyor. Bu yüzyıllarda kültür dili olarak Yunancanın yeniden Latinceye ağır bastığına ve hattâ yaygınlık açısından Latinceye daha çok tanınıp kullanıldığına değinerek, bulduğu şiirlerin o dönemlere ait olması gerektiği sonucuna varıyor.