

## AGOSTINO LONGO

### Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio

Noons of dryness see you fed  
by the involuntary powers  
W. H. Auden, *Another Time*

#### 1. Sul concetto d'ispirazione alla luce della contrapposizione ars - ingenium. Possibilità e limiti nel definire l'ispirazione

##### 1.1. Ars o ingenium?

Verso la fine dell'*Ars poetica* (vv. 408-411), Orazio scrive così:

natura fieret laudabile carmen an arte  
quaesitum est: ego nec studium sine diuite uena  
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic  
altera poscit opem res et coniurat amice.

Con questi versi il poeta chiude una questione che aveva già affrontato agli inizi della sua carriera poetica. Si tratta di un problema che, come comprendiamo dall'espressione *quaesitum est*<sup>1</sup>, non è avvertito dal solo Orazio, ma appartiene più in generale alla cultura letteraria del suo tempo. La soluzione oraziana consiste nella conciliazione fra due elementi solitamente concepiti come contrapposti, secondo quanto indica la proposizione interrogativa disgiuntiva.

In questa contrapposizione si fronteggiavano due concezioni diverse circa la natura dell'arte poetica: quella rappresentata dal termine *ingenium* consisteva nel ritenere che la condizione necessaria per fare poesia fossero talento naturale e ispirazione: le più importanti formulazioni teoriche a cui risale questa concezione sono quelle contenute nello *Ione* e nel

---

<sup>1</sup> Con quest'espressione, secondo i commentatori, Orazio intende indicare che il dilemma posto appartiene alle *quaestiones* di scuola. Formulazioni e domande poste in termini simili si possono riscontrare, per esempio, in Quint. *inst.* II 19 *scio quaeri etiam naturaue plus ad eloquentiam conferat an doctrina*. Per un'informazione più generale sul dibattito antico inerente ad *ars e ingenium* rimando a Brink 1971, 394s.

*Fedro* di Platone e negli scritti di Democrito, autori citati congiuntamente già dagli antichi<sup>2</sup>. Termini come *μανία*, *ἱερὸν πνεῦμα* ed *ἐνθουσιασμός* inducono a stabilire una connessione tra la creatività poetica, la presenza divina ed uno stato alterato della coscienza<sup>3</sup>. Di qui la denominazione corrente di poetica del *furor*. In queste teorie risulta assente ogni riferimento alla tecnica, se non come termine negativo di contrapposizione.

L'altra concezione, quella legata al termine *ars*, tende a trattare la creazione poetica soprattutto come problema tecnico e coerentemente assegna al dominio della tecnica questioni come la ricerca della materia da trattare, la sua organizzazione in una struttura e l'espressione, che dev'essere frutto di una selezione attenta e di una scrupolosa revisione. Argomenti ed indicazioni a sostegno di questa posizione si trovano sia nella *Poetica* di Aristotele sia nell'opera di Callimaco. Si deve specificare però che la tradizione peripatetica e la poetica callimachea non percorrono lo stesso cammino fino in fondo: per Aristotele era ancora possibile e raccomandabile produrre opere di ampia estensione, poemi epici o tragedie, mentre Callimaco rifiutava questi generi maggiori. Aristotele raccomandava l'unità dell'opera d'arte, cioè la corrispondenza reciproca delle parti secondo un criterio di attenta proporzione e vedeva in Omero il poeta che meglio poteva insegnare questa capacità in quanto gli era propria ἦτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν<sup>4</sup>. Callimaco vedeva con sospetto i componimenti di grande estensione perché, soprattutto per quanto riguardava la precisione e la rifinitura dello stile, per loro natura si sottraevano ad un controllo accurato ed efficace<sup>5</sup>. Per quanto la concezione aristotelica e callimachea non negassero esplicitamente la necessità di un elemento non tecnico come condizione della creatività poetica, si venne a creare nella manualistica e nel pensiero corrente, come è stato già osservato, l'idea di una netta antitesi tra la poetica della *natura*, che poteva implicare la nozione di *furor*, e la poetica dell'*ars*.

---

<sup>2</sup> Cic. *de orat.* II 194 *saepe enim audiui poetam bonum neminem - id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt - sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris*. Cf. anche *diu.* I 38, 80 *negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato*.

<sup>3</sup> Plat. *Phaedr.* 245a τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία. Plat. *Ion.* 533a πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα. D-K, *Vorsokratiker* II 68B,18, Clem. *Strom.* VI 168 (II 518, 20 St.) καὶ ὁ Δημόκριτος ὁμοίως 'ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἄν γράφηι μεθ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν...'. Per un'informazione basilare sulla concezione irrazionalistica della poesia è d'obbligo il riferimento a Dodds 2003, 120ss.

<sup>4</sup> Arist. *Poet.* 1459a, VIII 22-24.

<sup>5</sup> Gli elementi di somiglianza tra la poetica aristotelica e quella callimachea, specialmente per quanto concerne la fondamentale disposizione razionalistica e la preminenza della tecnica sul talento naturale, si trovano discussi in D'Anna 1994, 254s. Per una trattazione approfondita delle differenze e di un'opposizione della poetica callimachea rispetto a quella aristotelica, rimando a Serrao 1977, 223ss.

Nella sua conciliazione di *ars* e *ingenium*, Orazio ricorre ad una forma di ragionamento ben collaudata nell'*Ars poetica*, quella cioè di presentare ogni titolo di valore estetico come il punto mediano di una contrapposizione di difetti: per esempio l'unità come *medium* tra uniformità e disordine<sup>6</sup>, la brevità come *medium* tra prolissità e oscurità<sup>7</sup>, ecc.

Alla luce di precetti elaborati secondo questa forma di pensiero, la conciliazione di *ars* e *ingenium*, è apparsa come il superamento tanto della poetica callimachea quanto di quella platonico-democritea in direzione di una poetica aristotelica, superamento che si sarebbe realizzato compiutamente nel periodo maturo della produzione oraziana, quello delle epistole letterarie<sup>8</sup>. Che in questa fase della sua riflessione sull'arte poetica Orazio avesse accolto con maggiore ampiezza i principali orientamenti della poetica di Aristotele, non comporta necessariamente un «superamento» della poetica callimachea, soprattutto su aspetti e principi comuni alle due poetiche, come quello della necessità della tecnica: in particolar modo numerosi passi dell'*Ars* attestano la vitalità della poetica callimachea per quanto concerne appunto la raccomandazione della rifinitura stilistica, in un atteggiamento di totale coerenza, tra l'altro, con le convinzioni manifestate dal poeta già nella stagione giovanile della sua riflessione sulla poesia. *Mora, labor limae, litura*, termini adoperati alla fine della prima grande sezione dell'epistola, in un passaggio che insieme è solenne e fortemente prescrittivo<sup>9</sup>, e poi, nella seconda parte, il ricordo di Quintilio Varo<sup>10</sup> e la raccomandazione dell'opera di controllo che il *uir bonus et sapiens* dovrà svolgere sull'opera poetica<sup>11</sup>, sono tutti momenti che rivelano l'impronta callimachea.

Se di superamento della poetica callimachea si può parlare solo facendo queste necessarie distinzioni, altrettanto insidiosa si rivela la tentazione di parlare di un superamento della concezione platonico-democritea, per il semplice fatto che questa concezione, come tale, non risulta mai essere stata abbracciata dal poeta in maniera assoluta ed esclusiva.

<sup>6</sup> Cf. Hor. *ars* 1-37.

<sup>7</sup> Cf. Hor. *ars* 25-26. Per una trattazione puntuale ed esauriente di questa strategia argomentativa rimando a Brink 1971, 115s. Brink interpreta tutto il ragionamento svolto da Orazio nei vv. 1-37 dell'*ars* come l'applicazione di una norma etica al dominio della precettistica estetica: «the context is the Aristotelian Mean transferred from morals to poetry».

<sup>8</sup> Tale interpretazione, sostenuta tanto da Rostagni 1930 quanto da Gallavotti 1974, si trova ripresa in D'Anna 1994, 255.

<sup>9</sup> Hor. *ars* 289-294 *nec uirtute foret clarisue potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora. uos o / Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non / multa dies et multa litura coeruit atque / praeseptum decies non castigauit ad unguem.*

<sup>10</sup> Cf. Hor. *ars* 438-444.

<sup>11</sup> Hor. *ars* 445-452 *uir bonus et prudens uersus reprehendet inertis / culpabit duros, incomptis allinet atrum / trauerso calamo signum, ambitiosa recidet / ornamenta, parum claris lucem dare coget, / arguet ambigue dictum, mutanda notabit, / fiet Aristarchus: nec dicet 'cur ego amicum / offendam in nugis?' hae nugae seria ducent / in mala derisum semel exceptumque sinistre.*

Che negli anni della maturità il poeta manifestasse esplicitamente la propria diffidenza nei confronti della poetica democritea del *furor*, è testimoniato da un altro celeberrimo passo, *ars* vv. 295-304:

ingenium misera quia fortunatius arte  
credit et excludit sanos Helicone poetas  
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,  
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat.  
nanciscetur enim pretium nomenque poetae,  
si tribus Anticyris caput insanabile numquam  
tonsori Licino commiserit. o ego laeuus,  
qui purgor bilem sub uerni temporis horam!  
non alius faceret meliora poemata...

Se si pone questo passo dell'*ars* a confronto con quello citato all'inizio, pare quasi di cogliere nel poeta un atteggiamento contraddittorio o, per lo meno, vien fatto di concludere che, di là dall'apparente equilibrio fra la componente dell'*ingenium* e quella dell'*ars*, «l'opuscolo è dominato dalla preoccupazione di eliminare la poesia improvvisata e il furore irrazionale»<sup>12</sup>.

Questa preoccupazione è apparsa a molti come il segno di una svolta rispetto alla posizione che il poeta sembrava aver sostenuto in età giovanile, testimoniata dal famoso passo di *sat.* I 4, vv. 39-44:

primum ego illorum dederim quibus esse poetas  
excerpam numero: neque enim concludere uersum  
dixeris esse satis; neque si qui scribat uti nos  
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.  
ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os  
magna sonaturum, des nominis huius honorem.

Il passo in questione (di cui riporto solo i versi strettamente necessari al problema che sto trattando) è molto noto ed è stato discusso assai approfonditamente<sup>13</sup>. Ciò che c'interessa è

---

<sup>12</sup> La Penna 1968, CLXXIV.

<sup>13</sup> Non affronterò in questa sede i termini del lungo e complicato dibattito che è sorto sull'interpretazione di questi versi, in quanto la sua natura e i suoi contenuti interessano solo marginalmente la presente ricerca: tra gli anni '50 e '60 la polemica sull'esegesi del passo infiammò non pochi studiosi italiani. Il problema della poeticità della satira posto da Orazio sollecitò infatti un confronto molto più ampio sulla definizione stessa della poesia, confronto che, nella cultura italiana di quegli anni, non poteva non riflettere l'impressione ancora assai viva della lezione crociana (Croce stesso, in un articolo uscito nel 1947 in «Quaderni della Critica», si era occupato dell'interpretazione di questi versi). La discussione filologica si tramutò così in una vera e propria *querelle*, che incrociava problemi e concetti dell'estetica contemporanea, anche mistificando, in qualche caso, i termini reali della questione esegetica. Per un'informazione dossografica sul problema, cf. D'Anna 1994, 244, n. 13.

che i versi citati sono chiamati in causa come prova che, nella prima fase della sua riflessione sulla poesia, Orazio, rifacendosi all'autorità di Cicerone<sup>14</sup>, avesse preso per buona la teoria platonico-democritea del *furor*, considerando però che valesse solo in riferimento ai generi considerati «alti», e rivendicando invece per la sua produzione poetica, a quel tempo satire ed epodi, i caratteri callimachei del *labor limae*<sup>15</sup>. Tuttavia la poetica del *furor* già in *sat.* I 4 sembra essere accettata con i necessari correttivi: in riferimento alla poesia alta, infatti, Orazio non mostra propriamente di negare la necessità del *labor*, semplicemente questa necessità non è esplicitamente manifestata. Se la satira, secondo quanto ci dice Orazio, non è un genere che richieda la presenza dell'*ingenium*<sup>16</sup>, ciò non significa che la poesia epica, la quale invece lo richiede, non esiga anche un'attenta rifinitura stilistica. Viceversa, negli interventi successivi, per quanto il poeta si trovi molto spesso a propugnare la necessità del *labor*, egli non negherà mai esplicitamente quella dell'*ingenium*. In tutto l'arco della produzione poetica di Orazio, i due termini della contrapposizione che animava le dispute di scuola non sono mai ridotti ad uno solo e anche se talvolta uno dei due sembra recedere o scomparire, essi resistono in un equilibrio che emerge nella sua forma più nitida in *ars* 411: il *coniurat amice*, più che essere il punto d'arrivo di una tormentata evoluzione, dovrà essere semmai inteso come l'affermazione esplicita di un coerente sistema di giudizi che fin dall'inizio operava, pur trovando accentuazioni ora in un senso ora in un altro, secondo le necessità strategiche di una polemica che nel tempo si orientava su differenti obiettivi.

---

<sup>14</sup> Oltre ai passi ciceroniani precedentemente citati a proposito della concezione platonica e democritea, cf. anche Cic. *Arch.* 18 *sic a summis hominibus eruditisque accepimus ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare, poetam natura ipsa ualere et mentis uiribus excitari et quasi diuino quodam spiritu inflari*. Per una discussione sulla ricezione della poetica platonico-democritea in Cicerone e sull'influenza ciceroniana in Hor. *sat.* I 4,39-44, rinvio all'aggiornata sintesi che si può leggere in D'Anna 2000.

<sup>15</sup> Questa sistemazione dei rapporti fra *ars* e *ingenium* nel primo Orazio costituisce una soluzione interpretativa che ha preso il nome di «doppia poetica». La sua formulazione si deve a Pasoli 1964, 461s..

<sup>16</sup> Questo è il punto più controverso della polemica a cui facevo riferimento: Orazio riteneva davvero che la satira (e la commedia) fosse un genere letterario indegno del nome di poesia e che ad un poeta satirico non fosse necessario l'*ingenium*? Le risposte a questa domanda oscillano tra un'interpretazione rigidamente letterale del senso del passo e una più libera secondo la quale la satira sarebbe pur sempre un genere di «poesia», per quanto minore (la «doppia poetica» appunto). C'è però da notare che nel passo in questione al poeta non importa tanto una classifica sistematica dei generi e degli stili, quanto un inquadramento della satira rispetto ai generi «alti» al fine di una *diminutio* strategica della satira contro i suoi detrattori. Osservata nel contesto delle urgenze polemiche della *sat.* I 4, quest'osservazione di Orazio, più che stabilire in maniera definitiva (e definitiva) lo *status* della satira rispetto ad una nozione più o meno astratta di poesia, sembra semplicemente voler rivendicare al genere «una maggiore libertà critica rispetto alle regole e ai canoni letterari vigenti e [...] proporsi, in quanto poesia "non artificiosa", come espressione schietta, autentica, dell'esperienza della realtà» (Citroni 1989, 315).

Il problema del rapporto tra *ars* e *ingenium* in un poeta come Orazio, che ne è così consapevole in tutte le stagioni della sua attività artistica, potrà essere visto sotto una nuova luce se si esaminerà meglio l'elemento dell'ispirazione.

Secondo quanto Orazio sostiene nella satira I 4, i requisiti del poeta degno di questo nome sono *ingenium, mens diuiniore, os magna sonaturum*. Mentre il primo e il terzo elemento sono senz'altro da assumere come qualità inerenti esclusivamente alla natura del poeta, il secondo elemento, la *mens diuiniore*, chiama in causa un'altra presenza. Dei tre termini questo è quello più vicino alla teoria antica dell'ispirazione intesa come ἱερὸν πνεῦμα οὐρανίου σπασμός, perché prevede un qualche legame con il divino, a cui gli altri due termini, in senso stretto, non fanno riferimento. La *mens diuiniore*, più dell'*ingenium*, rende pertinente la connessione indicata da tutti i commentatori tra questo passo e la teoria platonico-democritea.

Quest'osservazione su *mens diuiniore* pone un problema: *ingenium* e ispirazione sono la stessa cosa? Che le due nozioni siano strettamente connesse tra loro e talora anzi si trovino sovrapposte sembra essere dimostrato per l'appunto da Orazio che, in *ars* 295ss., connette l'*ingenium* (in opposizione ad *ars*) proprio con Democrito<sup>17</sup>.

Tuttavia una riflessione sorretta dall'analisi lessicale potrà aiutarci a definire con maggior esattezza le rispettive estensioni dei due concetti ed a stabilirne le reciproche relazioni.

## 1.2. *Ingenium e ispirazione*

La radice del termine *ingenium*, \*gen<sup>18</sup>, e il suo legame con il verbo *gigno*, suggeriscono la nozione di qualcosa che si possiede per nascita e che sta dentro qualcuno, un elemento stabile e connaturato, una disposizione intrinseca al carattere. Associata alla sfera semantica della creazione artistica, *ingenium* indica il talento naturale del poeta<sup>19</sup>, una facoltà che, senza essere stata acquisita mediante un apprendistato, lo mette in grado di produrre componimenti poetici. Eppure, fin dai poemi omerici, quest'immagine del poeta che è tale per natura si completa con l'immagine dell'intervento di una divinità, che suggerisce ed insegna al poeta cosa dire<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Cf. Fedeli *ad loc.*: «*Ingenium* non è qui ispirazione, (un significato che non sembra attestato prima di Prop. I 7,7: cfr. il mio commento *ad l.*), ma piuttosto il 'talento poetico' (frequenti, in contesti di poetica, sono le attestazioni di un tale significato nell'elegiaco Propertio: cfr. I 7,22; III 9,52; IV 1,66.126; IV 6,75; altri esempi in *ThL* VII 1,1532,53ss.). Il concetto d'ispirazione, nobilitato per di più dal comparativo *diuiniore*, è presente invece nel successivo *mens...*».

<sup>18</sup> Cf. Ernout-Meillet, 480ss., *s. u. geno*: «caractère inné, naturel (cf. *ind-oles*) se dit des hommes et de choses [...]; nature; en particulier "dispositions naturelles de l'esprit, génie"».

<sup>19</sup> Cf. *OLD*, 906,4: «Mental powers, natural abilities, talent, intellect.»

<sup>20</sup> A questo proposito giova ricordare le parole che il cantore Femio rivolge ad Odisseo in *Od.* XXII 347-348 αὐτοδίδακτος δ'εἰμί, θεὸς δὲ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας / παντοίας ἐνεφύσεν... I commentatori hanno spesso notato una contrapposizione tra il termine αὐτοδίδακτος e l'attestazione di una presenza divina ispiratrice (θεός... ἐνεφύσεν). Per un'essenziale rassegna di opinioni sulla questione rimando al commento di Fernandez-Galiano - Heubeck 1986 *ad loc.*

Questo complesso di predisposizione naturale ed intervento divino è in genere giudicato come antitetico all'idea di una capacità poetica acquisita con l'esercizio<sup>21</sup>, ma è già antitetico al suo interno, dove l'antitesi, o meglio, la dialettica, si svolge tra l'attitudine naturale e la forza del dio.

I due concetti appena nominati hanno entrambi svariati riscontri lessicali sia nella lingua greca che in quella latina: l'attitudine naturale è designata appunto con i termini *ingenium* o *natura*, che valgono come corrispettivo di φύσις, mentre la forza del dio è rappresentata dai termini *spiritus*<sup>22</sup>, *spirare* e *adspirare* (che nel contesto della poesia significa propriamente 'accompagnare, sostenere con l'ispirazione')<sup>23</sup>.

L'evidente dipendenza di *spiritus* dal greco πνεῦμα, suggerisce la relazione di questo termine con la concezione democritea, ma in realtà l'immagine del πνεῦμα per indicare la forza ispiratrice del dio dev'essere fatta risalire ad un'epoca precedente: il termine ἐνπνεῖν è infatti adoperato già da Esiodo per indicare, insieme a διδάσκειν, l'azione che le Muse compiono nel momento in cui entrano in contatto con il poeta e gli suggeriscono la materia del suo canto<sup>24</sup>.

Una convergenza di queste due nozioni s'incontra per l'appunto nella teoria democritea a proposito di Omero (D-K, *Vorsokratiker* II 68B 21, Dio 36, I [II 109, 21 Arnim]):

ὁ μὲν Δ. περὶ Ὀμήρου φησὶν οὕτως· Ὀμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων, ὡς οὐκ ἐνὸν ἄνευ θείας καὶ δαιμονίας φύσεως οὕτως καλὰ καὶ σοφὰ ἔπη ἐργάσασθαι.

Gli elementi della teoria democritea che emergono da questa valutazione di Omero sono peculiari per più aspetti e sono destinati ad avere seguito nella visione che gli antichi hanno della poesia. Innanzitutto bisogna notare che nelle espressioni φύσις θεάζουσα e θεία καὶ δαιμονία φύσις sono attestate contemporaneamente la fondamentale unità di talento naturale e ispirazione e la predestinazione divina del talento naturale<sup>25</sup>. Inoltre il fatto che una φύσις così predisposta sia considerata come la causa in virtù della quale Omero ἐτεκτῆνα-

<sup>21</sup> Ne è un esempio il già citato giudizio platonico: οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ'ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι (Plat. *Ion*. 533e), che pone la poesia tutta intera sotto il dominio dell'ispirazione, senza nulla lasciare alla tecnica.

<sup>22</sup> Cf. Hor. *carminum*. II 16,36-39 ... *mihi parua rura et / spiritum Graiae tenuem Camenae / Parca non mendax dedit et malignum / spernere uulgus*; IV 6,29-30 *spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem / carminis nomenque dedit poetae*. Il termine *inspiratio* non compare prima degli autori cristiani.

<sup>23</sup> Cf. *Ciris* 99-100 *praecipue nostro nunc adspirate [scil. Pierides] labori / atque nouum aeterno praetextite honore uolumen*. Tib. II 1,35 *huc ades [scil. Messalla] adspiraque mihi*. Ou. *met.* I 3 *di coepit asperate meis*.

<sup>24</sup> Cf. Hes. *Theog.* 30-34 ... ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείομι τὰ τ'ἔσόμενα πρό τ'έοντα, / καὶ μ'έκείλοισ'ἕμνῃν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων, / σφᾶς δ'αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ἕστατον αἰὲν ἀείδειν.

<sup>25</sup> Qualcosa di analogo è espresso anche dalla platonica θεία μοῖρα (Plat. *Ion*. 534c).

το ἐπέων κόσμον παντοίων, connette l'*ingenium*-ispirazione alla tecnica, nel senso che l'ispirazione divina risulta essere la fonte non solo del contenuto, ma anche dell'espressione, come sembra di poter ricavare anche da καλὰ καὶ σοφὰ ἔπη ἐργάσασθαι<sup>26</sup>.

Se dunque l'*ingenium* può essere visto come la disposizione creativa dal punto di vista del poeta, l'ispirazione propriamente intesa è il momento della cooperazione tra il poeta ed una forza che egli si rappresenta come esterna, una realtà mobile e incontrollabile, di cui il poeta è destinatario da parte degli dèi. Questa sovrapposizione di elementi distinti, che però fanno parte di un unico processo, autorizza poi l'estensione del significato di *ingenium* alla nozione di 'ispirazione' quale noi la troviamo talvolta nella letteratura latina<sup>27</sup>.

Tradizionale è dunque il τόπος dell'intervento divino che ispira il poeta, in un processo durante il quale la misteriosa forza del dio e l'*ingenium* del poeta chiamato ad un compito speciale, pervengono a quella sintesi produttiva che è la creazione poetica. Secondo il tradizionale repertorio d'immagini dei Greci e dei Romani, sono le Muse, figlie di Zeus e Mnemosyne a donare al poeta l'ispirazione<sup>28</sup>. Questa filiazione da una dea che è personificazione della memoria si spiega bene con la natura d'improvvisazione orale in cui la poesia rimane per lungo tempo dalle sue origini. È ovvio che soprattutto divinità legate alla memoria possano tutelare il canto, che sgorga come una sorta di miracolo dalle labbra del poeta. Nello stesso tempo si rende necessario che il contenuto del canto, per essere ritenuto veridico, possieda l'autorevolezza di una fonte divina<sup>29</sup>. L'azione delle Muse, ammaestrate e guidate da Apollo sul monte Elicona, è indicata di volta in volta con i verbi διδάσκειν, ἀείδειν, δίδοναι, ἐμφύειν, ἐμπνεῖν, ἀνίεναι, in una varietà di modi che procedono dal suggerimento alla pressione psichica<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Per una discussione approfondita delle implicazioni di questo passo in relazione alla storia della teoria dell'arte poetica, si veda Russell 1981, 72s.

<sup>27</sup> Cf. (OLD, 906,5): «Literary or poetic talent, *inspiration*, etc.» La conferma di quest'oscillazione del significato di *ingenium* verso il concetto d'ispirazione si può trovare in Prop. II 1,3-4 *non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo, / ingenium nobis ipsa puella facit*.

<sup>28</sup> Un'analisi ampia e articolata su etimologia, carattere e comportamento delle Muse, si trova oggi in Camilloni 1998, con un capitolo specificamente dedicato ad Orazio (143-179). Si vedano però anche i contributi più specifici di Suerbaum 1987, 625ss. e Wójcik 1997, II 434ss. La presenza e la funzione delle Muse nella poesia ellenistica si trovano ora studiate in Fantuzzi-Hunter 2002.

<sup>29</sup> Sulle Muse come portatrici di autorità e sul loro rapporto con ideologia e potere, si veda la recente raccolta di contributi apparsa in Spentzou-Fowler 2002, in particolare il contributo di Laird sulla presenza delle Muse nell'epica. Per osservazioni più strettamente inerenti alla poesia augustea rinvio a Karamalengou 2004.

<sup>30</sup> Per una rassegna completa e un'attenta analisi del lessico dell'ispirazione, descritto anche nel suo sviluppo storico, cf. Tarditi 1989.

Nel corso della storia della poesia greca, si sviluppa, pur in maniera discontinua, la convinzione della necessità di una τέχνη<sup>31</sup> e con il prevalere della scrittura si affermerà in maniera sempre più definitiva una concezione tecnica della poesia come opera umana. Tuttavia l'immagine delle Muse ispiratrici, che spesso operano sotto la direzione di Apollo, resterà come ἔθος ποιητικόν<sup>32</sup>, a cui è sottesa una fede che di volta in volta dovrà essere verificata nella sua autenticità: ritroviamo spesso le Muse nella poesia ellenistica, a volte, come nel caso della poesia callimachea, facenti funzione, per così dire, di bibliotecarie che intervengono a delucidare le tradizioni più oscure di un certo racconto mitologico, da divinità tutelari di quella speciale forma di memoria che è l'erudizione<sup>33</sup>. L'immagine delle Muse ha fortuna anche nella poesia latina, preceduta e poi accompagnata da quella delle Camene, ninfe italiche addette alla tutela dell'ispirazione fin dall'*Odysia* di Livio Andronico e poi, con rinnovata fortuna, proprio nella poesia dell'età di Augusto<sup>34</sup>. Tuttavia è facile constatare che, già almeno al tempo di Callimaco se non prima, la Musa non è considerata più come un'entità divina reale, ma si è spersonalizzata in una figura che serve soprattutto ad esprimere in una finzione di carattere metaletterario le scelte consapevoli operate dal poeta rispetto alla tradizione che lo precede e alla cultura letteraria a lui contemporanea: le Muse introdotte per la prima volta da Ennio nella poesia latina altro non sarebbero che il segnale di una ricercata continuità con i modelli greci, come testimonia anche il sogno pitagorico in cui Omero si annuncia reincarnato nello stesso Ennio<sup>35</sup>. Sarebbe troppo lungo oltre che ripetitivo ripercorrere tutti i passi nei quali invocazioni del poeta alle divinità, interventi di Apollo o delle Muse, indicazioni di luoghi e di oggetti, costituiscono altrettante cifre metaforiche di un'estetica che non lascia più spazio alla reale presenza dei «poteri involontari». La critica ha messo bene in luce, con interpretazioni e metodi sempre più sofisticati, il vasto dispiegamento di metafore o di interi sistemi allegorici che dalla poesia ellenistica a quella

---

<sup>31</sup> Cf. Tarditi 1989, 25ss.

<sup>32</sup> *Ibid.* 21.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>34</sup> Su *Camena* cf. Suerbaum 1987, 627 e Wójcik 1997, 330s.

<sup>35</sup> Sul rapporto di Ennio con la Musa, cf. Skutsch, 1985, 144ss. Sulla generale possibilità metaforica insita nel riferimento alla Musa, cf. Suerbaum 1987, 626: «Non si negherà invero che spesso con tale concetto (*scil. Musa*) si rimanda a qualcosa d'irrazionale, non fattibile come l'ispirazione [...], ma le Muse, la loro opera e i loro luoghi sono anche cifre, possibilità metaforiche di esprimersi per altri lati del poetare e della poesia [...]. Per Virgilio le Muse non sono figure mitiche o religiose, come nelle origini greche, appartengono bensì alla tradizione letteraria; da Ennio in poi esse sono anche a Roma elementi del mondo concettuale e della lingua poetica, particolarmente per quell'ambito che si dovrebbe chiamare, esprimendosi non metaforicamente, poetica immanente».

romana è stato prodotto dai poeti con lo scopo di dare al loro programma letterario evidenza d'immagine e insieme di ricondurre questo programma al linguaggio di una tradizione.

Nelle odi di Orazio questa tradizione allegorica trova manifesta continuità nelle numerose invocazioni alle Muse, ad Apollo, in qualche caso a Bacco e persino a Mercurio, ma anche nella rappresentazione di elementi, di luoghi e di gesti che riconducono alla poesia ellenistica e alle sue dotte e allusive dichiarazioni di poetica<sup>36</sup>. Gli studi in tal senso mettono in evidenza un uso accorto di queste figure da parte di Orazio, la cui tecnica ricca di nuove soluzioni punta a definire in modo complesso e sfumato adesioni e discontinuità rispetto a programmi letterari vecchi e nuovi. Si tratta in ogni modo di un mondo di concetti comunicati in immagini che risulta totalmente sottomesso al controllo cosciente del poeta, senza residui irrazionalistici di alcun genere<sup>37</sup>. A corroborare quest'interpretazione laica del rapporto di Orazio con le divinità che tutelano l'ispirazione, starebbero anche le occorrenze del termine *musa* adoperato come mera metonimia per designare la produzione del poeta stesso o un suo singolo componimento, uso metonimico che trova riscontro in tutti i poeti dell'età augustea<sup>38</sup>. La possibilità di adoperare la Musa come metonimia indicherebbe la sua totale perdita di realtà come entità personale ed autonoma.

Contro questa lettura c'è stata l'insurrezione di qualche studioso che ha voluto rivendicare una genuinità assoluta al rapporto di Orazio con le Muse, nel segno di un'autentica

---

<sup>36</sup> L'argomento si trova studiato in maniera sistematica sia in Lieberg 1977, sia nel già citato lavoro di Camilloni 1998. In entrambi gli studi è illustrata anche la presenza delle altre divinità che nella poesia di Orazio, sono invocate come datrici d'ispirazione. Il contributo di Lieberg, come avremo modo di osservare, presenta anche una ricca e appassionata discussione critica sulle risposte che sono state date circa l'effettiva realtà divina delle Muse nella concezione di Orazio.

<sup>37</sup> Cf. Camilloni 1998, 179: «Ribadisco qui la mia opinione che egli (*scil.* Orazio) non ha mai creduto all'invasamento divino, ma ha utilizzato espressioni, formule della cultura greca e latina quali metafore del suo reale convincimento che là dove appare un genio, la natura l'ha prodotto». Questa alquanto netta professione di razionalismo nell'affrontare il problema della consistenza delle Muse trova riscontro nell'atteggiamento della critica più recente, come testimonia il già citato lavoro della Karamalengou 2004, ma si può rintracciare anche in lavori più lontani nel tempo, che contengono dichiarazioni altrettanto esplicite, come Commager 1962, 16ss., Büchner 1971, 11ss. La prospettiva generale di questi contributi è già ravvisabile nella posizione assunta da Snell 1963, 287ss.: «Egli (*scil.* Orazio) si sente ispirato dalle Muse come custode dei misteri dell'arte, come rivelatore di una nuova poesia e come educatore della gioventù. Ma nessuno di questi motivi può essere preso, di per sé, totalmente sul serio. Mentre nella poesia greca queste singole immagini sono veramente vive, in altre parole significano quello che sono, in Orazio sono meno impegnative. Diventano simboli, qualcosa di simile a semplici metafore [...]. Così anche le immagini di Musa, sacerdote, maestro, rivelatore non sono intese nel senso pieno e autentico della parola».

<sup>38</sup> Sul significato metonimico di *Musa* si veda Suerbaum 1987, 632 e Wójcik 1997, 434-436.

disponibilità religiosa del poeta ad un mondo divino ritenuto realmente operante, soprattutto nell'atto della creazione poetica<sup>39</sup>.

Le interpretazioni che ho appena indicato si fondano, a ben vedere, su un identico schema, quello dell'opposizione tra un senso letterale e un senso allegorico, per cui o il poeta crede nelle Muse come entità personali, esterne ed indipendenti dall'attività della sua coscienza, dotate di uno *status* ontologico forte, oppure egli in realtà non crede che esistano e la loro menzione nella poesia vuol dire sempre e soltanto qualcos'altro. Nel primo caso la Musa è considerata come un'entità appartenente al dominio del divino, una presenza che la religione e la teologia antiche contemplano senza bisogno di una spiegazione che la traduca su un diverso piano della realtà<sup>40</sup>. Nel secondo caso essa è considerata come un'entità che non può veramente appartenere al dominio del divino, in quanto questo dominio è destituito di ogni fondamento. Il poeta adopererebbe consapevolmente un repertorio di segni appartenenti al mito o per indicare un'attività psichica estranea al suo controllo, rappresentabile anche per mezzo di concetti astratti<sup>41</sup>, oppure per illustrare, come si è già detto, scelte arti-

---

<sup>39</sup> Mi riferisco sia a Schwinge 1963 sia, in particolare, a Lieberg 1977, che per l'orientamento generale del suo discorso si avvicina alla posizione di Boyancé 1936 e 1955, 58: «Horace poète avait le sentiment de la dignité sacrée de la poésie. Il croyait au caractère mystérieux de l'inspiration et savait qu'il en était le bénéficiaire. Dans l'Horace bon garçon affable et souriant qu'il était, il respectait la présence d'un autre Horace nourri des Muses et il pouvait avoir la foi que des puissances divines avaient veillé sur lui avec sollicitude». In più punti anche lo studio di Lieberg rivela una solida convinzione circa la fede di Orazio nella realtà divina delle Muse e, di conseguenza, dell'ispirazione. A tal proposito riporto l'osservazione di p. 970: «Bien que l'usage métonymique du nom *Mousa* ou *Camena* soit évident dans les exemples cités, il faut toujours tenir compte de l'idée dont cet usage dérive. En effet, un poème particulier, la nature d'un poète ou un genre poétique peuvent être appelés par les noms de ces divinités seulement parce qu'ils sont conçus comme fruit ou donne de l'inspiration donnée par les Muses. Je crois avoir démontré qu'Horace lui-même était bien conscient de cette idée quand il composait ses *Odes*». Ancora più importante, per comprendere la prospettiva di Lieberg, è l'osservazione di p. 986: «Mais pour éviter tout malentendu, il faut préciser que souvent le sens métonymique, allégorique ou symbolique des termes mythologiques et religieux chez Horace est tel seulement pour l'interprète qui juge des phénomènes esthétiques d'une position purement intellectualiste, tandis qu'il est faux de parler de sens figuré si on a la faculté de s'élever au niveau du poète, élevé lui-même aux hauteurs de l'inspiration».

<sup>40</sup> È quanto per l'appunto intende Lieberg quando si riferisce al «niveau du poète, élevé lui-même aux hauteurs de l'inspiration».

<sup>41</sup> Se accettiamo questo punto di vista, allora dobbiamo domandarci se Orazio avrebbe potuto considerare l'ispirazione come forza psichica rispetto alla quale le Muse e le altre divinità costituivano solo un'espressione ornamentale. Quest'idea ci è suggerita dal fatto che il poeta adopera con padronanza e ricchezza termini astratti quali *spiritus*, *ingenium* o *natura*, segno che una concezione psicologica dell'ispirazione avrebbe preso il posto di quella religiosa. Ma se osserviamo l'uso di questi termini nel loro contesto, quasi mai appare che essi costituiscano un'alternativa di carattere concettuale-astratto all'immagine della Musa: essi figurano piuttosto come elementi interni a quest'immagine, quasi che una dimensione propriamente psichica non si fosse distinta completamente dalla sfera del divino.

stiche consapevolmente assunte<sup>42</sup>. Nella prima alternativa avremmo una riduzione del divino allo psichico, nella seconda un'abolizione del divino e dello psichico nella loro realtà sostanziale e una loro sopravvivenza come metafore. In entrambe le possibilità prospettate, tuttavia, il significato dell'immagine è rimandato ad un referente esterno, senza il quale si presume che l'immagine non avrebbe alcuna ragion d'essere. Questa è appunto l'interpretazione allegorica della Musa, qualunque sia poi il suo referente.

Eppure in entrambe le interpretazioni, letterale e allegorica, si elude uno degli aspetti più caratteristici della poesia, che nella lettura di Orazio si manifesta invece con una certa evidenza, cioè la funzione simbolica, dove per simbolo intendiamo un oggetto che rimanda ad un'altra realtà, con la quale intrattiene un rapporto di partecipazione tale che questa realtà è sempre intrinsecamente presente all'oggetto che la simboleggia.

A questo proposito mi sembra particolarmente utile la distinzione tra allegoria e simbolo che Victor Pöschl, rifacendosi a Goethe, propone per illustrare la sua concezione del simbolismo oraziano: «Per comprendere il simbolismo oraziano mi sembra un valido aiuto attenersi alla contrapposizione goethiana. Vorrei formularla così: allegoria è la codificazione di cose certamente definite, che solo grazie a questo riferimento acquisiscono un significato. Invece il simbolo va inteso letteralmente, anche senza un tale riferimento, ma è aperto ad altre interpretazioni»<sup>43</sup>.

Se la Musa appartenga all'inconscio individuale, come vorrebbe una parte della psicanalisi, o ad un inconscio non individuale o ancora a una dimensione soprannaturale di cui l'individuo possa rendersi consapevole solo in rari momenti di grazia, il che corrisponderebbe per l'appunto ad un'interpretazione religiosa, è un problema che si pone solo se come premessa assumiamo categorie e distinzioni che appartengono alla modernità, tali per cui il divino e lo psichico devono risultare nettamente distinti e in cui il senso allegorico abolisce completamente quello letterale, che si riduce ad esserne solo l'involucro esterno. Che l'immagine sia completamente traducibile in un concetto astratto ad essa corrispondente è il presupposto dell'allegoresi che anima anche tanta critica contemporanea, ma è un presupposto a cui, mi pare, proprio l'arte nel suo complesso oppone una resistenza insuperabile che consiste nella refrattarietà delle immagini a lasciarsi dominare e vincolare completamente dalle pretese d'astrazione insite nell'atto interpretativo<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> In questo caso, invece, il problema dell'autonomia dello psichico dal divino raggiunta nella poesia di Orazio perderebbe d'interesse, in quanto sia le Muse sia i concetti correlativi di *ingenium*, *spiritus*, ecc. dovrebbero essere intesi solo come modi di dire e travestimenti tradizionali di una teoria dell'arte poetica.

<sup>43</sup> Pöschl 1993, 101.

<sup>44</sup> Un esempio convincente di rispetto per l'immagine nell'atto dell'interpretazione è il parere espresso da Fraenkel a proposito della visione dionisiaca narrata in *carminum* II 19 (Fraenkel 1957, 200s.): «I think Horace means what he says. He did see Dionysus. Many a time he had read of him and his thiasus, not only in hymns but in all sorts of poems, epic, lyric, dramatic. He had only to close his eyes to see the god

Si tratta piuttosto di considerare le strategie di rielaborazione dei modelli e dei generi (cioè il senso allegorico metaletterario delle immagini) come momenti di un processo che si svolge in una zona più profonda rispetto a quella della pianificazione cosciente e che non appartiene solo alla volontà del poeta. Perciò quando il poeta nomina il dio o la Musa siamo sicuri che sta anche sempre descrivendo la condizione in cui la sua ispirazione si trova, ma che poi quest'ispirazione sia soltanto un fatto psichico o un travestimento allegorico, riconosciuto esclusivamente come tale anche dal poeta, non possiamo dimostrarlo.

Il fatto che non si possieda una definizione precisa dell'ispirazione, e che al suo posto si possa semmai disporre di una serie d'immagini, non significa che non si possa cercare di osservare qualche momento dell'opera di un poeta, nel quale egli faccia riferimento, esplicito o no, a questa realtà.

Ora, siccome Orazio, come abbiamo visto, cerca di dare e di darsi in maniera responsabile una spiegazione, ancorché problematica, dei «poteri involontari» che guidano alla poesia, gioverà trattare queste immagini come parte di una concezione che si costruisce a partire da un problema autenticamente assunto, magari cercando di sceverare da quel che di convenzionale e programmatico si ritrova in esse, il riflesso di un più profondo movimento interiore.

## 2. Fenomenologia dell'ispirazione poetica in alcune odi di Orazio (libri I-III)

### 2.1. L'immaginazione interrotta

Come procedere dunque in un'indagine fenomenologica che illustri i momenti della poesia oraziana nei quali il poeta parla dell'ispirazione? La letteratura critica è sufficientemen-

---

before him, not as a dim figure, but life-like in his beauty and strength, and with his nymphs, satyrs, and a large host of revelling followers, demigods, men, women, and animals. But what most deeply excited the poet was not nymphs and satyrs; it was a mysterious power that emanated from the god himself, shaking a mortal out of his balance, and filling his breast with contrary emotions by mingling deadly fear with inexpressible joy so that he would wish to escape and at the same time feel happy at being near [...]. Such emotions were not unfamiliar to Horace. He knew the state of ἔνθεοι φρένες, out of which there might be born, amidst despair and exaltation, some work worth creating. In the ode *Bacchum in remotis* we see how the visions of an old religion, renewed in the enthusiasm of a poet, obtain a fresh life». Mi sembra che queste osservazioni esprimano perfettamente il simbolico goethiano indicato da Pöschl: Orazio deve essere preso alla lettera eppure il significato letterale delle sue parole si apre anche a qualche cosa d'altro. Non si può dire che l'Orazio di Fraenkel veda Dioniso in una visione soprannaturale o che la sua religiosità sia identica a quella dell'epoca in cui era nata la fede negli dèi. Si tratta piuttosto, come sottolinea lo studioso, di emozioni religiose profondamente nutrite di letture, dell'entusiasmo di un uomo colto che fa rivivere con forza immagini stilizzate dalla tradizione. Nello stesso tempo, però, ci si può fare l'idea di un entusiasmo autenticamente vissuto dal poeta, di un'emozione estetica di intensità pari a quella religiosa. Distinguere fra la natura divina e la natura psichica di queste immagini, diventa arbitrario in un contesto dove questa distinzione sembra non porsi in maniera così netta.

te ricca di contributi che illustrano la presenza delle Muse o di altre divinità nella lirica di Orazio. In questi studi si trovano opportunamente citati molti passi nei quali Orazio si rallegra della protezione di cui gode da parte delle divinità ispiratrici: «Le Muse mi proteggono, sono amico delle Muse, Apollo mi concede l'ispirazione»<sup>45</sup>. Tutte queste sono dichiarazioni e giudizi di carattere generale, considerazioni complessive che il poeta opera a più riprese sulla natura e sullo stato della sua attività poetica.

Ma di là da queste osservazioni generali e riassuntive di compiacimento, già oggetto di numerosi studi, in alcuni momenti della sua lirica Orazio rappresenta in maniera diretta il manifestarsi dell'ispirazione. Il suo appello alla divinità non consiste in un'invocazione generica o in una richiesta di benefici la cui realizzazione non rientra nell'orizzonte degli avvenimenti narrati nell'ode, bensì è legato a qualche cosa che sta succedendo. In buona parte dei componimenti che saranno presi in considerazione potremo osservare che il contenuto è articolato come su due piani sovrapposti: da una parte il contenuto vero e proprio dell'ode che si sviluppa di strofa in strofa, condotto dalla *persona loquens* del poeta, talora inframmezzato da interventi interni di altre voci, dall'altra l'irrompere della consapevolezza che quanto si sta narrando o descrivendo è la conseguenza dell'intervento ispiratore di un dio. La *persona loquens* si rivolge allora a riflettere sulle condizioni stesse del suo canto, in un distacco dalla materia narrata che però non cessa di essere parte costitutiva del componimento. Certo si potrebbe osservare che tutte le volte in cui il poeta, per esempio nell'epica, invoca la Musa prima di trattare il suo argomento, egli sta riflettendo sulle condizioni del suo canto<sup>46</sup>. Esistono però diversi gradi di coinvolgimento tra il canto e la riflessione che il poeta conduce su di esso e diversi possono essere gli elementi sui quali questa riflessione si concentra.

Nell'analisi che segue prescindereò dall'affrontare ulteriormente il problema dell'autenticità del sentimento descritto da Orazio nei confronti delle divinità ispiratrici, poiché, come ho già detto, gli elementi di cui disponiamo per questo tipo di considerazioni mi paiono limitati. La nozione della Musa o del dio come immagini dotate di energia simbolica, il cui valore non si esaurisce né si lascia ridurre alle loro traduzioni ora religiose, ora psicologiche, ora metaletterarie, dovrà bastare come orientamento teorico generale alla trattazione dell'argomento. Pur senza trascurare le indicazioni che di fatto Orazio ci dà sul significato e sulle conseguenze (psicologiche ed artistiche) dell'ispirazione, quello che cercherò di mettere in evidenza sarà soprattutto l'effetto che la rappresentazione di queste teofanie ha sulla costruzio-

---

<sup>45</sup> Cf., per esempio, *carm.* I 26,1; II 16,37-40; IV 3,4; IV 6,29-30.

<sup>46</sup> Per un'illustrazione aggiornata dell'aspetto metaletterario contenuto nell'invocazione alla Musa, rimando a Laird 2002, la cui affermazione di principio (p. 128) risulta di particolare importanza ai fini della presente ricerca: «In fact invocation of Muses are always metapoetical: whenever a poet seeks divine assistance for his poem, the discourse of that poem itself becomes the theme, however briefly or routinely».

ne delle odi che ne parlano, allo scopo di indicare se gli elementi individuati ci permettano di parlare di una tecnica propria di questo genere di rappresentazioni.

La celeberrima ode II 1 dedicata ad Asinio Pollione costituisce uno degli esempi più evidenti di quello a cui mi riferisco. II 1 è l'ode proemiale di un libro per lo più dedicato ai temi dell'amicizia, della morte e dell'equilibrio nella condotta morale, un libro dove a tratti c'è anche spazio per la passione civile, ma che per lo più sviluppa e manifesta un'intensa passione morale. L'ode introduttiva costituisce un'eccezione a quest'orientamento e però ne è anche una giustificazione e un annuncio<sup>47</sup>. In genere la sua composizione è fatta risalire agli anni immediatamente successivi alla battaglia di Azio. In quest'ode possiamo individuare il τόπος della *recusatio*, ma in una versione particolare, non totalmente conforme al normale sviluppo delle *recusationes*<sup>48</sup>: qui infatti solo nel finale subentra il rifiuto di trattare un determinato tema, dopo che però il poeta lo ha effettivamente trattato. Eppure è proprio questa falsa *recusatio* ad offrire al poeta la possibilità di rappresentare l'ispirazione come operante all'interno dell'ode stessa.

Motum ex Metello consule ciuicum  
bellique causas et uitia et modos  
ludumque fortunae grauisque  
principum amicitias et arma

nondum expiatis uncta cruoribus,  
periculosae plenum opus aleae,  
tractas, et incedis per ignis  
suppositos cineri doloso.

paulum seuera Musa tragoediae  
desit theatris : mox ubi publicas  
res ordinaris, grande munus  
Cecropio repetes cothurno,

insigne maestis praesidium reis  
et consulenti, Pollio, curiae,  
cui laurus aeternos honores  
Delmatico peperit triumpho.

<sup>47</sup> Cf. Nisbet-Hubbard 1978, 1.

<sup>48</sup> Nella sua forma più ricorrente la *recusatio* si trova in apertura di un carme e «dà ragione di una scelta preliminare che giustifica l'argomento e la forma poetica del carme stesso» (D'Anna 1997, 738). La stessa specificazione vale per la strofe conclusiva di *carm.* III 3 che prenderò in analisi tra breve. Per un'interpretazione dei finali di queste due odi si veda La Penna 1963, 113s. Un esame sistematico della *recusatio* nella poesia oraziana si trova in D'Anna 1979-80. Per uno studio sui modelli greci della *recusatio* oraziana cf. De Martino 1994.

Le prime quattro strofe dell'ode sono occupate da un ampio e solenne omaggio a Pollione, con particolare riferimento al suo impegno storiografico che lo terrà lontano dalla poesia tragica (vv. 9-10 *paulum seuerae Musa tragoediae / desit theatris*). Quest'impegno è connotato come *periculosae plenum opus aleae* (v. 6), in quanto Pollione tratterà le più recenti fasi della storia repubblicana, cioè il periodo che si estende dal primo triumvirato fino alla battaglia di Filippi (60-42 a. C.), un argomento che Orazio definisce *ignis / suppositos cineri doloso* (vv. 7-8). Non ci è difficile immaginare con quale partecipazione Orazio dia forma a quest'immagine. Sebbene egli abbia ormai trovato una sicura stabilità all'ombra di Mecenate, quella *periculosa alea* grava ancora sui suoi ricordi personali, come testimonia l'amara ironia dell'ode II 7. Il *ludus Fortunae*, le *graues principum amicitiae*, gli *arma uncta nondum expiatis cruoribus* fanno parte del recente passato di Orazio con una tale forza da produrre una prevedibile immedesimazione. Il tono solenne di quest'inizio e la felice gravità con la quale il poeta illustra gli eventi fondamentali del periodo storico narrato da Pollione, tengono il lettore già completamente immerso nella disposizione emotiva dell'ode. Il passaggio del v. 17, *iam nunc minaci murmure cornuum*, che introduce la rievocazione della battaglia di Farsalo, riflette perfettamente il calore delle strofe che lo hanno preparato. Quella che segue è l'immaginazione poetica del contenuto di un'opera storica: dal punto di vista tecnico assistiamo ad un effetto d'inclusione della storiografia nella lirica<sup>49</sup>.

iam nunc minaci murmure cornuum  
perstringis auris, iam litui strepunt,  
iam fulgor armorum fugaces  
terret equos equitumque uultus.

audire magnos iam uideor duces  
non indecoro puluere sordidos,  
et cuncta terrarum subacta  
praeter atrocem animum Catonis.

Lo *iam* che apre questa sezione dell'ode colloca tutto il contenuto del componimento come precedente alla lettura dell'opera di Pollione<sup>50</sup>: Orazio prevede quello che leggerà senza ancora averlo letto, lo percepisce con gli occhi dell'immaginazione e la sua poesia

<sup>49</sup> È stato infatti notato come il poeta riprenda i τόποι dei proemi delle opere storiche: riassunto degli eventi fondamentali e attestazione delle difficoltà. Cf. Nisbet-Hubbard 1978, 8s.

<sup>50</sup> Quest'aspetto dell'ode trova in disaccordo alcuni commentatori: poteva Orazio aver letto, se non tutta, almeno una parte dell'opera di Pollione? In che grado la quinta e la sesta strofa riflettono l'effettiva conoscenza delle *Historiae*? Kiessling-Heinze non sembrano dare molto peso al problema. Nisbet-Hubbard propendono per l'influenza della lettura di Pollione sull'ode di Orazio. Contrario invece è La Penna 1980, 177. In realtà, quale che sia la risposta, ai fini di quest'analisi conta soprattutto il fatto che nella finzione poetica Orazio *non* ha ancora letto Pollione.

diventa da questo momento in poi un riassunto lirico dell'opera di Pollione. L'allitterazione onomatopeica *minaci murmure cornuum* accompagna lo svilupparsi di un'immaginazione che è, per indicazione stessa del poeta, prima di tutto uditiva: è efficace l'ambiguità di *perstringis auris* (v. 18), ripresa più avanti da *audire... uideor* (v. 21). È stato notato<sup>51</sup> come *perstringis* sia un'azione attribuita a Pollione in qualità di comandante di una battaglia, secondo la tecnica metonimica che descrive lo scrittore nell'atto di fare quello che racconta, mentre fino alla quarta strofa egli era chiamato in causa come *scriptor rerum*<sup>52</sup>. Questo espediente ci trasporta direttamente all'interno degli eventi narrati da Pollione e pregustati da Orazio. La lirica procede con immagini di guerra che chiamano in causa ora l'immaginazione uditiva ora quella visiva (*fulgor*, v.19)<sup>53</sup>. Su *audire uideor*<sup>54</sup> (v. 21) si è ulteriormente concentrata l'attenzione degli interpreti, in quanto il primo complemento oggetto, *magnos duces*, potrebbe lasciar intendere che quest'immaginazione continui come sopra, e che si tratti ancora dell'immedesimazione del poeta in una scena di battaglia, altrimenti l'espressione si dovrebbe interpretare nel senso di *audire te narrantem*, un'immaginazione mediata: Orazio non s'immagina più la scena dal suo interno, ma immagina sé stesso come ascoltatore del racconto di questa scena. Il secondo complemento oggetto, *cuncta terrarum subacta*, ci lascia intendere con meno ambiguità che l'*audire* è l'ascolto di una narrazione<sup>55</sup>.

La strofa successiva segna un'ulteriore passaggio:

Iuno et deorum quisquis amicior  
Afris inulta cesserai impotens  
tellure uictorum nepotes  
rettulit inferias Iugurthae.

quis non Latino sanguine pinguior  
campus sepulcris impia proelia  
testatur auditumque Medis  
Hesperiae sonitum ruinae?

qui gurgis aut quae fulmina lugubris  
ignara belli ? quod mare Daunia  
non decolorauere caedes ?  
quae caret ora cruore nostro?

<sup>51</sup> Cf. Nisbet-Hubbard *ad loc.*

<sup>52</sup> Il significato di *perstringis* è 'chiudi completamente', cioè 'riempi'. Questa tecnica corrispondeva ad una virtù dell'espressione nota agli antichi con il nome di ἐνάργεια. Cf. Nisbet-Hubbard *ad v.* 17.

<sup>53</sup> Cf., su questo punto, le ricche osservazioni che si trovano in Syndikus 1990, 340.

<sup>54</sup> Il passo fu oggetto di una congettura da parte di Bentley, che riteneva più plausibile l'espressione *uidere uideor*. La congettura, generalmente trascurata dagli editori, e sprezzantemente rifiutata da Fraenkel, è accettata da Shackleton Bailey e discussa favorevolmente da Nisbet-Hubbard.

<sup>55</sup> Cf. La Penna 1980 *ad loc.*

Sfumato l'elogio di Pollione e le vivide immagini di battaglia, Orazio è pronto per soffermarsi sull'aspetto più doloroso del periodo storico preso in esame da Pollione: il fatto che si tratti di un conflitto civile dal quale trarranno vantaggio solo coloro che hanno in odio Roma, rappresentati in questo caso da Giunone e, più in generale, dal mondo africano. Di qui quattro domande retoriche di estensione progressivamente minore che costituiscono le penultime due strofe. Il tono si fa più accorato, il riferimento all'opera storica di Pollione è sfociato in un compianto lirico sul destino di Roma. Qui però il flusso dell'ispirazione si deve interrompere. In questo caso adopero l'espressione non in maniera generica: che d'ispirazione si tratti lo capiamo per l'appunto proprio dall'ultima strofa, nella quale Orazio apostrofa la Musa perché non indulga<sup>56</sup> ancora nei *Ceae munera neniae*, negli uffici di un lamento simile a quello di Simonide, e collabori piuttosto con lui nella ricerca di un canto di stile più lieve e di tema amoroso:

sed ne relictis, Musa procax, iocis  
 Ceae retractes munera neniae,  
 mecum Dionaeo sub antro  
 quaere modos leuiore plectro.

Riguardo a quest'ultima strofa sono necessarie alcune osservazioni:

1) il valore programmatico di questo conflitto con la Musa è reso evidente da più elementi: i termini *ioci*, *neniae*, *Dionaeum antrum* e *leuius plectrum*<sup>57</sup> costituiscono un sistema di segni facilmente riconoscibile nel suo valore allegorico, che rimanda subito il lettore al sistema di sottogeneri della lirica entro cui il poeta vede collocato il suo componimento, con tutta la problematicità che questa collocazione implica; Orazio non vuole sconfinare nel terreno

---

<sup>56</sup> *Ne... retractes* è considerato dai più un congiuntivo esortativo, con l'eccezione di Kiessling-Heinze che interpretano la proposizione come una finale dipendente da *quaere*.

<sup>57</sup> È facilmente ravvisabile un'opposizione tra *ioci* e *neniae*, come due diverse e incompatibili intonazioni del canto lirico, opposizione rafforzata rispettivamente dagli aggettivi *Ceae*, che indica più esplicitamente il contenuto e lo stile patetico di Simonide, e *Dionaeo*, che connota la volontà di praticare temi amorosi. Il *leuius plectrum* rimanda alla λεπτότης callimachea. Altre opposizioni di significato metaletterario sono state ravvisate rispetto alle strofe precedenti dell'ode e si trovano segnalate in Syndikus 1990, 343, n. 37: es. *iocis-grande* (v. 11) e *grauis* (v. 3), *Dionaeo sub antro-theatris* (v. 10), *leuiore plectro-Cecropio cothurno* (v. 12). La percezione di queste opposizioni dovrebbe portare il lettore a cogliere nell'ode l'attestazione, non sappiamo se volontaria o puramente meccanica (cioè messa in atto dal testo più che dall'autore), di una differenza tra il carattere della poesia oraziana e quello della produzione teatrale di Asinio Pollione. Ma, a parte il fatto che alcune delle opposizioni segnalate valgono poco in sé come opposizioni (es. *iocis-grauis*), la comparazione tra la lirica oraziana e la poesia drammatica di Pollione non sembra particolarmente significativa né rispetto al senso generale dell'ode né rispetto alle dichiarazioni programmatiche evidenti nell'ultima strofa.

di una lirica più impegnativa e alta, la quale ha in Simonide, in particolare per quanto riguarda il genere del  $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ , il suo esponente più rappresentativo, e non vuole trattare una materia che aveva già indicato come pericolosa in riferimento a Pollione: soprattutto questo riferimento include ed allinea la conclusione dell'ode entro il genere della *recusatio*;

2) tuttavia l'apostrofe alla Musa può essere intesa anche in senso psicologico: quella che piuttosto palesemente si rivela una strategia programmatica, estetica e politica insieme, si configura innanzitutto come conflitto tra l'ispirazione che si fa sempre più incalzante di temi e toni dolenti e le abitudini del poeta, che è *leuis e iocosus*; nelle strofe che precedono la chiusa, Orazio ha affrontato senza più mediazioni proprio quei temi definiti inizialmente come *ignis suppositos cineri doloso*; il rischio di una perdita di controllo non dipende solo dal fatto che materia e modi non gli appartengono pienamente, ma anche dall'oggettivo dolore che essi risvegliano nella coscienza di un romano<sup>58</sup>: la rappresentazione di una Musa *pro-cax*, che sia ad un tempo Musa di carmi amorosi e che però si dedichi a *retractare munera* che non le spettano, proietta il conflitto all'esterno del poeta, come una costrizione che egli subisce ed alla quale infine si ribella, interrompendo l'atto dell'immaginazione;

3) dal punto di vista dell'articolazione espositiva dell'ode, la chiusa costituisce un quarto segmento (omaggio a Pollione – immaginazione del contenuto della sua opera – compianto su Roma – invocazione alla Musa) che si distingue nettamente dai primi tre per il cambio di destinatario e insieme perché l'apostrofe alla Musa apre il carne all'esame delle sue stesse possibilità, il che costituisce una svolta nell'ordito dell'esposizione lirica, come se la messinscena prodotta dalla *persona loquens* lasciasse cogliere improvvisamente l'esistenza di uno spazio non scenico oltre il fondale.

Una costruzione per certi aspetti simile si trova in *car. III 3*, la terza delle odi romane, che prende le mosse da un inno alla coerenza del saggio. Il saggio è *tenax propositi* (v. 1), sa affrontare la solitudine delle proprie posizioni e l'arroganza del potere, è imperturbabile davanti alla rovina di ciò che lo circonda. Grazie a questa virtù molti si sono procurati l'immortalità, Polluce, Ercole, tra loro anche Augusto assunto agli onori del banchetto divino, e poi Bacco e Romolo, su suggerimento di Giunone. A questo punto il poeta dà ampio spazio al discorso di Giunone, che si protrarrà fino alla penultima strofa dell'ode, cioè per un'estensione di cinquanta versi. In questo discorso Giunone rimprovera la città di Troia per le immortalità che l'hanno abbattuta: la lussuria dell'*incestus iudex* e della *peregrina mulier*, Paride ed Elena, lo spergiuro e l'inganno di Laomedonte. Ora però Giunone è pronta a deporre la

---

<sup>58</sup> A questo proposito è opportuno ricordare che il verbo *retractare* indica anche il gesto di chi continua a tormentare una ferita toccandola (cf. Nisbet-Hubbard *ad loc.*), p. es. in Cic. *Att.* VIII 9,3 *sed haec omittamus; augemus enim dolorem retractando*, o in Ou. *trist.* III 11,19 *et tamen est aliquis qui uulnera cruda retractet*. La scelta di questo termine, oltre che richiamare il *tractas* del v. 7, indubbiamente produce una risonanza metaforica che rimanda al dolore.

sua ira purché Roma, discendente di Troia, da essa rimanga separata. Quanto disprezzo graverà su Troia, tanto successo sarà garantito a Roma se i suoi cittadini non vorranno farla risorgere. In caso contrario Giunone stessa con i suoi Argivi provvederà ancora ad abbatterla. Il discorso si conclude qui, ma non l'ode. Nell'ultima strofa il poeta si riscuote da questa lunga mimesi in cui ha prestato la propria voce alla dea e dice:

non hoc iocosae conueniet lyrae:  
quo, Musa, tendis? Desine peruicax  
referre sermones deorum et  
magna modis tenuare paruis.

È facile comprendere che il collegamento tra la prima parte dell'ode e il discorso di Giunone consiste nel tema della costanza: l'*ira Iunonis* non viene meno nel tempo, le sue minacce sono sempre pronte a rinnovarsi. Quella stessa costanza per cui Augusto e Romolo guadagnano l'eternità, può muovere la dea a nuove imprese di distruzione: i Romani stiano attenti a quello che fanno. L'ode poteva concludersi così, il discorso non sembra troncato nel finale, eppure il poeta chiude con un rimprovero alla Musa nel quale sentiamo lo stesso moto di ribellione che caratterizzava il finale di II 1<sup>59</sup>.

Questo contrasto con la Musa, allo stesso modo del finale di II 1, è spiegato come un espediente retorico per porre fine al componimento poetico<sup>60</sup> e gli stessi passi pindarici indicati nel caso di II 1<sup>61</sup> costituiscono in genere la garanzia per una simile interpretazione.

---

<sup>59</sup> Questo aspetto del discorso di Giunone è oggetto di differenti interpretazioni: o la dea ha effettivamente concluso il suo discorso, e allora si tratta di una *recusatio* apparente come quella di *carm.* II 1 perché la Musa «a déjà atteint son but: elle a russi tout à la fois à *referre sermones deorum*, et à *magna tenuare paruis modis*» (Karamalengou 2004, 148) oppure la sua minaccia ai Romani non si è ancora conclusa e l'interruzione potrebbe avere una funzione inerente al disegno dell'intero ciclo: «By leaving the goddess gesturing towards what lies outside the field of vision, the poet takes leave of her, and has us do the same, with all her power and mystery intact. We cannot know what else Juno may have said, but we have the succeeding Roman Odes, and rudiments of an awareness of the apocopated speech's negative dimension. Rome will fall again, indeed is falling, if in reading Juno's speech the reader also has read III, 6. It is of the utmost significance that III, 3 ends in a breakdown of reference: Juno's future words are to be about objects that do not (yet?) exist, and may, through right action, be aborted» (Witke 1983, 45). Anche nel secondo caso, però, resta vero il fatto che l'ultima strofa, ancorché nella formulazione di un divieto, pone in termini espliciti il problema della legittimità estetica dell'ode.

<sup>60</sup> Cf., p. es., Kiessling-Heinze *ad loc.*, Syndikus 1990, 47, Witke 1983, 44, Nisbet-Rudd *ad loc.*

<sup>61</sup> Gli antecedenti pindarici comunemente indicati dai commentatori sono *Pyth.* IV 247; X 51; XI 38s.; *Nem.* III 26s.; IV 33; *Isthm.* V 56. Questi antecedenti, tuttavia, hanno un legame solo molto vago, e quindi debole, con la chiusa dell'ode. Innanzitutto nessuno dei passi indicati come possibili modelli si trova nella posizione conclusiva del componimento. In secondo luogo l'interruzione del canto lirico è presentata come ritorno al tema iniziale dopo una troppo rischiosa deriva (metafora della carreggia-

Eppure questo finale, come già quello precedentemente analizzato, è più ricco e più mosso al suo interno di quanto il supposto modello preveda, anche perché nei passi pindarici individuati come antecedenti è adoperata la metafora della nave il cui approdo è improvvisamente invocato dopo una lunga diversione, ma non c'è traccia dell'invocazione alla Musa né riferimento ad una sua azione nel canto<sup>62</sup>.

Il poeta ha una *lyra iocosa*, ma ciò che è stato cantato non *conueniet* a una simile *lyra*. *Quo tendis?*, dice il poeta alla Musa, apostrofandola poi come *peruicax*, il che, se lo consideriamo attentamente, ci riporta alla disposizione morale illustrata nell'ode, quella di un'inflessibilità che giunge alla caparbia. In cosa consiste la pervicacia della Musa? Ella non smette di *referre sermones deorum* e di *tenuare magna paruis modis*. La prima azione è propria della Musa del canto epico, basti pensare al proemio dell'Eneide, nel quale Virgilio chiede alla Musa di *memorare* proprio le cause dell'*ira Iunonis*<sup>63</sup>. Notiamo inoltre che il poeta

---

ta: *Pyth.* IV 247-249; metafora del poeta-nocchiero: *Pyth.* X 51-53 e *Nem.* III 26ss.; entrambe le metafore in *Pyth.* XI 38ss.), motivo assente nella chiusa oraziana, e l'invocazione alla Musa, quando c'è (*Pyth.* XI 42ss.), contiene la richiesta di continuare ad ispirare il canto, non l'intimazione d'interromperlo. Già in Pasquali 1920, 691 possiamo notare un certo scetticismo sulla reale somiglianza con Pindaro: «Che gli antichi lirici greci, primo Pindaro, talvolta sogliono riprendersi così a mezzo il corso, è stato osservato da un pezzo. Quegli incita se stesso a fermare il remo e a gettar l'ancora (*Pyth.* X 51), o si chiede se una folata di vento l'abbia allontanato dalla sua rotta, come fa una barca sul mare (*Pyth.* XI 38). Ma in Orazio cerchiamo invano l'immagine, e la ragione del silenzio è un'altra».

<sup>62</sup> Nel caso del finale di II 1 i confronti con Pindaro hanno portato a conclusioni come quella che si legge in Syndikus 1990, 343: «Horaz lenkt zurück zu einer gewöhnlichen heiter-gelassenen Art der Dichtens, läßt aber gerade durch das Abbrechen in der Art Pindars dem Leser das ganz Ungewöhnliche des Tons des Gedichtes noch einmal fühlbar werden». Difficile pensare che allusioni così vaghe a Pindaro, quali quelle appena indicate, facciano percepire «das ganz Ungewöhnliche des Tons des Gedichtes». Quanto a III 3, gli studiosi che tengono conto dell'aspetto programmatico di questo passo soprattutto in relazione alle *Odi romane*, quali Witke 1983 e Karamalengou 2004 ai quali si è già accennato, trattano l'espedito pindareggiante come del tutto secondario, altri invece ritengono che l'influenza pindarica autorizzi a considerare la chiusa dell'ode meramente una formula conclusiva (p. es. Kiessling-Heinze *ad loc.*: «ein "nicht weiter" nach Pindars Vorgang» o Nisbet-Rudd *ad loc.*: «breaking-off formula»). In una posizione intermedia si pone la conclusione proposta in Syndikus 1990, 47 che suggerendo un'interpretazione analoga a quella del finale di II 1, ma più appropriata in questo contesto, attribuisce alla rielaborazione del modello pindarico la funzione, segnalata anche da altri, di rendere più evidente il carattere dell'ode: «Durch dieses Abbrechen wird die Ungewöhnlichkeit des Tones und das Außerordentliche des Inhalts noch einmal sehr deutlich ins Bewußtsein gerufen».

<sup>63</sup> Mentre il *memorare* virgiliano ravviva la connessione originaria che voleva le Muse figlie di Mnemosyne, il *referre* oraziano sottolinea la loro attitudine imitativa: la Musa *refert sermones deorum* in un intervento condotto nella forma del discorso diretto. Sul valore di *referre* come verbo che indica la capacità imitativa concessa dal potere della Musa, è utile il confronto con *ars* 83-85 *Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equum certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre*.

non si esprime come se la Musa lo avesse indotto a *referre sermones*, bensì come se l'avesse fatto lei stessa. L'intervento di Giunone nella forma diretta si può quasi intendere come intervento della Musa stessa che ne riferisce le parole.

Il contrasto tra i *magna* e i *parui modi* concerne il rapporto tra grandezza d'argomento tipica dell'epica e brevità di respiro del verso lirico, che tende a rimpicciolire e ad assottigliare una materia inadatta. Quanto a *tenuare*, in quest'espressione sentiamo, di là dalla nozione di una grandezza rimpicciolita e assottigliata con disappunto del poeta, un contrasto tra la poetica della λεπτότης callimachea e il peso di argomenti troppo solenni per un'attitudine stilistica così leggera. Il carattere teorico-programmatico della conclusione è dunque facilmente dimostrabile se si considera valore tecnico dei termini adoperati<sup>64</sup>: Orazio impone alla Musa di interrompere un'operazione che descrive ricorrendo alla figura dell'ossimoro. Quest'operazione, tradotta in termini metaletterari, consiste nel violare i limiti tradizionalmente imposti al sistema dei generi, imprimendo uno sbilanciamento nel rapporto tra contenuto e forma. Questo sbilanciamento è descritto come applicazione inopportuna (*non conueniet*) del callimachismo (*tenuare*) ad un argomento che forse non può tollerarlo<sup>65</sup>. Rendere solenne la sua lirica e cimentarsi con temi alti, paragonabili a quelli dell'epica, è un'operazione per la quale Orazio troverà poi in Pindaro il modello più esplicitamente indicato, anche se non l'unico allusivamente ricordato, modello rispetto al quale manterrà sempre un senso di cauta distanza, come dimostra la più tarda ode IV 2. La scelta intrapresa nelle *Odi romane* di trattare temi grandi nella lirica, cioè di ingrandire per stile e contenuto i limiti di un genere altrimenti *tenue* o *leue*, si trova rappresentata in un'espressione ironicamente di segno contrario: *tenuare magna*.

Di qui il senso dell'incertezza, ma anche della novità. Forse non è un caso che questa sospensione riflessiva cada proprio al centro delle odi romane, il momento della lirica oraziana dei primi tre libri in cui il poeta sembra pretendere di più dal suo *ingenium*. Dobbiamo notare che, per quanto riguarda l'aspetto psicologico della relazione fra il poeta e la sua fonte d'ispirazione, siamo nel punto di maggior distanza dall'apertura solenne e fiduciosa delle *Odi romane*, nella quale il poeta si professa *Musarum sacerdos*, ma sappiamo poi come questa sospensione si risolva in un nuovo slancio, con l'invocazione d'apertura dell'ode III 4 (e della seconda metà dell'intero ciclo) alla Musa Calliope perché gli ispiri un *longum melos*.

---

<sup>64</sup> Cf. Karamalengou 2004, 148s.

<sup>65</sup> Cf. Karamalengou 2004, 149: «Par ce moyen d'une nouvelle réflexion poétologique, Horace cache derrière l'ironie l'affirmation d'un art poétique. Son art peut désormais combiner l'expression de la grandeur et du sublime (*magna*) avec l'emploi des mètres du lyrisme. Le verbe *tenuare* évoque précisément une propriété de la poésie lyrique, surtout du lyrisme alexandrin. Ainsi la poésie lyrique d'Horace nous révèle, à partir des invocations à la Muse, la *contaminatio* suggestive des gendres littéraires».

La tensione alla quale mi riferisco ha il suo centro nello stesso ossimoro che è anche la chiave della formula programmatica: *tenuare magna*. Che l'ossimoro in questione implichi tensione anche in un senso psicologico, si può comprendere osservando il gioco di opposizioni che ne costituisce il contesto. La precisione e la ricchezza dell'immagine che il poeta realizza nell'ultima strofa potrebbe dissuaderci dal ridurla a semplice rivestimento allegorico di un programma letterario. Gli attori operanti nello sviluppo di questa immagine sono più di uno: alla *Musa peruicax* si oppone la *lyra iocosa*, lungo lo stesso asse di opposizione che vede contrapposti i *modi parui* ai *sermones deorum* e ai *magna*. La *lyra iocosa* implica la presenza del poeta e le capacità connesse al suo *ingenium*, mentre ancora una volta l'intervento della Musa è sentito come esterno. Se lo si osserva con attenzione, questo gioco di opposizioni risulta affidato prevalentemente alla polarità delle coppie di aggettivi, in particolare alla coppia *peruicax-iocosa*, che suggerisce più esplicitamente la dimensione psicologica del conflitto, mentre *magna* e *paruis* ne costituiscono la fedele oggettivazione sul piano dei valori artistici in gioco.

In questi due finali troviamo insomma intrecciati un particolare svolgimento del τόπος della *recusatio*, il problema estetico della ridefinizione dei confini del genere lirico e la tensione non risolta fra *ingenium* e ispirazione<sup>66</sup>. Anche qui, come in II 1, l'invocazione finale alla Musa produce uno scarto del discorso lirico dalla sua funzione declamatoria ad una riflessione teorico-critica sul canto appena interrotto.

I due esempi citati mettono in scena l'addensarsi di questa tensione nel momento finale di un componimento poetico che però si è costruito proprio grazie alla collaborazione forzata del poeta con la Musa e si è risolto infine nell'invito a desistere che il poeta le rivolge.

---

<sup>66</sup> Non si può omettere di indicare una certa somiglianza di questo passo e di *carm.* II 1,37-40 con la *recusatio* ad Agrippa contenuta in *carm.* I 6,5-12 e 17-20 *nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem / Pelidae stomachum cedere nescii, / nec cursus duplicis per mare Vlixei, / nec saeuam Pelopis domum / conamur, tenues grandia, dum pudor / imbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni. [...] nos conuiuia, nos proelia uirginum / sectis in iuuenes unguibus acrium / cantamus uacui, siue quid urimur / non praeter solitum leues*. Anche qui al motivo della *recusatio* si accompagna la ricerca della poesia amorosa, sentita come più adatta all'*ingenium* del poeta; inoltre anche in questo caso possiamo osservare l'instaurarsi di una tensione fra la divinità ispiratrice e il poeta, sebbene qui sia la Musa a vietare (in ciò essa svolge la stessa funzione di Apollo in Virg. *ecl.* VI 3-5 o in Prop. III 3,13-24, conformemente all'influenza del modello callimacheo di *Hymn. Ap.* 105-112). Bisogna però osservare che, sia nella chiusa di II 1 sia in quella di III 3, il dialogo in atto con la Musa segna, come abbiamo visto, un'interruzione metaletteraria del canto che contribuisce a produrre un'immagine concreta del processo dell'ispirazione, mentre la stessa cosa non avviene in *carm.* I 6, dove il divieto della Musa è rappresentato come un'imposizione di carattere generale e non implica che il poeta si rivolga alla divinità interrompendo il canto.

## 2. 2. *Visione e possessione*

Non tutta la lirica oraziana è percorsa dalla stessa cautela nei confronti delle forze e delle divinità che recano il dono. Per quanto riguarda i primi tre libri delle *Odi*, sarebbe tuttavia difficile tracciare una linea evolutiva dell'atteggiamento del poeta, poiché nemmeno una sicura indicazione cronologica delle singole odi ci potrebbe rendere certi che le differenze di rapporto con l'ispirazione possano essere spiegate con il paradigma evolutivo anziché, per esempio, con quello della coesistenza e dell'alternanza di atteggiamenti diversi.

Certo è che nelle cosiddette 'odi bacchiche' ci troviamo davanti ad un Orazio che sembra più decisamente disponibile alla forza ispiratrice e lo stesso vale per la già citata ode III 4, la più lunga delle *Odi romane*. Le 'odi bacchiche'<sup>67</sup>, per quanto simili in molti aspetti sia tematici che espressivi, tuttavia presentano notevoli differenze nel modo in cui l'ispirazione è rappresentata. Cercheremo ora di considerarle.

L'ode II 19 è la penultima del libro. L'ultima, la tanto discussa metamorfosi del poeta in cigno, deve essere giustamente considerata anche in parallelo con III 30, l'ultima dei tre libri. In entrambe è cantato il tema dell'immortalità che tocca al poeta in virtù della sua poesia, la quale ne rende durevole la memoria presso le generazioni future<sup>68</sup>. Rispetto alla disposizione esistenziale che aleggia nel II libro, l'ode conclusiva è stata vista come il tentativo di indicare una forma di riscatto dalla morte, uno speciale riscatto disponibile solo ad un individuo eccezionale. L'*inane funus* e il *sepulcrum* ricoperto di *superuacui honores* con cui si chiude l'ode II 20<sup>69</sup> ci persuade che l'ode del cigno è, ancora una volta rispetto all'atmosfera ed ai temi del II libro, un'ode sulla morte<sup>70</sup>. Eppure il suo inizio, all'insegna dell'entusiasmo, promette qualcosa che ha a che fare con un futuro meno remoto e con l'orientamento programmatico (vv. 1-3):

Non usitata nec tenui ferar  
pinna biformis per liquidum aethera  
uates...

---

<sup>67</sup> Generalmente con la definizione di 'odi bacchiche' i commentatori fanno riferimento a I 18, II 19 e III 25. Tuttavia solo II 19 e III 25 sono le odi nelle quali propriamente Orazio, pur in modi diversi, mostra di avvertire direttamente la presenza del dio.

<sup>68</sup> Cf. Hor. *carm.* II 20,13-16 *iam Daedaleo notior Icaro / uisam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas canorus / ales Hyperboreosque campos*; III 30,10-14 *dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus / et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnauit populorum, ex humili potens / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*.

<sup>69</sup> Cf. Hor. *carm.* II 20,21-24 *absint inani funere neniae / luctusque turpes et querimoniae; / compesce clamorem ac sepulcri / mitte superuacuos honores*.

<sup>70</sup> Per un'interpretazione complessiva dell'ode II 20 e per una discussione critica dei principali problemi interpretativi ad essa inerenti, rimando a Bonfante 1992.

In qualunque momento quest'inizio sia stato concepito, ci è lecito pensare che Orazio avesse già in mente l'inizio del terzo libro con il grandioso disegno delle sei *Odi romane*. Tra i vari elementi di somiglianza che accomunano II 20 e III 25, m'interessa ora segnalare quello della promessa di poesia sublime: il passo appena citato, infatti, si può utilmente confrontare con III 25, 7-8:

dicam insigne, recens, adhuc  
indictum ore alio.

e vv. 17-18:

nil paruum, aut humili modo,  
nil mortale loquar.

Nei tre passi citati è espresso lo stesso concetto di una poesia ad un tempo nuova (*non usitata, recens, adhuc indictum ore alio*), elevata (*nec tenui, insigne, nil paruum aut humili modo*) e destinata all'immortalità (*nil mortale*), il rifiuto di quella poesia *tenuis* che, come abbiamo visto, in altri carmi è l'elemento distintivo con cui Orazio rappresenta il suo *ingenium*.

Ora, in questa convergenza di aspirazione al sublime e all'immortalità, ricerca del nuovo ed entusiasmo bacchico, possiamo riconoscere lo stesso atteggiamento che anima anche l'ode II 19. Mi soffermerò solo sulle prime due strofe:

Bacchum in remotis carmina rupibus  
uidi docentem, credite posteri,  
Nymphasque discentes et aures  
capripedum Satyrorum acutas.

Euhoe, recenti mens trepidat metu  
plenoque Bacchi pectore turbidum  
laetatur: Euhoe, parce, Liber,  
parce, graui metuende thyrsos!

Quest'inno si configura come il racconto di una visione. La letteratura antica, come è stato già detto, è ricca di narrazioni poetiche che descrivono una teofania nel corso della quale il poeta riceve per ispirazione divina il contenuto del suo canto o indicazioni inerenti il genere da praticare o lo stile<sup>71</sup>. I modi in cui questi incontri si svolgono, i gesti e gli even-

---

<sup>71</sup> Per un'indicazione delle teofanie produttive d'ispirazione poetica nella letteratura antica, cf. Nisbet-Hubbard 1978, 315: utile è il confronto con Hes. *Theog.* 22-34, Call. *Hymn. Ap.* 105-112, Verg. *eccl.* IV 3-5 e Prop. III 3. Nel caso delle 'odi bacchiche', come vedremo, il maggior risalto è dato alla reazione emotiva del poeta e alla forza psichica dell'ispirazione nel momento in cui essa si svolge, più

ti più importanti, costituiscono un repertorio che progressivamente si stabilizza nell'immaginario e nella memoria di poeti e lettori. In quanto Orazio ci racconta c'è dunque molto di convenzionale, ma la convenzionalità delle apparizioni bacchiche fa parte a sé rispetto a questa tradizione ed ha le sue peculiarità che a loro volta sono fissate in un repertorio codificato<sup>72</sup>. È possibile però, anche a queste condizioni, cogliere la specificità dell'invenzione poetica di Orazio<sup>73</sup>.

L'ode si può dividere in due parti: la narrazione dell'incontro con il dio e la narrazione delle sue gesta. Rispetto ad entrambe le parti, l'abbondanza di elementi tipici segnalati dalla critica ci permette di cogliere i tratti costitutivi dell'ambientazione bacchica: il paesaggio rupestre e remoto, il tirso, il timore che s'impadronisce degli astanti e poi i molti elementi ricorrenti della tradizione mitologica che narra le gesta del dio. Quello che qui c'interessa è l'aspetto di rappresentazione dell'ispirazione poetica che presumibilmente si può trarre dalle prime due strofe. In primo luogo il poeta racconta di «aver visto» il dio, il che implica una distanza di tempo tra il momento della visione e il momento del racconto. Non solo, a marcare la separazione dei due momenti, c'è anche l'accenno al futuro: *credite posteri*<sup>74</sup>. Bacco è rappresentato nelle vesti *χοροδιδάσκαλος*, Orazio usa il verbo *docere*. Il suo coro è com-

---

che all'apparizione del dio; inoltre Bacco, a differenza di Apollo e delle Muse, non rivolge mai la parola al poeta, ma ne invade silenziosamente l'animo che, pieno d'ispirazione, intuisce improvvisamente ciò che deve cantare, nel primo caso le virtù del dio, nel secondo la divinizzazione del *princeps*. Per una trattazione della novità dell'attitudine oraziana nel rappresentare l'ispirazione bacchica, cf. Williams 1968, 68 e Batinski 1990-91, 371.

<sup>72</sup> Una ricca e precisa trattazione dei precedenti letterari che possono aver influenzato Orazio è disponibile nel commento di Nisbet-Hubbard (1978, 314ss.), integrabile con l'introduzione a III 25, contenuta in Nisbet-Rudd 2004, 296ss. Entrambi i commenti ordinano e mettono a disposizione del lettore una grande quantità di materiale di letteratura antica e di saggistica moderna sul fenomeno dell'entusiasmo dionisiaco e, in particolare, sui riflessi di quest'entusiasmo nella poesia antica. Numerosi sono poi gli studi dedicati alla presenza del dionisiaco nella poesia di Orazio, con particolare riferimento alle 'odi bacchiche': Connor 1971, La Penna 1971, Aricò 1985, Batinsky 1990-91, Wimmel 1993, Koster 1994, Maurach 1994.

<sup>73</sup> Su questa specificità si trovano osservazioni particolarmente utili in Batinski 1990-91, 370ss.

<sup>74</sup> Secondo Nisbet-Hubbard (317) l'espressione sarebbe da considerarsi come segno dell'essenziale distacco di Orazio rispetto all'esperienza narrata. La studiosa e lo studioso inglesi si rifanno al già citato parere di Fraenkel (cf. n. 44): «Horace did see Dionysus», che è stato tenuto in considerazione da quanti tra i commentatori si sono preoccupati dell'autenticità dell'esperienza oraziana. Di quanto sostenuto da Fraenkel, Nisbet-Hubbard mettono in evidenza soprattutto il riconoscimento della forte letterarietà che sta alla base della visione. Ho già sottolineato come l'interpretazione di Fraenkel induca ad un particolare equilibrio in quanto, pur non riconoscendo all'apparizione di Dioniso il carattere di una «paranormal psychological experience» (Nisbet-Hubbard, *ibid.*), ne dà per certe la serietà e la profondità spirituale. È facile, come di fatto è accaduto, appoggiarsi all'autorità di Fraenkel per suffra-

posto dalle ninfe e dai satiri con le orecchie aguzze e, probabilmente appartato, dal poeta stesso. Non è esplicitamente riportato il contenuto dell'insegnamento di Bacco. Si tratta forse di una sapienza iniziatica che non è lecito rivelare? Quale che sia la risposta, Orazio sembra sopraffatto non tanto dal contenuto oggettivo delle rivelazioni di Bacco ai suoi iniziati, quanto dalla forza emotiva che ancora si riverbera nel presente al solo ricordo dell'evento: l'indicazione del *metus* di cui è pervasa tutta la seconda strofa vale infatti per il presente. L'espressione *pleno Bacchi pectore* (v. 6) sarà ripresa in III 25,1-2 da *tui / plenum*, con un enjambement che rafforza il senso d'intensità dell'evento interiore. La critica ha puntualmente riconosciuto la connessione tra queste due espressioni e il concetto greco di ἐνθουσιασμός<sup>75</sup>. L'elemento dominante di quest'entusiasmo bacchico è la paura, che si ritrova diffusamente espressa anche in III 25. La costruzione sintattica delle due strofe successive è imperniata sull'espressione *fas est... dicere... atque iterare*.

fas perucaces est mihi Thyiadas  
 unique fontem lactis et uberes  
 cantare riuos atque truncis  
 lapsa cauis iterare mella:

fas et beatae coniugis additum  
 stellis honorem tectaque Penthei  
 disiecta non leni ruina  
 Thracis et exitium Lycurgi.

Gli oggetti di questi *dicere* e *iterare* sono gli elementi canonici del mondo dionisiaco: le baccanti, lo stillare spontaneo di vino, latte e miele, l'apoteosi di Arianna, la tragica fine di Penteo e di Licurgo. Con la triplice anafora *tu* della quinta strofa entriamo nella parte narrativa dell'inno: l'aretologia del dio. Ma torniamo a *fas est*: l'espressione indica che Orazio ha otte-

---

gare giudizi che non mantengono lo stesso senso delle sfumature. In questo caso lo scetticismo dei due commentatori li guida a concludere che l'ode non deve essere intesa troppo seriamente come una rappresentazione dell'ispirazione poetica, quanto piuttosto come l'effetto del lavoro di un «Apollonian craftsman». Un punto di vista simile per molti aspetti adotta anche Gagliardi 1981, 168: «L'ode perde via via il suo carattere estatico, per entrare nell'ambito della più nota sensibilità oraziana». Pareri diversi, cioè di una sostanziale genuinità della teofania dionisiaca, interpretata almeno nel senso di una forte suggestione psichica, sono stati espressi soprattutto dalla critica tedesca: Syndikus 1990, 471; Pöschl 1991, 304ss.; Maurach 1994, 90ss., a cui rimando anche per una dossografia più completa sull'argomento. Sull'originalità di II, 19 e sull'impossibilità di giudicarla semplicemente alla luce dei presunti modelli, rimando alle fini considerazioni contenute in Williams 1968, 68ss.

<sup>75</sup> Cf. Fraenkel 1957, 201. La discussione più completa sull'origine e la fortuna di questa celebre espressione si trova in Nisbet-Hubbard *ad loc.*

nuto il permesso di cantare quanto segue<sup>76</sup>. È evidente che questo permesso è ottenuto in virtù dell'invasamento e si deve dedurre che esso sia pertinente al contenuto stesso della visione<sup>77</sup>.

Se le odi prese in considerazione nel paragrafo precedente si aprivano solo nel finale al riconoscimento della loro natura ispirata, qui l'ispirazione è rappresentata nella sua naturale posizione cronologica rispetto al processo della creazione poetica, cioè all'inizio, più precisamente nel passato. Il punto di svolgimento dell'ode nel quale il poeta descrive il passaggio che porta dall'ispirazione al canto delle gesta del dio, è quel presente gravido di trepidazione in cui egli ha modo di accennare al suo stato d'animo. La seconda strofa, con l'indicazione del *metus* e la preghiera al dio, presenta un'analogia, ancorché di segno contrario, rispetto a quella sorta di negoziato con cui il poeta, nei componimenti esaminati in precedenza, otteneva dalla Musa l'interruzione del canto. In questo caso, è vero, la richiesta è volta ad ottenere la concessione di poetare ed insieme l'immunità dalla forza rovinosa del dio. Assenti le connotazioni teorico-letterarie della riflessione sulle condizioni del canto, qui il poeta ne testimonia soprattutto l'origine estatica. Tuttavia anche questa testimonianza vale pur sempre come riflessione sulle condizioni del canto e bisogna riconoscere pertanto che anche nella seconda e nella terza strofa c'è la possibilità di individuare una svolta del discorso lirico in direzione metaletteraria che è, se non analoga, almeno certo paragonabile a quanto riscontrato in II 1 e III 3. Infatti la sospensione che in queste strofe si attua fra il racconto dell'ispirazione e lo svolgimento del canto a cui l'ispirazione implicitamente autorizza, è occupata da un'illustrazione del rapporto in cui il poeta si trova con le forze che lo ispirano, proprio come accadeva nelle strofe conclusive delle odi indicate.

III 25 è l'altra grande 'ode bacchica'. Qui la rappresentazione poetica dell'ispirazione raggiunge un'efficacia e un'immediatezza maggiori che in II 19<sup>78</sup>:

---

<sup>76</sup> Le apparizioni e le rivelazioni di un dio devono rimanere circunfuse di mistero: rivelarne i segreti è un *nefas* che solo il permesso della divinità stessa può allontanare dai mortali che raccontano l'evento. La preghiera di Orazio (*parce... parce*) non ha solo lo scopo generico di stornare da sé gli effetti devastanti della manifestazione bacchica, ma anche quello più specifico di ottenere dal dio la concessione di parlarne ai mortali. Secondo Nisbet-Hubbard *ad loc.* quest'autorizzazione ricevuta dal poeta lo rende paragonabile a figure come quella di Cassandra (Aesch. *Ag.* 1178ss.) o della Sibilla virgiana (*Aen.* VI 102), collocandone atteggiamenti e azione in un contesto culturale arcaico ove la funzione poetica e quella profetica risultano indistinguibili e sono infatti unitariamente designate con il termine *uates*. Per la reviviscenza della nozione di *uates* applicata alla funzione poetica in età augustea, si rimanda naturalmente a Newman 1967, 128ss.

<sup>77</sup> Tale identificazione tra l'insegnamento di Baccho e il contenuto dell'inno che segue è esplicitamente riconosciuta in Syndikus 1990, 469.

<sup>78</sup> Dei molti contributi che mettono a confronto le due odi dal punto di vista della costruzione, molto chiaro e schematico risulta quello di Kiessling-Heinze nella parte introduttiva a II 19. Si vedano poi anche le osservazioni di Williams 1968, 68ss. e di Santirocco 1986, 141.

Quo me, Bacche, rapis tui  
 plenum? quae nemora aut quos agor in specus  
 velox mente noua? quibus  
 antris egregii Caesaris audiar  
 aeternum meditans decus  
 stellis inserere et consilio Iouis?  
 dicam insigne recens adhuc  
 indictum ore alio. non secus in iugis  
 exsomnia stupet Euhias  
 Hebrum prospiciens et niue candidam  
 Thracen ac pede barbaro  
 Lustratam Rhodopen, ut mihi deuio  
 ripas et uacuum nemus  
 mirari libet. o Naiadum potens  
 Baccharumque ualentium  
 proceras manibus uertere fraxinos,  
 nil paruum aut humili modo,  
 nil mortale loquar. dulce periculum est,  
 o Lenaee, sequi deum  
 cingentem uiridi tempora pampino.

Molti elementi sono comuni sia sotto l'aspetto del contenuto, sia sotto l'aspetto delle scelte espressive. Tuttavia la situazione è diversa. Ciò che conferisce maggior vivezza a III 25 è che il poeta ci racconta dell'ispirazione mentre essa sta avendo luogo. Bacco si è impadronito del poeta: il verbo *rapis* è molto più forte dell'espressione iniziale di II 19, *Bacchum uidi*, così come molto più forte è l'apostrofe direttamente rivolta al dio. L'invocazione iniziale ci ricorda anche *Quo Musa tendis?* di III 3, ma qui la partecipazione del poeta all'iniziativa del dio è più diretta. Segue tutto il repertorio dei luoghi dionisiaci: *nemora*, *specus*, *antra*, ma questi luoghi emergono alla vista del poeta come trasfigurati. Nell'incalzare di domande che costituiscono la prima strofa e parte della seconda, si combinano due diverse condizioni di percezione della realtà: la rapidità e la novità. Con la terza domanda poi, *quibus antris*, si stabilisce una relazione tra l'invasamento bacchico e la lode di Augusto: l'oggetto del carme a cui darà origine l'ispirazione bacchica qui raccontata è l'*aeternum Caesaris decus*<sup>79</sup> e l'assunzione di Augusto tra gli dèi (argomento che troviamo già trattato

---

<sup>79</sup> Già secondo Fraenkel 1957, 258s. questo riferimento ad Augusto avrebbe potuto porre in grave imbarazzo un lettore moderno, romanticamente disposto a leggere un componimento che parlasse in termini generali di come Orazio si sentì chiamato a scrivere poesie o liriche, ma non altrettanto a veder collegato l'evento dell'ispirazione ad un compito celebrativo così precisamente assunto. La dimensione politica e celebrativa di questo carme ha suscitato grandissimo interesse nella critica, che spesso

in III 3, ma di cui forse III 25, più che essere una ripresa, è, dal punto di vista della cronologia delle due odi, un'anticipazione<sup>80</sup>).

Più che altrove, in III 25 è messa in evidenza la connessione tra ispirazione, contenuto celebrativo e stile sublime, come ricaviamo dal complesso delle prime due strofe. Dopo la lunga similitudine nella quale il poeta invasato si paragona alla Baccante insonne, al v. 14 compare una vera invocazione al dio con uno scorcio descrittivo della sua potenza. L'ultima strofa riprende il tema dello stile sublime: in particolare possiamo notare la continuità che il verbo *loquar* (v. 18) stabilisce con i precedenti *audiar* (v. 4) e *dicam* (v. 7). L'ode si conclude con una seconda breve invocazione al dio e con l'ossimoro *dulce periculum* che rinnova e rende più esplicito il senso di smarrimento avvertito nella prima strofa, mentre il *sequi* sembra completare il senso dell'azione indicata dall'iniziale *rapis*.

L'intera ode racconta la stessa esperienza che in II 19 era solo accennata e costituiva, dal punto di vista tecnico, un elemento di giuntura tra le due parti dell'inno. Questa dilatazione nel narrare l'estasi dionisiaca fa di III 25 l'ode più originale tra quelle in cui è rappresentata l'ispirazione. Se nelle odi che avevamo finora esaminato questa rappresentazione non costituiva più che un momento del canto e l'ispirazione figurava soltanto come il suo presupposto, la sua condizione, e non il suo oggetto primario, qui i rapporti sono completamente diversi. L'ispirazione intesa come presupposto psicologico della creazione artistica diventa l'argomento centrale del canto che da essa si genera, mentre il tema del componimento poetico alla quale l'ispirazione dionisiaca porterà, cioè l'apoteosi del *princeps*, compare solo di scorcio.

---

ha voluto vedere in Bacco non soltanto il simbolo di un particolare tipo d'ispirazione o di una poetica, ma anche un'immagine dotata di un profondo significato ideologico, significato tuttavia non univocamente definito. Di questo aspetto ideologico della figura di Bacco, considerato con scetticismo in Gagliardi 1981, 169, non intendo occuparmi nel presente lavoro, ma rinvio ad alcuni contributi fondamentali sull'argomento: Connor 1971, Lieberg 1984, Batinski 1990-91, Wimmel 1993 (il più ricco di osservazioni), Koster 1994 e Maurach 1994. Un'importanza curiosamente scarsa a questo problema dedica invece il recentissimo commento di Nisbet-Rudd, nel quale solo l'esperienza dionisiaca in sé e per sé e i suoi precedenti nella storia della cultura antica costituiscono il significato che con più sicurezza può essere attribuito all'ode (p. 299): «Here, although the celebration of Augustus is the avowed purpose of the ode, that is not its most striking feature; indeed a Maenad's ecstasy makes an odd analogy for political commitment, however fervid. What one takes away, rather, is some sense of the mysterious phenomenon of poetic possession».

<sup>80</sup> Che III 25 potesse contenere un annuncio di quanto realizzato nelle *Odi romane*, fu già sostenuto da Fraenkel, il quale era convinto che componimenti simili alle odi III 1-6, se non proprio queste stesse odi, dovevano aver già cominciato a delinearsi nella mente del poeta quando concepì l'ode III 25. La Penna 1980, 239, che data le *Odi romane* al 27, discute l'ipotesi di Fraenkel, specificando che l'ode è sicuramente anteriore al ciclo iniziale, ma che poteva anche riferirsi ad un progetto diverso, realizzato già nel 29 o nel 28 con l'ode III 24, profondamente affine nei temi alle *Odi romane*. III 25 datebbe dunque al 30 o al 29.

III 25 è dunque un carme che tratta totalmente di poetica, di quella poetica del *furor* che altrove è tenuta a distanza e addirittura disprezzata. Che di poetica si stia parlando, lo capiamo sia dal fatto che uno dei temi su cui l'ode torna ripetutamente è l'invenzione di quello stile sublime che appare come conseguenza artistica diretta dell'invasamento bacchico, sia dal fatto che le immagini adoperate funzionano da correlativo oggettivo di questa poetica: l'articolata similitudine della baccante insonne che *stupet* sui luoghi solitari e innevati della Tracia, Rodope attraversata solo da piede straniero e, più avanti, nell'altra parte della similitudine, il *uacuum nemus* e il *mirari* non solo attestano la novità della condizione interiore del poeta, ma valgono anche come espressioni simboliche della scelta del sublime<sup>81</sup>.

Se però si osservano attentamente alcuni aspetti di questo racconto, si dovrà notare come il trattamento stilistico nella rappresentazione dell'entusiasmo bacchico tenda ad una rifondazione tutta particolare, tutta oraziana cioè, della poetica del *furor*. Quando consideriamo i termini *exsomnis* (v. 9) e *deuio* (v. 12), abbiamo modo di cogliere un suggerimento ulteriore sulla condizione del poeta. Per quanto riguarda *deuius*, l'aggettivo, nel senso letterale dell'immagine, denota la distanza del poeta da un cammino comune, il che, secondo un senso allegorico di ben nota tradizione, indicherebbe poi la scelta della poetica nuova<sup>82</sup>. In un senso psicologico possiamo osservare che *deuius* indica l'estasi<sup>83</sup>, l'esser fuori di sé, eppure a quest'estasi, lungo tutta la sua durata, si accompagna una lucida consapevolezza di quanto sta accadendo. Ciò comporta una duplicità di punti di vista e di percezioni: da una parte il poeta *deuius*, dall'altra parte il poeta conscio di essere *deuius*. Lo stesso ragionamento può valere anche per *dulce periculum*, che rappresenta una condizione in cui la piacevolezza dell'abbandono non si dà senza la coscienza del pericolo. L'irruenza della forza interiore che è dono divino e produrrà il canto è accolta insomma con cautela e controllo non minori della disponibilità, di modo che l'estasi non prevale mai sulla lucidità.

---

<sup>81</sup> Sul rapporto di quest'ode con il concetto di Sublime, rimando a Mazzoli 1995. Che III 25 sia in effetti un esempio di stile sublime è sostenuto da molti studiosi, p. es. Kiessling-Heinze, Fraenkel, La Penna, Wimmel e altri.

<sup>82</sup> Cf. Porph. *ad loc.*: *Diximus autem haec allegoricos dici, quia per ea intellegi uult se inusitatum Romanis carmen tractare.*

<sup>83</sup> Cf. Connor 1971, 270: «Horace is cut off from his normal mode of life; he is *deuius*. At this point, of course, the allegorical quality is refusing to be submerged. It is the *deuio* with *mihī* and not with *nemus*, which would be most reassuring, that upsets the reader's equilibrium». Che l'aggettivo possa connotare la disposizione psichica alterata del poeta, può trovare conferma dall'osservazione del suo termine di paragone, la Menade *exsomnis*: la corrispondenza tra le azioni indicate rispettivamente da *stupet* (v. 9) in riferimento alla Menade e *mirari libet* (v. 14) al poeta, induce a scorgere una simmetria di contenuto anche per quanto riguarda gli aggettivi. Ora, è evidente che l'insonnia della baccante è una conseguenza dello stato di alterazione dovuto all'invasamento dionisiaco (cf. Nisbet-Rudd *ad loc.*), pertanto l'aggettivo con cui il poeta rappresenta sé stesso, *deuius*, può ben valere quale indicazione del suo stato d'animo.

Quando poi ci volgiamo ad alcuni accorgimenti retorici e sintattici, quest'impressione di cauta accettazione del sublime ci sembra rafforzata. Se è vero che il poliptoto *quo... quae... quibus*, nel quale l'aggettivo interrogativo si trova ogni volta in un punto differente del verso e gli enjambements dei vv. 1 e 3 cooperano sul piano formale a rafforzare il senso di disorientamento comunicato nell'espressione *uelox mente noua*<sup>84</sup> e la pregnanza di certe espressioni (*tui / plenum, dulce periculum*, tanto per citare quelle indicate più spesso) contribuisce a produrre un tono che rappresenta il senso di ebbrezza da cui il poeta si sente catturato, tuttavia bisogna osservare anche che molto sembra dipendere da un sapiente controllo degli effetti: la scelta delle singole parole è piuttosto sobria<sup>85</sup>, il rapporto tra sintassi e metro risulta cesellato nei minimi particolari e l'efficacia delle espressioni divenute più celebri ci fa pensare subito al precetto della *callida iunctura*. La celebrazione delle forze dell'*ingenium* e il controllo operato dalle immense risorse di una consumata solidità dell'*ars* cooperano in una coordinazione di rara efficacia che ci appare l'esempio più chiaro del *coniurat amice* citato all'inizio di questo studio<sup>86</sup>.

III 4 è l'ode che in maniera più articolata e ricca d'implicazioni esprime la concezione oraziana dell'ispirazione poetica, sia perché in essa troviamo ancora una volta rappresentato l'evento dell'ispirazione, sia perché da quest'evento il poeta trae importanti e ampie considerazioni sul suo significato. Difficile trovare in una poesia un'autobiografia artistica più ricca di quella che troviamo in III 4, ma ancora più utile per noi sarà considerare una volta di più il modo in cui il poeta rappresenta l'ispirazione. Dobbiamo supporre che all'inizio di III 4 il lettore sia ancora colpito dal lungo discorso di Giunone e dall'intimazione finale che Orazio rivolge alla Musa, *desine peruicax*, nell'ode III 3.

All'inizio di III 4 l'appello alla Musa si fa più circostanziato: il poeta infatti invoca Calliope, la più illustre delle Muse secondo una tradizione che deriva da Esiodo<sup>87</sup>, e le chiede di scendere dal cielo per cantare un *longum melos*.

Descende caelo et dic age tibia  
regina longum Calliope melos,  
seu voce nunc mauis acuta,  
seu fidibus citharae Phoebi.

---

<sup>84</sup> Per un'analisi stilistica approfondita di questo *incipit* e per uno studio sui suoi possibili modelli, rimando all'ampio saggio di Wimmel (Wimmel 1993, 5ss.).

<sup>85</sup> «There is a certain stark quality about these words, so much so that taken out of context they appear rather ludicrous and flat. It is only when they are subsumed into the strong emotion and speed of the poem that they come alive [...]. It is the spirit of the Bacchic enthusiasm of the poem that transmutes ordinary words and ideas into something tingling with life.» (Connor 1971, 272).

<sup>86</sup> Se, alla luce di quanto detto, torniamo ad osservare II 19, arricchiremo l'interpretazione già formulata da Nisbet e dalla Hubbard secondo la quale la celebrazione di Dioniso è perfettamente calibrata nell'alternanza di prodigi ed efferatezze del dio e suggerisce l'idea di un accorto controllo apollineo da parte del poeta proprio là dove più forte si avverte la presenza del dionisiaco.

<sup>87</sup> Cf. Hes. *Theog.* 79.

Quando leggiamo la seconda strofa dobbiamo supporre che sia passato del tempo, sia pure poco, ma certo significativo. Il poeta si rivolge non più alla Musa, ma al suo pubblico<sup>88</sup>:

Auditis an me ludit amabilis  
insania? Audire et uideor pios  
errare per lucos, amoenae  
quos et aquae subeunt et aureae.

Cos'è che i suoi ascoltatori devono *audire*? E cos'è che fa dubitare il poeta di essere preso da un'*amabilis insania*? Certo il canto appena richiesto alla Musa. Orazio sostiene di udire questo canto<sup>89</sup>. Anche nella locuzione *amabilis insania* troviamo elementi che ci ricon-

<sup>88</sup> A proposito dell'identità del soggetto di *auditis?*, Pasquali 1920, 692 non ha dubbi sul fatto che Orazio si rivolga al pubblico menzionato nella prima delle *Odi romane*, i ragazzi e le ragazze di III 1, 4. Né Kiessling-Heinze né La Penna procedono oltre un'indicazione generica di «ascoltatori». Nisbet-Rudd discutono la possibilità indicata nel commento dello Ps. Acrone, secondo la quale il poeta si rivolgerebbe alle Muse, ma pare poco probabile che egli possa domandare *auditis?* alle Muse riguardo ad un canto che è proprio una di loro a mandare. Sulla questione cf. anche Witke 1983, 55, che riprende l'ipotesi di Pasquali, ma avanza come terza possibilità quella di pensare ad un auditorio non definito e permanentemente ridefinibile, che in quanto tale includerebbe anche i lettori moderni. Mi pare però che la sollecitudine da parte di Orazio nel definire in maniera circostanziata il suo pubblico in III 1 possa ritenersi vincolante anche in riferimento a quest'ode.

<sup>89</sup> Lo stesso verbo *audire* compare nella frase successiva, retto da *uideor*, che regge anche *errare*. Il complemento indiretto di *errare*, con la proposizione relativa che da esso dipende, conduce il pubblico in un *locus amoenus*. Ad una lettura più attenta ci si domanda a che cosa si riferisca *audire*, visto che nessun sostantivo ne completa il senso. Affrontare questo problema sarà necessario per comprendere correttamente lo svolgimento del processo immaginativo che ha luogo nell'ode III 4. Due, a quanto pare, sono le spiegazioni plausibili. La prima è che il complemento oggetto implicito sia il *longum melos* richiesto a Calliope (Fraenkel 1957, 281, La Penna 1980 *ad loc.*, Witke 1983, 55), il che comporterebbe un'esatta ripresa di *auditis?* del v. 5: «Udite il canto? A me sembra di udirlo e di errare...». Interpretata in questo senso, la funzione dell'*audire* è in tutti i due casi quella d'indicare che l'immaginazione successiva, di carattere visivo (in altri modi non si può intendere *uideor errare*), procede da un'esperienza uditiva: l'ascolto del *melos*. La seconda spiegazione possibile è che il complemento oggetto implicito di *audire* sia il rumore prodotto dalle *aquae* e dalle *aureae* che animano il *lucus*: Orazio si è lasciato scivolare nell'immaginazione prodotta dal canto della Musa e gli sembra di udire i suoni del boschetto sacro nel quale, al tempo stesso, gli sembra anche di errare. Il secondo *audire* si riferirebbe così ad una realtà appartenente già al contenuto del canto, non al canto stesso (diversamente, secondo Nisbet-Rudd, è necessario che *auditis* e *audire* si riferiscano allo stesso oggetto). In tal modo avremmo un articolarsi più graduale e preciso dell'immaginazione prodotta dal *melos*, che, per giunta, sarebbe visiva e uditiva insieme. A sostegno di questa possibilità, è opportuno notare di aver già incontrato la locuzione *audire uideor* nell'ode a Pollione, proprio quando il poeta descrive il suo abbandono all'immaginazione delle storie scritte dall'illustre destinatario dell'ode: anche in quel caso il modo dell'immaginazione coinvolgeva sia la vista sia l'udito. Che quell'immaginazione poi fosse il risultato di un intervento della Musa, lo deducevamo dal finale dell'ode. Cambiato il contenuto, la situazione, come si vede, è la stessa.

ducono alla fenomenologia dell'ispirazione poetica<sup>90</sup>: oltre ad avere una generale connessione con l'idea tradizionale della follia che si accompagna all'estasi poetica, l'espressione trova un riscontro plausibile, sebbene non letterale, con la disposizione emotiva indicata in *dulce periculum* di III 25<sup>91</sup>.

Che cosa avviene nel *lucus* dell'immaginazione? Ce lo raccontano le strofe successive:

me fabulosae Vulture in Apulo  
nutricis extra limen Apuliae  
ludo fatigatumque somno  
fronde noua puerum palumbes

texere, mirum quod foret omnibus,  
quicumque celsae nidum Acherontiae  
saltusque Bantinos et aruum  
pingue tenet humilis Forenti,

ut tuto ab atris corpore uiperis  
dormirem et ursis, ut premerer sacra  
lauroque collataque myrto,  
non sine dis animosus infans.

Un bambino si è perso in questo bosco e vi cade addormentato, ma le colombe lo coprono di fronde primaverili, alloro sacro ad Apollo e mirto sacro a Venere, per proteggerlo dall'assalto di vipere ed orsi. Sembra la scena dell'infanzia di un dio o di un eroe, invece questo bambino è Orazio e le divinità che lo proteggono sono le Camene. Notiamo come il poeta abbia dato al lettore l'impressione di un'immersione graduale nelle circostanze del racconto: dapprima il *lucus* appare come uno scenario appena appena animato e rappresentato in un tempo che è lo stesso nel quale il poeta si rivolge al pubblico. Poi, però, la scena si fa animata da *me* e da *palumbes*, che incorniciano tutto lo svolgimento della quarta strofa e all'inizio della quinta spicca il perfetto *texere* che colloca l'intero quadro nel passato.

Il canto che la Musa ha ispirato ad Orazio riguarda l'infanzia del poeta, nell'aspetto della predilezione che le Muse hanno per lui<sup>92</sup>. La tecnica con cui è costruita la sezione proemiale a quest'ode la quale, non dimentichiamolo, è un inno del poeta alle Muse, ci mette davan-

---

<sup>90</sup> L'espressione è spesso chiosata dai commentatori con la platonica *θεία μανία*.

<sup>91</sup> A proposito di *amabilis insania*, Nisbet-Rudd trovano più pertinente il raffronto con *dulce... furere* (*carm.* II 7,28) e in effetti *insania* corrisponde piuttosto a *furere* che a *periculum*. Tuttavia bisogna osservare che *l'amabilis insania* è in rapporto con l'ispirazione proprio quanto il *periculum* di III 25 e ciò autorizza senz'altro il confronto.

<sup>92</sup> L'episodio, realistico nell'accuratezza delle indicazioni toponomastiche, trova riscontro, quanto ai suoi tratti fondamentali, con scene piuttosto ricorrenti nella letteratura greca, dall'infanzia di Zeus a

ti a una rappresentazione duplice del momento dell'ispirazione: da una parte l'ispirazione intesa come condizione che rende possibile il canto, dall'altra l'ispirazione intesa come oggetto del canto e argomento di celebrazione della divinità che l'ha concesso. Anche in questo caso, allo stesso modo che in II 19, il canto del poeta si sviluppa come risultato di una sollecitazione divina, che è primariamente di carattere musicale<sup>93</sup>.

Nell'ode III 4, però, il passaggio dall'atto del dono divino allo svolgimento del suo contenuto è costruito con maggior cura, una cura che ci ricorda il processo dell'immaginazione illustrato nell'ode II 1.

Tutti i momenti della lirica oraziana considerati in questo capitolo, nonostante le differenze poste in evidenza, presentano un elemento comune di non piccola importanza: la nozione di ispirazione poetica, rappresentata attraverso simboli tratti dalla tradizione letteraria, costituisce un principio costruttivo che governa lo svolgimento dell'ode. L'ispirazione, accettata o rifiutata, celebrata o temuta, è sempre rappresentata come un elemento esterno che si manifesta alla coscienza del poeta in momenti ben determinati e riconoscibili. Quest'evento, nel quale il poeta rappresenta sé stesso in dialogo con forze superiori, trova spazio nella trama del discorso poetico e ne diventa anzi un commento interno che chiarifica di volta in volta le condizioni del canto che si sta svolgendo e le possibilità di quelli che si svolgeranno.

---

cui si accenna nell'*Odissea*, ad episodi simili nei racconti sulle vite di poeti o d'intellettuali, come Stesicoro, Pindaro e Platone. Un'indicazione puntuale dei passi che contengono questi racconti si trova in Nisbet-Rudd 2004, 54. Fraenkel sosteneva che proprio il carattere così realistico di quest'episodio e il legame tra la vicenda autobiografica di Orazio e la lode del *lene consilium* che le Muse offrono al *princeps* (vv. 37 e ss.), costituissero uno degli aspetti più evidenti della distanza di Orazio dal modello pindarico della *Pitica* I, *Χρυσέα φόρμιγγις*. Questo componimento, che più di altri secondo Fraenkel starebbe alla base dell'ode oraziana per affinità di pensiero e di struttura, celebra la potenza della musica come dono divino portatore di pace e di equilibrio sia agli dèi sia agli uomini. *Ἡσυχία σύμφωνος* (v. 71) evoca l'idea di una stretta connessione tra armonia prodotta dalla musica e armonia intesa come concordia politica. Orazio applica al governo del *princeps* questo fondamentale motivo della *Pitica* I di Pindaro. L'elemento riguardo al quale i due componimenti si differenziano in maniera più evidente è costituito però proprio dalla fonte del *melos* iniziale, che per Pindaro fa parte di una realtà già stabilita nelle abitudini e nei comportamenti della società alla quale appartiene e per la quale scrive, mentre per Orazio è il risultato di una preghiera e di uno sforzo individuali. Ciò che non si può più attingere dal contesto di un'esperienza comune e organizzata, deve essere disponibile come frutto di un'esperienza personale privilegiata, il cui alto valore ha bisogno di un racconto introduttivo qual è quello che il poeta narra ai suoi ascoltatori.

<sup>93</sup> I molteplici riferimenti alla natura musicale dell'ispirazione facilmente riscontrabili nelle prime strofe della quarta ode romana, si possono utilmente comparare con il fatto che in II 19 Bacco sta istruendo un coro di ninfe e di satiri e il poeta, come è già stato osservato, assiste alla scena.

3. *Su un possibile ruolo dell'ispirazione nella teoria oraziana della creazione poetica*  
(ars poetica)

3.1. Sapiencia

Il IV libro meriterebbe una trattazione a parte, soprattutto là dove il nostro argomento s'intreccia a problemi di poetica pindarica, ma forse quest'equilibrio costante fra intervento divino e perplessità umana, estasi e controllo, ispirazione e razionalità che ho cercato d'illustrare nel tracciare una fenomenologia dell'ispirazione lungo il corso dei primi tre libri, può bastarci come guida per riconoscere un atteggiamento non dissimile nel IV.

È tempo di tornare alla parte più strettamente teorica del pensiero di Orazio sull'ispirazione. Che posto può occupare l'elemento dell'ispirazione in una teoria prescrittiva sulla poesia, quale è quella di Orazio, una teoria che ha la sua ragion d'essere nel produrre insegnamenti e consigli? Assumeremo come punto di partenza che l'*Ars poetica* non parla dell'ispirazione, sia perché un manuale tecnico, per i necessari presupposti metodologici che lo caratterizzano, si concentra su quanto si può apprendere e acquisire con l'esercizio, non su quanto è per definizione fuori del nostro controllo, sia perché, come sostiene gran parte degli studiosi, nell'evoluzione matura della sua esperienza poetica e critica, Orazio sembra progressivamente più scettico sulle possibilità della poesia ispirata. Il tributo che il poeta rivolge onestamente all'*ingenium* nel passo dell'*Ars poetica* citato all'inizio di questo studio (ars 411) non spiega di certo quale precisa funzione l'ispirazione svolga nel processo della creazione poetica. Si può dunque stabilire se negli scritti nei quali predomina l'atteggiamento teorico sia riconosciuto un ruolo a quest'elemento che nella lirica si è rivelato in più punti operante e produttivo?

Per fare un po' di chiarezza occorrerà tornare all'ode III 4, quella nella quale, insieme all'ode III 25 a Bacco, il poeta sviluppa in maniera più compiuta la sua visione delle forze ispiratrici.

III 4 è un'ode di ottanta versi organizzati in dieci strofe alcaiche, che si può suddividere in due parti: della prima, quella sulla vocazione poetica di Orazio, si è già detto quanto ci occorreva, la seconda comincia al v. 37, alla decima strofa, quindi circa a metà del componimento.

uos Caesarem altum, militia simul  
fessas cohortis abdidit oppidis,  
finire quaerentem labores  
Pierio recreatis antro.

uos lene consilium et datis et dato  
gaudetis almae. scimus ut impios  
Titanas immanemque turbam  
fulmine sustulerit caduco,

qui terram inertem, qui mare temperat  
uentosum, et urbes regnaque tristia  
diuosque mortalisque turmas  
imperio regit unus aequo.

Orazio si rivolge alle Muse, parlando delle loro virtù e della loro benefica azione: la decima e l'undicesima strofa cominciano entrambe con *uos* e descrivono i prodigi compiuti dalle Muse, un tratto ricorrente nella poesia innodica. La virtù delle Muse consiste nel *recreare...* *Caesarem altum*, nel dare cioè ristoro spirituale ad Augusto mentre congeda le coorti stanche di guerra e ricerca per sé un termine alle fatiche<sup>94</sup>. Inoltre le Muse ispirano il *lene consilium* e godono di averlo ispirato, in quanto evidentemente i loro suggerimenti sono accolti. Segue una parte che ha una funzione allusivamente esplicativa<sup>95</sup>, un lungo racconto in cui si trovano fuse la *Titanomachia* e la *Gigantomachia*. Si racconta che l'immane turba dei Titani fu abbattuta dalla folgore di Giove. Segue la vicenda dei Giganti, a cui si contrappongono le forze olimpiche di Atena, Vulcano, Giunone ed Apollo. Questa narrazione si completa con una γνῶμη conclusiva che apre la diciassettesima strofa (v. 65):

uis consili expers mole ruit sua:  
uim temperatam di quoque prouehunt  
in maius; idem odere uiris  
omne nefas animo mouentis.

Seguono altre vicende: quelle di Gige, Orione, Tizio e Piritoo, cioè altre quattro storie di punizione, tre delle quali legate in qualche modo alla dismisura nella passione erotica.

Una volta accettato il presupposto, largamente condiviso, secondo il quale la *Titanomachia* e la *Gigantomachia* narrate nei vv. 42-64 e 69-80 possano costituire un *exemplum* mitico che rappresenta il conflitto fra Ottaviano e Antonio, può venire in mente al let-

---

<sup>94</sup> Orazio si riferisce allo stanziamento dei veterani operato da Augusto (cf. *R. gest diu. Aug.* 3,19 e Dione Cassio LI 4) dopo la vittoria su Antonio. Il fatto che Ottaviano sia qui indicato con il nome di Cesare e non con quello di Augusto, che invece è altrove adoperato (cf. *carmin.* III 3,11 o III 5,3), può indurci a pensare che l'ode sia stata composta nel 29. Il passo potrebbe riferirsi all'occasione in cui ad Atella, nel 29 appunto, Ottaviano sostò alcuni giorni ad ascoltare la lettura delle *Georgiche* da parte di Virgilio. A questa lettura Mecenate era presente e nulla vieta di supporre che ci fosse anche Orazio (Nisbet-Rudd *ad loc.*). Per un analogo ragionamento circa la datazione cf. Kiessling-Heinze *ad loc.* Secondo Fraenkel 1957, 273 n. 3, invece, l'ode deve appartenere allo stesso periodo di III 3 e III 5, cioè al 27.

<sup>95</sup> I lettori romani molto facilmente erano portati a leggere la *Titanomachia* e la *Gigantomachia* come racconto allegorico della vittoria di Ottaviano su Antonio e, in particolare, a interpretare gli ultimi tre personaggi nominati come simboli della rovinosa passione erotica di Antonio.

tore che il *lene consilium* delle Muse al *princeps* costituisca la chiave di volta di tutto il componimento. In che cosa esso consista esattamente è opinione controversa<sup>96</sup>, ma è certo che gli episodi mitici narrati dal poeta portano ad un'assimilazione tra Ottaviano e Giove, descritto soprattutto nelle sue doti di equità e di giusto governo: *qui terram inertem, qui mare temperat / uentosum, et urbes regnaque tristia / diuosque mortalisque turmas / imperio regit unus aequo*. Il fatto che la parola *consilium* occorra anche come suggello generale dei paradigmi mitici ai vv. 65 e 66, rende trasparente l'identificazione del dono delle Muse con la capacità di governare rettamente.

Quella del legame tra le Muse e il buon governo è la riproposizione di un tema molto antico, che risale alla *Teogonia* di Esiodo. Proprio a Calliope, infatti, Esiodo attribuisce la prerogativa di accompagnare i re venerati (vv. 80-93).

ἡ γὰρ [scil. Καλλιόπη ] καὶ βασιλεύσιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.  
 ὄντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο  
 γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλῆων,  
 τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔέρσην,  
 τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος βρεῖ μείλιχα· οἱ δὲ νυ λαοὶ  
 πάντες ἐς αὐτὸν ὄρωσι διακρίνοντα θέμιστας  
 ἰθείησι δίκῃσιν· ὁ δ' ἀσφαλῆως ἀγορεύων  
 αἰψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·  
 τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς  
 βλαπτομένοις ἀγορήφι μετὰ τροπα ἔργα τελεῦσι  
 ῥηδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν·  
 ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὧς ἰλάσκονται  
 αἰδοῖ μείλιχίη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγορμένοισι.  
 τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρωποῖσιν.

Le Muse, racconta Esiodo, a proposito del loro rapporto con il sovrano, «versano sulla sua bocca dolce rugiada» e «dalla sua bocca scorrono dolci parole», il re «amministra la giustizia con retti giudizi», «parla sicuro e placa sapientemente ogni contesa», i re sono saggi «perché alle genti offese nell'assemblea danno riparazione facilmente con dolci parole placandole». L'influenza delle Muse connette il potere del re con la persuasione e la giustizia ed è proprio questo complesso di ordine e mitezza a caratterizzare il ritratto di Giove e, per effetto del *lene consilium*, il ruolo attribuito ad Augusto. C'è di più, però: ciò che rende veramente originale l'ode di Orazio è, come già sosteneva Fraenkel, l'ulteriore connessione tra

<sup>96</sup> Una discussione del problema si trova svolta in Nisbet-Rudd *ad loc.*: Nisbet concorda con quanti sostengono che *lene consilium* indichi un proposito di clemenza nei confronti della fazione dei seguaci di Antonio dopo la battaglia di Azio. Rudd sostiene invece che quest'interpretazione sia poco coerente con la rappresentazione immediatamente successiva dei Titani e dei Giganti puniti per la loro ribellione all'ordine divino stabilito dagli dèi olimpici e che *lene consilium* stia semplicemente ad indicare in termini generali l'umanità illuminata del *princeps* rispetto alla barbarie dei suoi oppositori.

le Muse e la vicenda biografica del poeta. Le Muse parlano ad Orazio e, in un senso diverso, anche ad Augusto. Non sarà troppo arduo vedere che, per il tramite delle Muse, è Orazio stesso a suggerire il *lene consilium* al *princeps*<sup>97</sup>, in un legame che salda la vicenda individuale del poeta Orazio alla vicenda politica della Roma augustea, proiettata su uno sfondo mitico che qualifica l'azione politica del *princeps* come il ripristino di un'armonia cosmica. In pochi altri momenti della poesia oraziana troviamo una celebrazione così esplicita dell'ispirazione poetica e la coscienza di una sua così alta funzione nel nuovo ordine delle cose.

Quanto resta, in seguito, di questa concezione del poeta *uates*, tanto celebrata e tanto evidente nelle *Odi romane*?

Ripensamenti, *recusationes*, orientamenti filosofici di carattere esistenziale segnano una frattura rispetto alla celebrazione non solo di Augusto, ma anche della funzione profetica e civilizzatrice della Musa. Eppure il *Carmen Saeculare*, le reiterate affermazioni sul potere eternante della poesia, le nuove celebrazioni del *princeps* contenute nel quarto libro delle *Odi* sembrano a loro volta indicare una certa continuità di questa concezione.

Per quanto riguarda le epistole, è facile individuare alcuni momenti nei quali l'immagine della poesia civilizzatrice e la forza pedagogica che s'irradia dall'ispirazione poetica rivivono nelle parole dell'autore.

Ai vv. 126-138 dell'*Epistola ad Augusto*, siamo dunque nella sezione centrale del componimento, Orazio rivendica l'utilità del poeta per l'*urbs*, un'utilità che molto ha a che fare con la funzione profetica e pedagogica:

militiae quamquam piger [*scil. poeta*] et malus, utilis urbi,  
 si das hoc, paruis quoque rebus magna iuvari.  
 os tenerum pueri balbumque poeta figurat,  
 torquet ab oscenis iam nunc sermonibus aurem,  
 mox etiam pectus praeceptis format amicis,  
 asperitatis et inuidiae corrector et irae;  
 recte facta refert, orientia tempora notis  
 instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.  
 castis cum pueris ignara puella mariti  
 disceret unde preces, uatem ni Musa dedisset?  
 poscit opem chorus et praesentia numina sentit,  
 caelestis implorat aquas docta prece blandus,  
 auertit morbos, metuenda pericula pellit,  
 impetrat et pacem et locupletem frugibus annum.  
 carmine di superi placantur, carmine Manes.

Sotto molti aspetti particolari non possiamo trovare nessuna evidente relazione tra questo passo e la quarta delle *Odi romane*: qui non si parla né di sovrani né di governo, ma di

---

<sup>97</sup> Cf. La Penna 1980, 207.

educazione dei cittadini, temperamento delle passioni, commercio con le divinità per ottenere condizioni propizie alla vita della comunità, dalla pace alla guarigione da malattie, alla ricchezza del raccolto<sup>98</sup>. Da un punto di vista più generale, si possono tuttavia trovare importanti somiglianze nell'atteggiamento: entrambi i componimenti prendono in seria considerazione il problema dell'efficacia della poesia e, seppure con un differente grado di evidenza, nell'uno e nell'altro s'instaura una relazione tra l'azione delle Muse e l'acquisizione dell'equilibrio nella condotta e nell'organizzazione della vita romana<sup>99</sup>, inoltre in entrambi i componimenti il buon ordinamento (del governo in un caso e della società al suo interno nell'altro) è strettamente legato alla correttezza del rapporto con le divinità: nell'accettazione del *lene consilium* il *princeps* adegua la propria condotta a quella di Giove, e così facendo è messo in grado di beneficiare i cittadini di Roma, mentre, in maniera analoga, la società arcaica ideale dell'epistola II 1 può prosperare in virtù della sua *pietas*; infine, e questo è l'elemento più rilevante per la nostra ricerca, l'azione del poeta come tramite tra uomini e dèi e come ispiratore di saggezza ha in entrambi i casi un ruolo primario nell'armoniosa costituzione dell'ordine politico e sociale<sup>100</sup>.

Per altri aspetti l'immagine del poeta appena presentata è riproposta con qualche variazione anche nell'*Ars poetica*, vv. 391-407:

---

<sup>98</sup> Si tratta certo di un quadro arcaico e idealizzato, nel quale la funzione del poeta ha ancora ampi tratti di comunanza con quella del sacerdote e i rapporti sociali sono descritti con un certo grado di stilizzazione semplificatoria. Ci si domanda se Orazio potesse credere sul serio a questa raffigurazione. Se però pensiamo che il destinatario è l'imperatore e che la sua opera e la sua propaganda intendevano sul serio produrre una conformità della società romana a simili immagini, non apparirà inverosimile che Orazio sinceramente pensasse che la propria funzione nella complessa e raffinata società romana potesse conservare elementi di similarità con l'immagine arcaizzante del *poeta-uates*. A questo proposito Fraenkel 1957, 391 sosteneva che certamente questo brano alludesse al *Carmen Saeculare*.

<sup>99</sup> La differenza, naturalmente, consiste nel fatto evidente che nell'ode III 4 Orazio tratta dell'*aequum imperium* come prerogativa del *princeps* e come attributo necessario ad una monarchia illuminata, cioè come una virtù specificamente politica, mentre nell'epistola II 1 l'idea di equilibrio e di temperamento informa dapprima l'educazione dei singoli individui, poi i rapporti privati, infine la vita della comunità, in una progressione che tiene conto soprattutto delle conseguenze sociali prodotte dall'instaurazione di questa virtù.

<sup>100</sup> L'idea secondo la quale il canto delle Muse svolge una funzione ordinatrice nella disposizione d'animo, e di conseguenza nell'organizzazione della società, aveva avuto un ricco sviluppo nella cultura greca. Il ruolo del poeta nell'educazione dei cittadini è oggetto di ampia riflessione, per esempio, nella *Repubblica* di Platone il quale, limitando la presenza della poesia nella città ideale ai soli inni ed encomi, ne opera automaticamente una moralizzazione (cf. Brink 1963, 202) che sembra recepita anche in questa difesa oraziana dell'utilità sociale del poeta. Per una storia di questa concezione e dei suoi rapporti con le idee espresse da Orazio nell'epistola II 1, rimando al commento di Brink (Brink 1982, 165ss.).

siluestris homines sacer interpresque deorum  
 caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,  
 dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;  
 dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,  
 saxa mouere sono testudinis et prece blanda  
 ducere quo uellet. fuit haec sapientia quondam,  
 publica priuatis secernere, sacra profanis,  
 concubitu prohibere uago, dare iura maritis,  
 oppida moliri, leges incidere ligno.  
 sic honor et nomen diuinis uatibus atque  
 carminibus uenit. post hos insignis Homerus  
 Tyrtaeusque mares animos in Martia bella  
 uersibus exacuit : dictae per carmina sortes,  
 et uitae monstrata uia est, et gratia regum  
 Pieriis temptata modis, ludusque repertus  
 et longorum operum finis, ne forte pudori  
 sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo.

Qui si trova subito messa in risalto la funzione sacrale e profetica del poeta nella figura di Orfeo, insieme al potere psicagogico del suo canto<sup>101</sup>. Della figura leggendaria di un altro

---

<sup>101</sup> La sostanziale identità fra questo passo dell'*ars* e quello di *Epist.* II 1 nell'affrontare il tema della funzione sociale del poeta è suscettibile di molti riscontri: alcuni hanno un'esattezza lessicale, come l'occorrenza della parola *uates* (*epist.* II 1,133, *ars* 400) o la locuzione ripetuta con variazione *prece blandus* (*epist.* II 1,135) - *prece blanda* (*ars* 395); in altri casi le corrispondenze sono concettuali: la regolamentazione dei rapporti e la tutela del matrimonio (*epist.* II 1,132-133 *castis cum pueris ignara puella mariti / disceret unde preces, uatem ni Musa dedisset?* e *ars* 398 *concubitu prohibere uago, dare iura maritis*), l'insegnamento morale (cf. *epist.* II 1,128-131 con *ars* 404, dove l'elenco dei precetti del poeta per l'educazione dei ragazzi si trova riassunto e generalizzato nell'indicazione della poesia gnomica: *et uitae monstrata uia est*), il rapporto con gli dèi (cf. *epist.* II 1,134-137 con *ars* 403, dove all'opera di mediazione religiosa svolta dal coro, espressa soprattutto da *praesentia numina sentit*, trova una corrispondenza, ancorché parziale e vaga, nell'indicazione della poesia oracolare: *dictae per carmina sortes*). Notevoli d'altra parte sono anche le differenze. Orazio non si ripete mai: l'esposizione di concetti simili avviene sempre secondo variazioni funzionali al contesto. Nel caso dell'*Ars poetica*, Orazio vuole tracciare nelle linee essenziali una storia della poesia greca che metta in evidenza il nesso sostanziale che lega ispirazione, *sapientia* e civilizzazione, individuando nel progressivo sviluppo dei generi letterari un altrettanto progressivo articolarsi di questa *sapientia* in funzione delle esigenze politiche legate alla fondazione delle πόλεις e alla nascita dei loro ordinamenti giuridici. Nell'epistola II 1, più che ad una storicizzazione della poesia ispirata, ci troviamo davanti al quadro ideale (dai tratti vagamente arcaizzanti) di una società già civilizzata per costante effetto della poesia. L'uso quasi generalizzato del tempo verbale presente (si pensi, per contrapposizione, ad *ars* 396: *fuit haec sapientia quondam*) ci avverte che questo tipo di società, più che appartenere ad un determinato momento della storia (è accuratamente evitato ogni riferimento al passato mitico), è sempre in procinto di rigenerarsi, purché chi detiene il potere tenga conto della forza civilizzatrice che la poesia possiede per dono divino.

cantore, Anfione, Orazio indica subito anche la funzione politica di fondatore della città. Segue un elenco delle funzioni originarie della poesia: distinguere la sfera pubblica da quella privata, il sacro dal profano, rendere stabile la società attraverso il consolidamento del matrimonio, costruire città, dare leggi. Tutto questo, dice il poeta, era compito dei *uates diuini* e dei *carmina*. I poeti sono qui indicati con la formulazione che ne esalta al massimo la natura ispirata. Si noti che questo elenco di prerogative della poesia comincia con *fuit haec sapientia quondam*, il che sta ad indicare l'attribuzione alla poesia di una qualità non dissimile dalla saggezza del *lene consilium*<sup>102</sup> o da quella prospettata nell'immagine esiodea del re saggio. Dopo questa rievocazione di un tempo mitico della poesia, Orazio passa in rassegna i grandi generi della poesia greca arcaica, collocati, nel suo disegno, secondo una continuità rispetto all'era appena descritta. Omero e Tirteo come ispiratori della guerra con i loro versi, la poesia oracolare, l'elegia di contenuto gnomico, ecc. L'elenco si conclude con un ammonimento al destinatario, il maggiore dei due giovani Pisoni: *ne forte pudori / sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo*, come a dire che la poesia ha origini troppo nobili e un'importanza troppo grande per essere motivo d'imbarazzo a coloro che la praticano, ma anche che la *sapientia* dispensata dalla poesia ha origine da un'ispirazione divina.

Se osserviamo la collocazione di questo brano, notiamo inoltre che l'esaltazione della poesia come *sapientia* che fonda la comunità umana e insegna agli uomini una vita civile, si sviluppa come spiegazione del celebre precetto *nonum prematur in annum*, secondo il quale l'opera poetica deve essere oggetto di ponderatissima revisione. Il riferimento al nono anno, che contiene un'allusione alla *Zmyrna* di Cinna<sup>103</sup>, pone il precetto nell'atmosfera callima-

---

<sup>102</sup> Di questa corrispondenza era già convinto Pasquali (cf. Pasquali 1920, 695 n. 3), che a proposito del *Pierium antrum* di *carm* III 4,40, cita Pind. *Pyth.* VI 47ss. ἄδικον οὐθ' ὑπέρπολον ἦβαν δρέπων, / σοφίαν δ' ἐν μυχοῖσι Πιερίδων..., indicando così l'evidente corrispondenza fra *sapientia* e *consilium*. In realtà non è solo sotto questo aspetto che *ars* 391-407 ricorda *carm.* III 4: qualche riecheggiamiento, come potrebbe essere in musica la ripresa di una cellula tematica, lascia percepire una più profonda convergenza fra i due testi. Uno di essi è il verbo *lenire* di *ars* 393, che appartiene allo stesso contesto di concetti in cui è adoperato *lene consilium*: la figura di Orfeo che «ammansisce» le tigri e i leoni è recepita da Orazio come allegoria (cf. Brink *ad loc.*) del poeta che, con il canto, civilizza i *siluestres homines*. Analoga opera regolatrice, per il tramite della poesia, svolgono la Musa e il poeta nei confronti del *princeps*, assicurandogli il potere d'instaurare un nuovo ordine. L'altra eco è, in *ars* 405-406, l'espressione: *ludusque repertus / et longorum operum finis*, che riecheggia *carm.* III 4,39 *finire quaerentem labores* (scil. *Caesarem*). L'invenzione del teatro drammatico come pausa dalle fatiche per gli uomini riecheggia la situazione del *Pierium antrum* nel quale il *princeps* trova ristoro dai suoi *labores*.

<sup>103</sup> Cf. Catull. 95,1-2 *Zmyrna mei Cinnae nonam post denique messem / quam coepta est nonamque editam post hiemem*. Sulla rapporto del passo oraziano con l'inizio del carme 95 di Catullo si veda Brink *ad loc.* Un'interpretazione leggermente diversa è ammessa nel commento di Rostagni: «In ogni caso il numero nove valeva come cifra tonda e come simbolo di perfezione: cfr. εἰνάτες *Il.*, XVIII 400; εἰνάυχες, IX 470; ἐννήμαρ, I, 53».

chea del *labor*. Qui sta un altro dei grandi momenti di originalità di Orazio: attraverso una di quelle rapide e illuminanti transizioni in cui Orazio sembra il più grande maestro, l'idea dell'attenta revisione stilistica, di un amore scrupoloso per la perfezione è fatta confluire in un'immagine più ampia e solenne che rimanda la poesia alla sua origine orfica. La necessità della cura formale e l'alto compito della poesia intesa come *sapientia* si saldano in un'unità che è la formula programmatica della poesia oraziana stessa. Ora, quest'unità è sotto il segno della Musa e di Apollo, cioè delle divinità che tutelano e amministrano l'ispirazione<sup>104</sup>. La parte che segue questa connessione fra *labor* e *sapientia* è l'affermazione con cui si è iniziata quest'analisi, cioè che l'*ars* e l'*ingenium* sono necessari l'uno all'altra.

L'ultimo problema che bisogna affrontare è questo: che rapporto s'instaura tra *ars*, *ingenium* e *sapientia*? In particolare, è attestato un valore della *sapientia* intesa non soltanto come effetto del canto per chi lo ascolta, ma anche come elemento necessario nel processo della creazione poetica quale Orazio la concepisce nell'*Ars poetica*?

Un indizio ci è offerto da un passo molto noto. Proprio dopo aver messo in ridicolo i poeti democritei e le pretese della cosiddetta poetica del *furor*, Orazio passa a trattare il problema della formazione del poeta, che occupa, a detta di tutti gli interpreti, l'ultima grande sezione dell'epistola. Dopo aver svolto un breve sommario degli argomenti che tratterà<sup>105</sup>, il poeta passa alle *opes*, cominciando con un esordio di una certa solennità (vv. 309-322):

scribendi recte sapere est et principium et fons:  
rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,  
uerbaque prouisam rem non inuita sequentur.  
qui didicit patriae quid debeat et quid amicis,  
quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,  
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae  
partes in bellum missi ducis, ille profecto  
reddere personae scit conuenientia cuique.  
respicere exemplar vitae morumque iubebo  
doctum imitatore et uiuas hinc ducere voces.  
interdum speciosa locis morataque recte  
fabula nullius ueneris, sine pondere et arte,  
ualdius oblectat populum meliusque moratur  
quam uersus inopes rerum nugaeque canorae.

L'espressione *rectum* indica una qualità dell'opera poetica che vale sia in riferimento alla *res* sia ai *uerba*. Il fondamento del *sapere* sono le *Socraticae chartae*, cioè una conoscenza

<sup>104</sup> Molto opportunamente Brink, riguardo alla conclusione contenuta nel v. 407, osserva: «Now, paradoxically after his opposition to Democritean *furor* (295 ff.), *honor et nomen* of poet and poetry is seen to have sprung from the inspiration of the old *uates*, *sacer interpretsque deorum*».

<sup>105</sup> Cf. Hor. *ars* 306-308 *munus et officium, nil scribens ipse, docebo: / unde parentur opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error*.

filosofica orientata all'esame dell'animo umano<sup>106</sup>. Osserva Rostagni nel suo commento<sup>107</sup> che questa nozione oraziana del *sapere*, la quale dev'essere intesa nel senso specifico di 'avere un'istruzione filosofica', si contrappone in maniera evidente e deliberata all'opinione platonico-democritea circa l'*insania* dei poeti, opinione che, come ho già indicato, precede immediatamente questo passo e apre l'ultima grande sezione dell'epistola. Il suggerimento di Rostagni ci avvia alla comprensione che, accanto alla contrapposizione primaria *ars - ingenium*, il poeta stia sottoponendo al pubblico una distinzione più sottile tra *ingenium* e *sapientia*, o meglio, stia elaborando un modello positivo d'*ingenium* sostenuto dalla *sapientia* in opposizione al modello platonico-democriteo.

La conoscenza filosofica, sostiene il poeta, garantisce sicurezza nel dominare le *res* e, conseguentemente, nel trovare i *uerba*, svolge cioè una funzione non lontana da quella dell'ispirazione, ma altrettanto vicina a quella della tecnica.

Segue un elenco di ciò che il poeta deve conoscere per essere un buon poeta, cioè un repertorio di precetti di morale privata e pubblica che regolano il dovere verso la patria, gli amici, l'amore per i familiari, ma poi anche i compiti di un senatore, di un giudice, di un comandante. Solo un poeta dotato di una conoscenza simile sarà capace di *reddere conuenientia personae cuique*, 'rendere i tratti più adeguati ad ogni personaggio': a questo punto comprendiamo che il tipo di poesia a cui Orazio fa riferimento è quella drammatica<sup>108</sup>. Nel caso dell'insegnamento preso qui in considerazione, si tratta, in un certo senso, di una versione più specifica, applicata cioè all'arte drammatica, di quanto Orazio aveva prescritto nella sezione iniziale ai vv. 38-41:

sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam  
uiribus et versate diu, quid ferre recusent,  
quid ualeant umeri. cui lecta potenter erit res,  
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

---

<sup>106</sup> L'espressione *Socraticae chartae* si può intendere sia in un senso letterale come il complesso degli scritti filosofici che si riferiscono alla figura di Socrate (Platone, Senofonte, i Socratici minori) sia, in un senso più ampio, come sembra reso esplicito anche dal contesto dell'espressione, la filosofia morale in genere. Per la discussione critica sull'espressione cf. Brink 1963, 131 n. 1 e Brink *ad loc.*

<sup>107</sup> Cf. Rostagni *ad loc.*

<sup>108</sup> Non è infrequente trovare nell'*Ars poetica* precetti che, nel loro svolgimento, si rivelano ad un tratto pertinenti ad un campo di applicazione più specifico di quanto sembrasse all'inizio, o viceversa. In altri casi uno stesso precetto si trova ripreso in più punti con riferimento ad argomenti specifici diversi. Il sommario contenuto nei vv. 306 e ss. lasciava intendere al lettore un'esposizione generale di precetti sulla formazione del poeta, e così del resto avviene in più punti di quest'ultima grande sezione: per esempio riguardo ai precetti sulla perfezione (vv. 347-360), al paragone tra pittura e poesia (vv. 361-365) o all'immagine finale del *poeta uesanus* (vv. 464-476).

L'idea generale che un buon dominio dell'argomento sia il presupposto per scelte appropriate sullo stile e sulla struttura (*facundia* e *ordo*) trova una risonanza nei vv. 310-311. Si può osservare come in questo passo la *sapientia* svolga un ruolo analogo a quello delle *uires* e degli *umeri*, nei vv. 38-41, cioè di regolare la scelta delle *res*. Ciò che nella sezione iniziale è attribuito alle facoltà dell'*ingenium*<sup>109</sup>, diventa qui prerogativa della *sapientia*.

Il poeta, aggiunge Orazio, deve *respicere exemplar uitae*, deve 'guardare il modello della vita e dei comportamenti migliori'<sup>110</sup> e di qui trarre *uiuae uoces*.

È importante osservare che in quest'elenco di conoscenze morali, il quale costituisce lo svolgimento del concetto di *sapere*, troviamo ancora il riflesso di quella sapienza morale già indicata come contenuto didattico della poesia<sup>111</sup>, ma mentre nei passi precedentemente esaminati la poesia, intesa come risultato finale di un processo creativo, appariva dispensatrice di *sapientia*, qui, nell'esame dei fondamenti dell'arte poetica, la *sapientia* è ciò di cui il poeta ha bisogno per essere tale, in quanto essa gli mette a disposizione idee e modelli di comportamento atti a costituire i caratteri dei personaggi. Del resto la poesia drammatica è capace d'insegnare soprattutto attraverso una buona caratterizzazione dei personaggi<sup>112</sup>. Si stabili-

---

<sup>109</sup> Nel sistema di concetti che governa la teoria oraziana dell'arte poetica, *uires*, o il più concreto *umeri*, possono plausibilmente riferirsi all'*ingenium*. Ne ricaviamo un indizio, sia pure indiretto, se confrontiamo l'idea espressa dal *recusent* di *ars* 38-41 con il contesto del già citato *carm.* I 6,5-12 *nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem / Pelidae stomachum cedere nescii, / nec cursus duplicis per mare Vlixei, / nec saeuam Pelopis domum / conamur, tenues grandia, dum pudor / imbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni*. Questo gruppo di versi prospetta il caso di una materia non affrontata dal poeta perché superiore alle proprie forze, che è poi una delle argomentazioni ricorrenti nello schema della *recusatio* - *excusatio*. Da questo confronto risulta piuttosto evidente il parallelismo tra la *recusatio* opposta dagli *umeri* e la *culpa ingeni*. D'altronde un riscontro altrettanto pertinente, che ci mostra la relazione concettuale da cui tutte queste immagini sono legate, ci offre *epist.* II 1,257-259 *sed neque paruum / carmen maiestas recipit tua, nec meus audet / rem tentare pudor quam uires ferre recusent*.

<sup>110</sup> Tale interpretazione di *exemplar uitae morumque* è discussa in Brink *ad loc.*

<sup>111</sup> Cf. in particolare La Penna 1963, 177, che cita quest'elenco assieme al passo dell'epistola II 1 sulla funzione educatrice e civilizzatrice della poesia, quali esempi della solidarietà tra la nascente poetica classicistica e il programma della restaurazione augustea. Nelle linee generali il quadro delle conoscenze morali necessarie al poeta (articolato secondo i precetti di una morale familiare e privata e quelli di un senso del dovere civile) riecheggia il ritratto di una civiltà che fonda il proprio ordine morale sull'insegnamento ispirato dalla poesia. I due elenchi sono in un certo senso complementari.

<sup>112</sup> Basta una lettura anche superficiale dell'*ars* per rendersi conto di quanta importanza il poeta attribuisca ripetutamente proprio al problema della corretta caratterizzazione dei personaggi (a questo proposito si veda sia la sezione costituita dai vv. 112-124, sul rapporto fra elocuzione e condizione dei personaggi e sulla caratterizzazione dei personaggi tradizionali, sia quella costituita dai vv. 156-178 che presenta una tipologia etico-psicologica delle diverse età dell'uomo in ordine alla costituzione drammatica dei tipi umani) e di come egli veda inscindibilmente collegati l'elemento mimetico e l'effetto psicagogico, e perciò didattico, dell'arte drammatica, cf. *ars* 99-111.

sce insomma una continuità evidente fra quella *sapientia* intesa come contenuto educativo della poesia per la società, e donato dalle divinità agli uomini per mezzo dei poeti, e la *sapientia* intesa come risorsa necessaria nel processo creativo stesso.

Quest'idea della conoscenza filosofica come necessaria all'atto creativo è probabilmente l'esito maturo di quanto Orazio aveva cominciato a pensare almeno fin dall'epoca del primo libro delle epistole, ma appartiene anche, se ci pensiamo bene, già al carattere delle satire<sup>113</sup>: la *sapientia*, intesa come riflessione sulla vita e sui comportamenti, cioè sulla natura degli uomini, delle loro relazioni e dei ruoli che assumono nella comunità può essere riconosciuta come il fondamento di molta arte oraziana. Solo sui risultati di una simile riflessione può fondarsi una rappresentazione del mondo così solida da reggere anche là dove non ci dovessero essere *uenus, pondus* e *ars*<sup>114</sup>. Qui dunque Orazio individua la scaturigine della poesia drammatica, in quel *sapere* che ne è il principio essenziale e la fonte (*principium et fons*), una fonte ora presidiata da Socrate, ma sulla quale forse aleggia ancora lo spirito della Musa.

---

<sup>113</sup> Che Orazio concepisca la sua poesia anche come risultato dell'osservazione della vita e dei comportamenti, si può cogliere già dalla lettura di *sat. I 4,133-139 neque enim, cum lectulus aut me, / porticus exceptit, desum mihi: 'rectius hoc est: / hoc faciens uiuam melius: sic dulcis amicis / occurram: hoc quidam non belle; numquid ego illi / imprudens olim faciam simile?' haec ego mecum / compressis agito labris; ubi quid datur oti / illudo chartis.*

<sup>114</sup> Proprio questo passaggio del ragionamento di Orazio ci assicura con precisione che la *sapientia*, se da una parte non corrisponde all'*ingenium* democriteo, non è però nemmeno riducibile all'*ars* callimachea.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aricò 1985  
 G.Aricò, *Il momento dionisiaco nella lirica oraziana*, «Nuovo Romanticismo» III (1985), 6-19.
- Batinski 1990-91  
 E.Batinski, *Horace's Rehabilitation of Bacchus*, «CW» LXXXIV (1990-91), 361-378.
- Bonfante 1992  
 L.Bonfante, *The Poet and the Swan: Horace's Odes II, 20*, «PP» XLVII (1992), 25-45.
- Boyancé 1936  
 P.Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris 1936.
- Boyancé 1955  
 P.Boyancé, *Grandeur d'Horace*, «Bulletin de l'Association G.Budé» 1955, 48-64.
- Brink 1963  
 C.O.Brink, *Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge 1963.
- Brink 1971  
 C.O.Brink, *Horace on Poetry II. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971.
- Brink 1982  
 C.O.Brink, *Horace on Poetry III. Epistles Book II: the Letters to Augustus and Florus*, Cambridge 1982.
- Büchner 1971  
 K.Büchner, *Il musico in Orazio*, in «Atti del III Convegno di Studio, 10-12 ottobre 1970», Roma 1971.
- Camilloni 1998  
 M.T.Camilloni, *Le Muse*, Roma, 1998.
- Citroni 1989  
 M.Citroni, *Musa pedestre*, in G.Cavallo - P.Fedeli - A.Giardina (cur.), *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, Roma 1989.
- Commager 1962  
 S.Commager, *The Odes of Horace: A Critical Study*, New Haven and London 1962.
- Connor 1971  
 P.J.Connor, *Enthusiasm, Poetry and Politics: A Consideration of Horace, Odes III, 25*, «AJP» XCII (1971), 266-274.
- D'Anna 1979-80  
 G.D'Anna, *La recusatio nella poesia oraziana*, «Sileno» V-VI (1979-80), 209-225.
- D'Anna 1994  
 G.D'Anna, *L'evoluzione della poetica di Orazio*, in «Atti dei Convegni di Venosa, Roma, Napoli 1993», Venosa 1994, 241-272.
- D'Anna 1997,  
 G.D'Anna, *v. recusatio*, in «Enciclopedia oraziana», II, Roma 1997, 737-739.

D'Anna 2000

G.D'Anna, *Una precisazione sulla poetica ciceroniana*, «Paideia» LV (2000), 171-181.

De Martino 1994

F.De Martino, *Orazio e i prototipi greci della recusatio (la poetica del rifiuto)*, «Kleos» I (1994), 129-162.

Dodds 1951

E.R.Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951, tr. it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 2003 (da cui si cita).

Fantuzzi-Hunter 2002

M.Fantuzzi - R.Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002.

Fedeli 1997

P.Fedeli (cur.) *Q. Orazio Flacco. Le opere*, Roma 1997.

Fernandez-Galiano - Heubeck 1986

M.Fernandez-Galiano - A.Heubeck (cur.), *Omero. Odissea. Vol. VI (Libri XXI-XXIV)*, (trad. A. Privitera) Milano 1986.

Fraenkel 1957

E.Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957.

Gagliardi 1981

D.Gagliardi, *Orazio dionisiaco? (Interpretazione di C. III, 25)*, «Vichiana» X (1981), 168-173.

Gallavotti 1974

C.Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Verona 1974.

Karamalengou 2004

H.Karamalengou, *Musa ou Musae? Poétique ou poétiques chez les poètes augustéens?*, «Revue des Études Latines» LXXXI (2004), 133-156.

Kiessling-Heinze

A. Kiessling - R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus Oden und Epoden*, Berlin 1955<sup>8</sup>.

Koster 1994

S.Koster, *Quo me Bacche rapis?*, «Horaz - Studien» Erlangen, 1994, 51-70.

Laird 2002

A.Laird, *Authority and Ontology of the Muses in Epic Reception*, in E.Spentzou - D.Fowler (cur.), *Cultivating the Muses: Struggles for Power and Inspiration in classical Literature*, Oxford 2002, 117-139.

La Penna 1963

A.La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963.

La Penna 1968

A.La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in E.Cetrangolo (cur.), *Orazio. Tutte le opere*, Firenze 1968.

La Penna 1971

A.La Penna, *Estasi dionisiaca e poetica callimachea*, in «Studi in onore di Vittorio De Falco» Napoli 1971, 227-237, poi in A.La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, 325-339.

- La Penna 1980  
 A.La Penna, *Orazio. Sermo et lyra*, Firenze 1956 (1980<sup>4</sup>: da cui si cita).
- Lieberg 1977  
 G.Lieberg, *Horace et les Muses*, «Latomus» XXXVI (1977), 962-988.
- Lieberg 1984  
 G.Lieberg, *L'idea del poeta creatore in due odi oraziane*, «PP» XXXIX (1984), 90-104.
- Maurach 1994  
 G.Maurach, *Horazens Bacchus Oden*, «Philologus» CXXXVIII (1994), 83-100.
- Mazzoli 1995  
 G.Mazzoli, *Orazio e il Sublime*, in «Doctus Horatius. Atti del Convegno in onore di Virginio Cremona», Brescia 1995, 21-40.
- Newman 1967  
 J.K.Newman, *Augustus and the New Poetry*, Brussels 1967.
- Nisbet-Hubbard 1978  
 R.G.M. Nisbet - Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford 1978.
- Nisbet-Rudd 2004  
 R.G.M. Nisbet - Niall Rudd, *A Commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford 2004.
- Pasquali 1920  
 G.Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1920.
- Pasoli 1964  
 E.Pasoli, *Spunti di critica letteraria nella satira oraziana*, «Convivium» (1964), 449-478.
- Pöschl 1991  
 V.Pöschl, *Horazische Lyrik*, Heidelberg 1991.
- Pöschl 1993  
 V.Pöschl, *Simbolismo in Orazio*, in «Atti del Convegno di Venosa 8-15/11 1992» Venosa 1993, 101-109.
- Rostagni 1930  
 A.Rostagni, *Arte poetica di Orazio*, Torino 1930.
- Russell 1981  
 D.Russell, *Criticism in Antiquity*, Berkeley and Los Angeles 1981.
- Santirocco 1986  
 M.S.Santirocco, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill 1986.
- Serrao 1977  
 G.Serrao, *La poetica del «nuovo stile»: dalla mimesi aristotelica alla poetica della verità*, in AA. VV., *Storia e civiltà dei Greci*, 9. *La cultura ellenistica*, Milano 1977, 200-253.
- Schwinge 1963  
 E.R.Schwinge, *Zur Kunsttheorie des Horaz*, «Philologus» CVII (1963), 75-96.
- Skutsch 1985  
 O.Skutsch, *The Annals of Q. Ennius*, Oxford 1985.

Snell 1963

B.Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen Verlag, Hamburg 1948, tr. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963 (da cui si cita).

Spentzou-Fowler 2002

E.Spentzou - D.Fowler (cur.), *Cultivating the Muses: Struggles for Power and Inspiration in classical Literature*, Oxford 2002.

Suerbaum 1987

W.Suerbaum, v. *Muse* in «Enciclopedia Virgiliana» III, Roma 1987, 625-641.

Syndikus 1990

H.P.Syndikus, *Die Lirik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*. I. *Erstes und zweites Buch*, Darmstadt 1972; II. *Drittes und viertes Buch*, Darmstadt 1973, 1990 (da cui si cita).

Tarditi 1989

G.Tarditi, *Le Muse e le Cariti tra fede del poeta ed ἔθος ποιητικόν*, «Aevum Antiquum» II (1989), 19-45.

Wimmel 1993

W.Wimmel, *Die Bacchus Ode C. III, 25 des Horaz*, Stuttgart 1993.

Williams 1968

G.Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968.

Witke 1983

C.Witke, *Horace's Roman Odes*, Leiden 1983.

Wójcik 1997

A.Wójcik, v. *Camene*, in «Enciclopedia oraziana» II, Roma 1997, 330-331.

Wójcik 1997

A. Wójcik, v. *Muse*, in «Enciclopedia oraziana» II, Roma 1997, 434ss.