

Testi e studi di cultura classica

Collana fondata da

Giorgio Brugnoli e Guido Paduano

Diretta da

Alessandro Grilli, Fabio Stok

Testi e studi di cultura classica

Collana fondata da
Giorgio Brugnoli e Guido Paduano

Diretta da
Alessandro Grilli e Fabio Stok

Comitato scientifico

Guido Avezzi - *Università di Verona*

Gianna Petrone - *Università di Palermo*

Filippomaria Pontani - *Università Ca' Foscari di Venezia*

Luis Rivero García - *Universidad de Huelva*

Alden Smith - *Baylor University*

Christine Walde - *Universität Mainz*

Elena Castelnuevo

Lesbium servate pedem

Il metro saffico tra Orazio, Prudenzio
e l'innodia medievale



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere e Filosofia
dell'Università di Trento nell'ambito dei Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027*

*La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale
e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio
peer reviewing anonimo*

© Copyright 2025
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677349-4
ISSN 2279-8455

A Isabella Gualandri

Prefazione

Questa pubblicazione è stata finanziata dal progetto *LiLIUM*, la cui attività si è esplicata nel Progetto d'Eccellenza 2023-27 del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. Di quel progetto, la cui natura interdisciplinare è rappresentata dalla composizione del Comitato scientifico e dalle diverse attività scientifiche e didattiche che vi sono state ospitate, il lavoro qui presentato intercetta pienamente una delle linee principali, ossia la trasmissione e la ricezione del canone latino di età classica nelle epoche successive. In particolare, lo studio di Elena Castelnuovo investiga la fortuna di forme metriche oraziane, nello specifico la strofe saffica, nella poesia di Prudenzio, mostrandone da un lato la ricerca di continuità con le forme classiche, e dall'altro il ruolo di mediazione e apertura alla successiva innografia medievale, che in Prudenzio troverà un importante modello. Un simile percorso, che trae origine nel canone augusteo e procede per il tramite della poesia tardoantica verso gli inizi del medioevo, realizza compiutamente gli obiettivi del progetto *LiLIUM* e, nel farlo, offre alla comunità scientifica un importante, innovativo saggio che, giovandosi non solo degli strumenti della filologia classica e dell'intertestualità ma anche di stimoli provenienti dallo studio delle arti visive e delle prassi liturgiche, rappresenterà un punto di riferimento per chi studi la storia della ricezione del canone classico nella poesia tardoantica e l'innografia tardolatina e medievale.

Sandro La Barbera

Premessa

Il frutto delle fatiche dottorali è finalmente maturato in questo libro. Un frutto piuttosto diverso dall'acerba tesi *Le strofi saffiche in Orazio, Ausonio e Prudenzio: tra innodia e poesia profana* discussa nel 2018, ma che ne conserva il succo, dopo attenta spremitura. I nuovi sapori e profumi derivano da continui scambi con i colleghi, in particolare della grande famiglia dei tardoantichisti, così numerosi e variegati che sarebbe impossibile enumerarli tutti – benché i lunghi cataloghi ci siano familiari.

La mia passione per l'innodia tardoantica si è sviluppata sotto lo sguardo vigile di un Ambrogio nelle vesti di Giove saettatore, sotto il portico dell'Università degli Studi di Milano. Lo staffile fortunatamente meno imperioso della Prof.ssa Paola Moretti mi ha guidato durante la ricerca dottorale in un clima sereno da cui la mia ricerca ha tratto giovamento. La mia gratitudine va anche a Gavin Kelly e Aaron Pelttari, che mi hanno accolto e accompagnato nell'indimenticabile semestre trascorso all'Università di Edimburgo. In particolare, ringrazio Aaron Pelttari per la sua cortesia discreta e per il tempo che ha dedicato alla lettura di molti miei contributi, prima fra tutti la tesi stessa. Accanto a lui, ringrazio l'altro *referee*, Vincent Zarini, per i suoi utili suggerimenti e il suo cordiale interessamento alla mia ricerca, e Fabio Gasti, che si è sempre mostrato disponibile a offrirmi preziosi consigli.

Il frutto non sarebbe giunto a maturazione senza l'esperienza di ricerca all'Università di Trento. Sono specialmente grata a Sandro La Barbera, che con la sua presenza e i suoi consigli ha contribuito in modo decisivo alla mia crescita professionale. Prezioso il contributo dei colleghi musicologi del Dipartimento di Lettere e Filosofia, in particolare dei gregorianisti Marco Gozzi ed Enrico Correggia: a loro va il merito di avermi dischiuso un mondo per me ancora poco conosciuto e di avermi sempre manifestato la loro stima e il loro affetto. Non che ciò sia mancato negli altri colleghi, ricercatori, assegnisti e dottorandi: in questi anni a Trento ho avuto il privilegio di lavorare in un contesto animato da passione

per la ricerca, da scambi intellettuali fecondi e, non da ultimo, da legami di sincera amicizia.

Non sarà mai sufficiente la gratitudine espressa alla mia maestra, Isabella Gualandri. Ascoltando incantata le sue lezioni ho scoperto la bellezza della poesia tardolatina; la sua guida materna e al contempo rigorosa mi ha accompagnato nei lavori di tesi triennale e magistrale ed è fiorita in seguito in un rapporto di vivo affetto. Le nostre amene conversazioni davanti a tè e cioccolatini rimarranno nella mia memoria come un dono immeritato.

Questa monografia, infine, non avrebbe mai preso corpo senza la pazienza di mio marito Andrea, compagno e vittima del mio studio pervasivo e attento lettore delle diverse stesure del libro.

Se qualche errore è rimasto annidato tra le righe del testo, la colpa è da ascrivere esclusivamente a Titivillus.

Introduzione

Il reste très-peu de formules de prières publiques des peuples anciens.
Nous n'avons que la belle hymne d'Horace
pour les jeux séculaires des anciens Romains.
Cette prière est du rythme et de la mesure
que les autres Romains ont imités longtemps
après dans l'hymne *Ut queant laxis resonare fibris*.
(Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, s.v. *Oraison*)

In una calda giornata d'estate, ventisette fanciulli e altrettante fanciulle levarono un canto ad Apollo e Diana, prima sul Palatino, poi sul Campidoglio a Roma. Era il 3 giugno 17 a.C., terzo e ultimo giorno dei *ludi saeculares*, indetti da Augusto per celebrare il sopraggiungere di un secolo di pace e prosperità, all'ombra del suo principato. Il testo dell'inno era stato composto dal poeta lirico Orazio¹. Nel libro di *Odi* pubblicato dopo questo evento, Orazio rievoca il *backstage* della *performance* corale², invitando le vergini elette e i giovani nati da illustri antenati a non perdere il ritmo del metro di Lesbo (*Carm.* 4,6,35-36): *Lesbium servate pedem meique / pollicis ictum*. La *iunctura Lesbii pes* allude alla strofe saffica, che prende il nome dalla poetessa di Lesbo. Tanto questo inno ad Apollo, infatti, quanto il *Carmen saeculare*, intonato durante i *ludi*, danno forma al loro canto nel metro di Saffo³.

In strofi saffiche risuonò dunque quel canto che Voltaire riconobbe come la prima formula di preghiera pubblica dei popoli antichi. Nello stesso metro, ricorda ancora il filosofo, fu composto l'inno di IX secolo *Ut queant laxis resonare fibris*, segno di come il metro di Lesbo sia stato conservato da ben più dei

¹ Come riferito negli *Acta dei ludi* (CIL VI 32323 - ILS 5050 = Pighi 1965, 107-119; Schnegg-Köhler 2002, 24-45): *carmen composuit Q. Horatius Flaccus* (149).

² Seguo Hendrickson 1953, 75 e Polara 1955, 170 nel considerare l'ode retrospettiva rispetto al *Carmen saeculare*.

³ Mi riferisco alla strofe saffica minore, costituita da tre endecasillabi saffici con uno schema $\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$ (a partire da Orazio, la quarta sillaba è sempre lunga e la cesura è solitamente dopo la quinta sillaba) seguiti da un adonio ($\sim\sim\sim\sim\sim$).

cinquantaquattro giovani istruiti da Orazio. Tra gli imitatori del poeta «dans les temps barbares de la décadence de la langue latine», a detta dell'illuminista, troviamo il poeta spagnolo Prudenzio; questi, al volgere del V secolo d.C., raccolse l'eredità oraziana nelle due sillogi di inni letterari *Cathemerinon* e *Peristephanon*, aderendo più del contemporaneo Paolino di Nola alle innovazioni ritmiche introdotte da Orazio nelle sue odi saffiche, ascoltando così la richiesta oraziana di mantenere il ritmo di Lesbo. Grazie a Prudenzio, la strofe saffica, con una particolare *nuance* oraziana, fu consegnata ai secoli successivi e divenne una delle forme privilegiate del genere innodico altomedievale, fino a giungere al celebre *Ut queant laxis*, da cui prese origine la denominazione delle note musicali nei paesi a tradizione latina, come si vedrà nell'ultimo capitolo.

1. Perché il metro saffico

Per questo motivo si è deciso di concentrarsi sul *Nachleben* della strofe saffica oraziana. Seguire il filo di questo metro permette infatti di esplorare la poco studiata innodia, un'esperienza letteraria che si evolve lungo i secoli, ma che assurge a genere letterario in sé nella poesia tardoantica. Nella poesia antica, infatti, non si può parlare di vero e proprio genere per gli inni, in quanto, come sottolinea Giuseppe La Bua, l'inno «mantiene la sua specificità ed individuabilità come tipologia di carattere celebrativo all'interno di altri generi letterari, ha moduli linguistici e temi che si ripetono spesso in modo uniforme e continuo, è codificato nella teorizzazione retorica, ma non si determina mai come "mondo letterario" a sé stante»⁴. Ebbene, nei primi secoli del cristianesimo, con gli inni di Ilario di Poitiers e Ambrogio di Milano, si assiste alla nascita di qualcosa di nuovo nell'Occidente latino. Testi in metri classici sono composti da due vescovi perché vengano cantati dal loro gregge in contesti liturgici o para-liturgici. Negli stessi anni o pochi decenni dopo, Prudenzio, nelle sue due raccolte liriche e in particolar modo nel *Cathemerinon*, additando Orazio come suo modello tramite l'allusività fa rientrare la produzione innodica cristiana nel filone letterario della poesia lirica.

Certamente rimane difficile parlare di genere per gli inni, come osserva Klaus Thraede⁵: persino nella terminologia cristiana non si riscontra una netta distinzione tra inno, salmo e cantico. Questa indeterminatezza va inserita nel più ampio quadro letterario della tarda antichità, contraddistinto da un «mélange des

⁴ La Bua 1999, 2. Anche Michel 1976, 15-93 indaga movenze inniche antiche, a partire da Pitagora e Platone.

⁵ Thraede 1996.

genres», secondo la felice definizione di Jacques Fontaine a proposito di Prudenzio⁶. In effetti, come osservano Anna Lefteratou e Fotini Hadjittofi nell'introduzione al volume *Generic Debates and Late Antique Christian Poetry*, «it is still difficult to trace genre in late antique literature because of the extreme variety of configurations between form, subject matter and technique»⁷. Eppure, a partire dalla fine del IV secolo, una forma poetica latina di lode a Dio o ai santi, scandita dalle ore del giorno o dalle feste liturgiche, in metri lirici, comincia a diffondersi, sia in forma scritta che orale, fino alla sua approvazione nel concilio di Toledo del 633, durante il quale sono minacciati di scomunica coloro che rigettano gli inni composti in lode a Dio⁸. La ricezione di Orazio sarà quindi esplorata dalla prospettiva di un genere nel suo sorgere⁹. La mia indagine non si limiterà, perciò, a un generico *Fortleben* del poeta classico. La scelta di focalizzarsi su un singolo metro e su un genere letterario permette di seguire traiettorie di studio inedite e si prospetta feconda di osservazioni originali. Le radici dell'innodia affondano nel passato e sono ancora per certi aspetti da scoprire.

L'innodia, inoltre, ha la particolarità di essere un genere di confine, fra tradizione e novità, ma anche fra letteratura e liturgia. Non vi è una linea di demarcazione netta tra inni letterari e liturgici, tanto che alcuni stralci di inni chiaramente letterari come quelli del *Cathemerinon* finirono per essere utilizzati nella liturgia. Una tale fruizione ha permesso che frammenti di poesie oraziane, con il tramite di Prudenzio, passassero di bocca in bocca mantenendosi vivi nei secoli. Secondo Peter Stotz, la sopravvivenza della strofe saffica è dovuta al fatto di essersi posta al servizio dell'innodia, grazie a Prudenzio¹⁰. La scelta del metro saffico, perciò, è dettata anche dalla volontà di indagare le origini del genere innodico e le ragioni per cui le strofi saffiche furono largamente impiegate nella produzione di inni nel corso di tutto il Medioevo, insieme con i dimetri giambici, i tetrametri trocaici catalettici e gli asclepiadei. Mio interesse è scoprire l'entità dell'apporto tanto di Orazio quanto di Prudenzio nell'evoluzione del genere

⁶ Cfr. Fontaine 1975 e Pollmann 2017, 7; 35-36. Una riflessione sull'opportunità o meno di servirsi della categoria di genere letterario è contenuta alle pp. 19-25.

⁷ Lefteratou - Hadjittofi 2020, 17-18.

⁸ *Conc. Tolet. 4 can. 13 (De hymnorum cantu non renuendo, PL 84, 370D-371C, Mansi 10, 624C-625A).*

⁹ Ho seguito il consiglio di Ricci 1995, 122: «una ricerca che si limitasse a rintracciare echi più o meno disparati potrebbe ridursi ad un affastellarsi di dati. Mi sembra invece più proficuo cercare di rintracciare quale posto ebbero nell'*imitatio* dei nostri poeti i singoli generi letterari frequentati da Orazio e i singoli componimenti. Sono anche interessanti quelle ricerche che mettono in luce la consonanza o la differenza di *Stimmung* fra autore più recente e (nel nostro caso) Orazio». Charlet (2007a e 2007b) propone una carrellata nomi di di poeti che dall'epoca tardoantica a quella umanistica composero in strofi saffiche, concentrandosi poi sugli autori del Quattrocento e del Cinquecento.

¹⁰ Stotz 1998, 726.

innodico, in particolare per quanto riguarda la strofe saffica, che rivela un legame privilegiato con gli inni; tale connessione tra metro saffico e innodia sarà oggetto del mio lavoro. La lettura in chiave innodica della strofe saffica getta luce anche sulla scelta oraziana di adottare questo metro per alcuni carmi, una decisione che ha lasciato perplessi molti commentatori moderni – non quelli antichi.

Pertanto il *focus* su un metro sarà lo spunto per un'analisi letteraria sulla ricezione di Orazio e su un genere in particolare. Non mancheranno comunque riflessioni più tecniche sull'evoluzione in senso accentuativo dell'endecasillabo saffico e non si dimenticherà l'attenzione che viene riservata a questo metro nei trattati dei grammatici e nelle miscellanee di carmi vergate durante i secoli medievali.

2. Il *Carmen saeculare* e *Cathemerinon* 8

Delle ventisei odi in metro saffico tramandate nei codici oraziani ne ho selezionata una, il *Carmen saeculare*. Questo componimento ha la peculiarità di essere stato intonato durante una cerimonia religiosa. È solitamente trascurato per idiosincrasie politiche, eppure vi è ancora molto da scoprire se lo si prende in considerazione non in quanto ode politica ma in quanto inno religioso. La mia attenzione si rivolgerà proprio a quest'ultimo aspetto, generalmente negletto nella letteratura critica. Verrà dunque indagata la sua specificità di inno effettivamente cantato e il legame del suo metro con l'occasione per cui fu composto.

Uno degli intenti di questa ricerca è far venire alla luce l'Orazio di Prudenzio. Sarebbe fuorviante analizzare il rapporto tra il poeta antico e quello tardoantico applicando categorie interpretative proprie di altre epoche. Da una parte, infatti, si rischia di porre come termine di confronto un'immagine fissa di Orazio, ossia quella ricostruita con precisione storica e filologica dai critici moderni; dall'altra, sono sempre in agguato i condizionamenti di certe letture che nel corso dei secoli sono state proposte per alcuni testi, sulla base delle ideologie dominanti in quel determinato frangente storico. Penso soprattutto al discredito in cui sono cadute in Italia le odi oraziane che celebrano il potere di Augusto dopo l'esaltazione dell'antico impero romano da parte della propaganda postunitaria prima e fascista poi. Potrebbe apparire un'ovvietà, ma spesso ci si dimentica che l'Orazio di

Prudenzio non era l'Orazio augusteo additato per strada dai suoi concittadini come il poeta di Roma¹¹ e neppure l'Orazio della critica italiana post-fascista¹².

Il mio sarà un tentativo di ricostruzione di un'immagine che ammetto essere inattuabile nella sua completezza: sono cosciente di come sia pressoché impossibile sbarazzarsi completamente delle stratificazioni interpretative che si sono succedute dal IV secolo fino ad oggi. Alberto Asor Rosa mette in guardia su questo: «il testo letterario, che affrontiamo con i nostri personali strumenti d'analisi, non ci si presenta mai come una superficie liscia, cera vergine, sulla quale noi andiamo ad imprimere per la prima volta la nostra impronta»¹³. Questo discorso vale per i lettori moderni e tardoantichi di Orazio, ma è pertinente anche alla nostra analisi di testi del IV-V secolo. Tanto ad Orazio quanto a Prudenzio sono applicabili le parole di Asor Rosa, secondo cui il testo letterario «è come un campo arato da innumerevoli altre precedenti interpretazioni: in lui noi leggiamo sempre non solo ciò che è, ma anche ciò che altri hanno voluto che fosse»¹⁴.

L'uso ideologico del *Carmen saeculare* e delle odi romane negli ultimi secoli è certamente degno di interesse e non ho la pretesa di pervenire a un Orazio originario. Nondimeno, cercare di superare questo strato interpretativo permette di attingere a una ricchezza di significati che rischierebbe di rimanere in ombra. Nell'ottica del mio studio, che non ha lo scopo di eliminare tutte le letture delle odi oraziane successive al I secolo a.C., non ci si può esimere dal tentativo di avvicinarsi il più possibile alla mentalità dell'autore tardoantico e alla visione che questi aveva di Orazio, pur nella consapevolezza che non si raggiungerà totalmente l'obiettivo¹⁵. Il *Carmen saeculare* è un punto di osservazione privilegiato in questo senso, dal momento che lascia le impronte più numerose nell'inno prudenziano esaminato, ossia l'ottavo degli inni quotidiani.

Di Prudenzio due sono i componimenti in strofi saffiche: *Cathemerinon* 8 e *Peristephanon* 4. Il primo rientra nella raccolta più propriamente innodica di

¹¹ *Carm.* 4,3,22-23: *monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae*.

¹² Anche Friis-Jensen 1993, 298 si mostra consapevole di ciò, quando asserisce: «I should like to repeat that the Horace to compare with medieval poets is not our Horace, but their Horace».

¹³ Asor Rosa 1985, 11. Tale osservazione è stata riproposta nei decenni successivi: per Julia Haig Gaisser i testi «are not teflon-coated baseballs hurtling through time and gazed up at uncomprehendingly by the natives of various times and places, until they reach *our* enlightened grasp; rather, they are pliable and sticky artifacts gripped, molded, and stamped with new meanings by every generation of readers, and they come to us irreversibly altered by their experience» (Gaisser 2002, 387).

¹⁴ Asor Rosa 1985, 11.

¹⁵ Non sono così netta come Bradshaw 1987, 96 (citato in Martindale 2006, 4 nt 13): «Even if we were so perverse as to want to read Hamlet as though Goethe and Mackenzie, Turgenev and Freud had never existed we still could not do so, any more than we can see what our grandparents saw in photographs of our parents as children – the intervening writers have shaped the sensibilities we bring to Hamlet. Trying [...] to cut out the intervening commentary by seeing the play in strictly 'Elizabethan terms' is unhistorical as well as aesthetically impossible».

Prudenzio, mentre il secondo è una lode dei martiri di Saragozza ed è contenuto in una raccolta, in metri non solo lirici, dedicata a diversi martiri. Entrambi hanno influenzato la poesia dei secoli successivi ed entrambi, perciò, saranno menzionati a più riprese nel corso della trattazione. Eppure, l'*hymnus post ieunium* (Cath. 8) è esemplificativo del ruolo che Prudenzio ebbe nell'evoluzione dei carmi in metro saffico: da una parte presenta maggiori somiglianze con il *Carmen saeculare* e in generale con le odi oraziane, dall'altra, volgendo lo sguardo al futuro, ha determinato con più incisività il proliferare di certi stilemi nell'innografia successiva.

Inoltre, l'ottavo inno del *Cathemerinon* appartiene a una raccolta che ha ricevuto scarsa attenzione, a confronto con altre opere di Prudenzio come la *Psychomachia* o come l'altra raccolta lirica, il *Peristephanon*. Nel 1921 Johan Bergman dedicò larga parte del suo *Prudentius* al *Cathemerinon*, mentre una quindicina di anni dopo Isidoro Rodriguez-Herrera in *Poeta Christianus* si concentrò su *Cathemerinon* e *Peristephanon*¹⁶. Dopo un disceto fiorire di pubblicazioni esclusivamente sul *Cathemerinon* negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, con il volume di Marion van Assendelft sugli inni 1, 2, 5 e 6, la tesi dottorale di Willy Evenepoel, in olandese, le capitali monografie di Jean-Louis Charlet e di Klaus Thraede, uscite nel medesimo 1982¹⁷, e le discussioni di Christian Gnllka e Vinzenz Buchheit¹⁸, l'interesse per gli inni quotidiani è andato scemando nel corso degli anni Novanta e con l'inizio del nuovo millennio¹⁹. Due monografie su alcuni carmi della collezione, una di Maria Becker e l'altra di Carsten Heinz²⁰, hanno tenuto vivo un interesse che pare essere momentaneamente rinato nel 2012 con il commento di Gerard O'Daly al *Cathemerinon*, seguito pochi anni dopo da quello di Nicholas Richardson e dal volume di Lardelli sui due inni 9 e 10²¹. Tuttavia, questo *revival* non ha avuto largo seguito; a parte il commento a *Cathemerinon* 7 di Konstantin Liebrand, i contributi che dopo il 2016 si dedicano specificamente alla raccolta o a un inno in particolare si limitano ad articoli sporadici²².

¹⁶ Bergman 1921; Rodriguez-Herrera 1936, ripubblicato in spagnolo in Rodriguez-Herrera 1981. Amatucci 1947 si concentra sul *Cathemerinon*, ma non trova buona accoglienza in Herzog 1966, che dedica un capitolo del suo volume sull'allegoria in Prudenzio al *Cathemerinon*. Si vedano anche Alfonsi 1962 e Lana 1962.

¹⁷ Van Assendelft 1976; Evenepoel 1979; Charlet 1982; Thraede 1982. Si veda anche Ludwig 1977.

¹⁸ Gnllka 1980; Gnllka 1987b; tra i molti articoli di Buchheit ricordo solo Buchheit 1986; Buchheit 1990 e Buchheit 1992; ma occorre menzionare anche Charlet 1984. Per uno stato degli studi sul *Cathemerinon* fino agli anni Ottanta cfr. Charlet 1988b.

¹⁹ A parte una splendida incursione di Kurt Smolak in *Cathemerinon* 9 (Smolak 2000).

²⁰ Becker 2006 e Heinz 2007.

²¹ O'Daly 2012; Lardelli 2015; Richardson 2016. Si aggiunga un articolo su *Cathemerinon* 7 (Clarke 2012).

²² Liebrand 2021. Gli articoli più recenti si contano sulle dita di una mano: Micaelli 2018 su *Cathemerinon* 8; Nosarti 2019 su una lezione di Cath. 9,10; Tsartsidis 2020 sulla scena paradisiaca di *Cathemerinon* 5 e Lubian 2023 su Mosé figura di Cristo nel medesimo inno; Moreno Soldevila 2022 su un passo di *Cathemerinon*

3. Un'inevitabile selezione

I carmi in strofi saffiche non si riducono certo al *Carmen saeculare* e a *Cathemerinon* 8 e neppure ai soli autori Orazio e Prudenzio. Il solo nome del metro rimanda alla poetessa greca al cui modello Orazio si rifà, insieme con Alceo²³. Di inni e canti rituali in saffiche si può parlare anche per Saffo. I due inni cletici ad Afrodite (fr. 1-2 Voigt) probabilmente influenzarono le parti corali di alcune tragedie, come il secondo stasimo dei *Persiani* di Eschilo, nota Giovanna Pace²⁴. Anche Pindaro, continua la Pace, utilizza *cola* eolici quando si trova a comporre un inno alle Cariti (*Ol.* 14) e persino Aristofane ricorre a metri eolici nelle parti liriche dall'andamento di un inno cletico²⁵. Ciononostante, la fortuna di Saffo nel mondo romano prende soprattutto la forma della poesia erotica²⁶ e così Saffo fu consegnata ai tardoantichi, che non ne avevano una conoscenza diretta. La dimensione domestica e amorosa dei suoi carmi è confermata dalla celebre imitazione del fr. 31 Voigt da parte di Catullo in *Carm.* 51 e dalle parole di Orazio in *Carm.* 4,9,10-12: *spirat adhuc amor / vivuntque commissi calores / Aeoliae fidibus puellae*²⁷. L'apporto di Saffo, perciò, non risulta rilevante per un discorso sull'origine e l'evoluzione del genere innodico in lingua latina. D'altronde, la storia di questa forma metrica nella letteratura latina, sostengo con Llewelyn Morgan, «is a history predictably dominated by Horace, by far the most active and influential Roman author of sapphics»²⁸.

Catullo è il primo poeta ad adattare al latino il metro saffico, ma la sua iniziativa si limita a due carmi, di argomento erotico, e le sue scelte metriche saranno lasciate in ombra dalle innovazioni ritmico-quantitative apportate da Orazio²⁹. Lo terrò comunque in considerazione quando tratterò dello sviluppo dell'endecasillabo saffico fino a Prudenzio, comprendendo i carmi di Stazio, Seneca, Ausonio

4; oltre a questi, si vedano i miei articoli sull'unità strutturale del *Cathemerinon* (Castelnuovo 2020), sul simbolismo battesimale nell'Inno quinto (Castelnuovo 2021) e sulle dichiarazioni metapoetiche di Prudenzio innografo nel *Cathemerinon*, con la loro fortuna nella poesia tardoantica (Castelnuovo 2022 e Castelnuovo 2024).

²³ Morgan mette in luce quanto le prime due odi oraziane in strofi saffiche siano debitrice di Alceo, fr. 307 e 308 Campbell (Morgan 2010, 222-223). Sulla presenza di Saffo in Orazio cfr. Feeney 1993; Rossi 1998; Woodman 2002; Hunter 2019; Morgan 2021, 299-302.

²⁴ Pace 2016, 76.

²⁵ Per la colometrica di *Ol.* 14 cfr. Lomiento 1998, 116-118; sulla natura innica dell'epinicio cfr. Lomiento 2010-2011. Per Aristofane, cfr. *Eq.* 551-564 = 581-594; *Thesm.* 990-994 = 995-1000; 1136-1159.

²⁶ Cfr. Morgan 2021, 290-292, in cui si menzionano alcune imitazioni romane della poesia erotica di Saffo: *Iuv.* 6,82-114; *Stat. Silv.* 4,7,10-11; 21; *Val. Aed. fr.* 1 Courtney; *Plaut. Miles* 1216-1283; *Ov. Ars* 3,331: *nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?)*; *Catull. Carm.* 51.

²⁷ Ma cfr. anche *Carm.* 2,13,24-25: *Aeoliis fidibus querentem / Sappho puellis de popularibus*.

²⁸ Morgan 2010, 199.

²⁹ Cfr. Morgan 2010, 200-283.

e Paolino di Nola. Ci si soffermerà maggiormente su Seneca, per certe sue affinità ritmiche con Prudenzio, e su Paolino, per le tracce del suo unico carme in strofi saffiche lasciate nell'innodia medievale. Non mancheranno inoltre riferimenti a poeti tardoantichi successivi a Prudenzio, come Sidonio Apollinare, Lussorio, Eugippio e Venanzio Fortunato. Infine, nonostante la scelta di concentrarmi su due carmi, non perderò la visione d'insieme delle raccolte in cui essi sono inseriti. In ogni capitolo l'analisi puntuale sarà accompagnata da un ampliamento dell'indagine ai macrotesti costituiti dalle *Odi* oraziane e dal *Cathemerinon* e talora si opererà un confronto tra il componimento in esame e altri contenuti nella stessa raccolta. Non si considereranno quindi i testi come isolati, né in senso sincronico né tantomeno in quello diacronico.

4. Una struttura concentrica

I capitoli seguono in un certo qual modo un'impostazione diacronica. Il primo ha come protagonista Orazio e introduce il *Leitmotiv* dello stretto legame tra strofi saffiche e inni a partire dalla fortuna del poeta augusteo nei secoli successivi, specialmente in ambito scolastico. L'interesse per i metri lirici oraziani e la selezione di suoi carmi in metro saffico in alcuni manoscritti miscelanei offre materiale per indagare questa connessione. Anche l'esplorazione dei contenuti delle odi saffiche in Orazio, con l'apporto dei commenti di Porfirione e dello pseudo-Acrone, porterà a riconoscere un legame già oraziano tra metro saffico e movenze inniche. Considerazioni sull'andamento ritmico di questo metro e sul suo uso nella produzione poetica tardoantica confermeranno il carattere eminentemente precativo e laudativo della strofe saffica. La parte conclusiva del capitolo mostrerà come Orazio potesse essere visto dai poeti tardoantichi come innografo *ante litteram*, da accostare al corrispettivo biblico Davide, e come Prudenzio nel *Cathemerinon* si presenti, tramite l'allusività, come nuovo salmista e nuovo Orazio.

Da questa prospettiva originale si leggerà il *Carmen saeculare*. Il secondo capitolo, anziché offrire un'analisi testuale, mette in discussione l'approccio riduttivo prevalente nella critica degli ultimi secoli e propone una nuova interpretazione, più in sintonia con quella del contesto letterario tardoantico. Considerando il *Carmen saeculare* come un inno più che un'ode politica, si mettono in luce aspetti finora troppo trascurati, si contribuisce a una questione tuttora aperta come quella della scelta del metro saffico per il carme corale e si nota la sua vicinanza con l'innodia cristiana, anche nel fatto che fosse destinato

all'esecuzione canora a cori alternati. Tale aspetto apre alla discussione sulle modalità di *performance* dei carmi oraziani e di componimenti poetici in generale ai tempi di Orazio e nella tarda antichità, fino alle attestazioni di neumi nei manoscritti di X-XI secolo.

Il terzo capitolo è centrale in tutti i sensi. L'ottavo inno del *Cathemerinon*, infatti, si pone al crocevia tra Orazio e l'innodia cristiana. È il cuore della monografia, che riceve da Orazio la linfa degli inni saffici e le dà nuova vita pulsandola in un genere antico ma rinnovato. Prima di operare un confronto intertestuale con testi precedenti e successivi, si analizza l'*hymnus post ieiunium* in sé, con la sua selva di simboli. Per questo motivo l'attenzione è rivolta in particolare all'inserzione narrativa, che con l'immagine del buon pastore e di un giardino paradisiaco illumina il significato dell'intero inno. Le parti iniziale e finale di *Cathemerinon* 8 saranno esaminate più diffusamente nel capitolo successivo, nel corso del raffronto con il *Carmen saeculare*. Chiude il capitolo una succinta analisi del rapporto tra il carme in esame e altri due inni del *Cathemerinon* a esso collegati per la loro collocazione all'interno della raccolta di dodici inni: *Cathemerinon* 7 forma con l'ottavo la coppia sul digiuno, mentre *Cathemerinon* 5 è in posizione speculare a *Cathemerinon* 8 e con esso condivide il modello oraziano. L'immaginario poetico e simbolico dei due carmi correlati al nostro accresce la fondatezza dei significati battesimali e pasquali scorti nell'inno dopo il digiuno.

Con il quarto capitolo si arriva al confronto tra il *Carmen saeculare* e l'inno ottavo del *Cathemerinon*. Accanto al carme in onore di Apollo e Diana, si osservano i richiami ad altre odi oraziane presenti nell'inno prudenziano. Non solo le riprese lessicali e formali trovano spazio, ma anche le affinità concettuali e strutturali svolgono un ruolo importante. Nel corso della trattazione si propongono considerazioni sui modi dell'intertestualità prudenziana e in generale tardoantica. Un *excursus* finale allarga l'orizzonte di indagine alle inserzioni narrative nei carmi di Orazio e di Prudenzio e all'apporto delle arti visive nella definizione dei quadretti narrativi nel secondo poeta.

Il quinto capitolo è per certi aspetti speculare al primo. Lo sguardo al passato è ora volto verso il futuro, alla centralità di Orazio si sostituisce quella di Prudenzio. In questo capitolo mi addentro in terreni inesplorati: indago la presenza di Prudenzio, in particolare dei suoi due carmi in saffiche, *Cathemerinon* 8 e *Peristephanon* 4, negli inni medievali in strofi saffiche ritmiche. Emergono forme di intertestualità particolari, ad oggi quasi inespolate e invece di notevole

interesse, anche per la natura essenzialmente aurale della fruizione degli inni. Sono presi in considerazione principalmente gli inni di area iberica, tra cui spicca il discendente più diretto di *Cathemerinon* 8, ossia l'inno *Christe, cunctorum dominator alme*. Ne deriva un accenno alla fortuna di Prudenzius in epoca carolingia, senza pretese di esaustività. L'evoluzione dell'innodia in strofi saffiche è affrontata pure dal punto di vista metrico, nel suo rapporto con il ritmo accentuativo sempre più dominante nell'endecasillabo saffico; ancora emerge il ruolo di Prudenzius come punto di snodo tra ciò che lo precede e l'innodia medievale. Ciò vale anche per la progressiva intensificazione dei parallelismi fonico-ritmici, il cui studio occupa la coda del capitolo.

5. Precisazioni terminologiche e teoriche: intertestualità

Affrontare il tema delle relazioni testuali implica l'adozione di una terminologia che, non di rado, risulta carica di implicazioni teoriche. Il termine "intertestualità", coniato da Julia Kristeva sulla scorta della polifonia di voci teorizzata da Bakhtin per il romanzo, definisce la parola letteraria come un'intersezione di superfici testuali, un dialogo tra più scritture³⁰. Nel poscritto del 1985 al suo *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Gian Biagio Conte accoglie la nozione di intertestualità, che interpreta come condizione stessa della leggibilità letteraria, e la considera equivalente alla "memoria poetica" come strumento di analisi filologica³¹.

Uno dei nodi più discussi riguarda l'intenzionalità dell'autore, strettamente legata all'accezione attribuita al termine "allusione". La riflessione ha radici antiche e prende le mosse dal saggio di Giorgio Pasquali sull'arte allusiva. Secondo una sua celebre definizione, «le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono»³². Tuttavia, Conte ha osservato che la prospettiva pasqualiana tendeva a ridurre la parola poetica al solo momento della creazione volontaria, privilegiando l'allusione come atto personale ed emulativo³³. Nella sua proposta, invece, l'attenzione è rivolta al sistema letterario: anche le riprese apparentemente

³⁰ Kristeva 1967.

³¹ Conte 2012, 177. L'edizione originale del 1974 fu riedita nel 2012 con un'introduzione di Cesare Segre e un poscritto dell'autore datato al 1985. La traduzione inglese del 1986 ha determinato il successo del saggio di Conte nel mondo anglofono.

³² Pasquali 1968, 275 (la prima pubblicazione dell'articolo risale al 1942).

³³ Conte 2012, 56.

più inerti hanno valore, in quanto modi di funzionamento del sistema. Da questa adozione di un modello linguistico, che rivela il suo debito nei confronti dello strutturalismo, deriva l'analogia con la metafora: come nel linguaggio figurato si apre uno iato tra lettera e senso, così nell'allusione si crea una distanza tra ciò che è detto e ciò che viene evocato³⁴. In questo quadro, l'agnizione dell'allusione da parte del lettore diventa determinante. Una posizione analoga è quella di Joseph Pucci, che tuttavia insiste maggiormente sul ruolo del «full-knowing reader»³⁵: l'allusione, osserva, acquista significato solo nell'incontro tra il testo e un lettore capace di attualizzarne le potenzialità.

Diversa è invece la proposta di Richard Thomas, il quale, ritenendo che il termine «allusion» abbia implicazioni troppo frivole per il suo legame etimologico con il verbo *ludo*, preferisce parlare di «reference»: Virgilio non “gioca” con i modelli, ma intende rimandare ad essi il lettore³⁶. Stephen Hinds, nel suo *Allusion and Intertext*, sottopone a critica la netta distinzione di Thomas tra «reference» e «accidental confluence», in quanto essa riflette l'idea secondo cui dinamiche intertestuali più ampie costituirebbero una minaccia per lo studio dell'allusione; a questa posizione attribuisce l'etichetta di «philological fundamentalism»³⁷. Un anno dopo, Thomas risponde a Hinds, citando a suo sostegno la recensione di Christopher Nappa ad *Allusion and Intertext*: l'etichetta di “fondamentalismo”, troppo carica ideologicamente, rischia di occultare il fatto che i criteri metrici e stilistici su cui si fonda l'approccio filologico denigrato sono condivisi da tutti i latinisti³⁸. Queste riserve, precisa Thomas, non intendono sminuire il valore complessivo del volume, che rimane un contributo raffinato e prezioso agli studi sull'intertestualità latina. Ad esempio, traducendo in casi concreti il pluralismo metodologico teorizzato da Conte, Hinds apre il campo di indagine alle relazioni intertestuali in cui risulta problematico il controllo tanto dell'autore quanto del lettore. Mette in guardia però dal rischio di un «intertextualist fundamentalism»,

³⁴ Conte 2012, 34-35; 58-64.

³⁵ Pucci 1998.

³⁶ Thomas 1986, 172 nt 8. Questa prospettiva ha avuto scarso seguito: cfr. Kelly 2008, 166.

³⁷ Hinds 1998, 19-47. Per un quadro preciso sullo stato del dibattito in quegli anni si veda il numero 39 di *Materiali e Discussioni* (1997), interamente dedicato alla pubblicazione degli atti di due convegni tenutisi nel 1995: “Intertextuality and Latin Poetry” (Oxford, a cura di Don Fowler) e “Allusion and the Limits of Interpretability” (Seattle, a cura dello stesso Hinds).

³⁸ Thomas 1999, 6-7 nt 10; Nappa 1998. Similmente, O'Hara 1999, 98 nota come Hinds tratti talvolta in modo tendenzioso i suoi predecessori, in realtà non così lontani dalle sue stesse posizioni. Anche Damien Nelis, nella sua recensione del volume di Thomas, osserva che la distanza tra le due posizioni risulti meno netta di quanto Hinds lasci intendere (Nelis 2005, 820).

«which privileges readerly reception so single-mindedly as to wish the alluding author out of existence altogether»³⁹.

In contrasto con Conte, Lowell Edmunds ha sostenuto che l'allusione non si trova nel testo, ma soltanto nella lettura del testo: non ha cioè alcun fondamento linguistico o semiotico. Nei capitoli sul poeta e sulla persona autoriale del suo *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Edmunds sottolinea come l'intenzionalità implicita nell'atto linguistico non debba riportare in primo piano l'autore all'interno del discorso intertestuale⁴⁰. Più vicina alla prospettiva pasqualiana è invece la posizione di Gavin Kelly. Nell'introduzione al suo studio sull'intertestualità in Ammiano Marcellino, Kelly definisce l'allusione come «the way a text redeploys or is influenced by an earlier text». Poco più avanti aggiunge: «allusions imply authorial intention (defined loosely), and depend on the sharpness, or the imagination, of their readers»⁴¹. L'allusione è quindi considerata come un fenomeno circoscritto, che implica una relazione non solo tra testi ma anche tra un autore e un lettore. Kelly precisa che, come dai fisici la luce è intesa sia come particella che come onda, così somiglianze significative fra testi possono essere considerate al contempo come una caratteristica intrinseca del linguaggio (intertestualità) e come un tropo letterario (allusione)⁴².

Nel corso della mia trattazione trasparirà la mia consonanza con la sua posizione: non vedo opposizione tra i due concetti, né ritengo opportuno escludere del tutto un grado di intenzionalità autoriale. Ad ogni modo, per la connotazione particolare che Pasquali ha attribuito al termine "allusione", eviterò di farne il mio termine privilegiato. Preferirò, quando non siano in gioco rimandi specifici al contesto originario, parole come "richiamo", "eco", "ipotesto"⁴³, "intertexto", "ripresa", "parallelo". Gli ultimi termini, più neutri, saranno particolarmente indicati nei casi in cui l'attività autoriale sarà in secondo piano o totalmente assente, come accade per gli inni medievali anonimi. Anche "frammento" e "tessera" troveranno spazio: il loro uso è opportuno quando sono parole o brevi espressioni a venire riutilizzate e come incastonate, senza modifiche, in un nuovo disegno, alla maniera dei tasselli di un mosaico. Quando è riprodotta una catena fonico-ritmica, con particolari connessioni con la melodia, si parlerà di "segmento".

³⁹ Hinds 1998, 48.

⁴⁰ Edmunds 2001.

⁴¹ Kelly 2008, 166.

⁴² Kelly 2008, 165.

⁴³ Sul concetto di ipotesto cfr. Genette 1982, 17.

La mia prospettiva privilegerà le connessioni testuali, pur senza abbracciare posizioni radicali che escludono l'autore o l'intenzionalità dal campo dell'analisi. Non considero i testi meri elementi di un sistema, ma opere prodotte da autori vissuti in precisi contesti storici, geografici, politici e religiosi che inevitabilmente hanno influenzato la loro scrittura. Al tempo stesso, non escludo che il lettore possa cogliere significati ulteriori, non previsti dall'autore, la cui volontà non potrà mai essere accertata. Ogni ricezione ha valore in sé: non a caso, come si vedrà nel terzo capitolo, Agostino stesso auspicava che le sue parole venissero arricchite da molteplici interpretazioni, anticipando di secoli l'attenzione di Hans Robert Jauss al momento in cui il testo è recepito⁴⁴.

Si deve inoltre considerare che le modalità intertestuali nella letteratura tardoantica risultano per certi aspetti differenti da quelle dell'età classica. Innanzitutto la novità dell'avvento del cristianesimo comporta un diverso rapporto con il passato, secondo il concetto di *chresis* o *usus iustus* elaborato nell'ambito patristico ed esaminato da Gnlika: quanto c'è di bello e di vero nei classici va riutilizzato, ma in funzione apologetica contro i pagani oppure indirizzato alla lode di Dio⁴⁵. In questa prospettiva, Klaus Thraede ha individuato un riuso caratteristico della letteratura cristiana, che definisce «Kontrastimitation»: il testo classico viene ripreso e utilizzato in senso contrario al valore che rivestiva nel suo contesto originario, al fine di mostrare come il cristianesimo sia opposizione o compimento di quanto affermato dagli autori pagani⁴⁶.

Allargando lo sguardo alla poesia tardoantica nel suo insieme, Aaron Pelttari ha sviluppato l'idea di Pucci circa il ruolo attivo del lettore, sottolineando come i poeti di quest'epoca sollecitino esplicitamente una partecipazione interpretativa più intensa, specialmente attraverso l'uso di paratesti e intertesti⁴⁷. Riguardo alle pratiche intertestuali, Pelttari individua una crescente diffusione di quelle che definisce «nonreferential allusions»⁴⁸, ossia riprese in cui il legame con l'ipotesto non è chiaramente definito né produce un'interazione significativa con il contesto originario. I lettori apprezzano il riuso dell'autore antico per la preziosità dei fiori colti dal testo classico⁴⁹ più che per l'allusione a un contesto che accresce il

⁴⁴ Mi riferisco a Jauss 1970. Posso affermare con Martindale: «My own view is that reception, on a Jaussian model, provides one intellectually coherent way of avoiding both crude presentism and crude historicism» (Martindale 2006, 5); andrebbe però definito meglio che cosa si intenda per «crude historicism». La mia posizione è più incline ad attribuire importanza alla contestualizzazione storica.

⁴⁵ Gnlika 1984.

⁴⁶ Thraede 1962, 1039 (RAC 5, s.v. *Epos*) espone il concetto di «Kontrastimitation» come «Übernahme von Junkturten zum Zwecke gegenteiliger Aussagen».

⁴⁷ Pelttari 2014.

⁴⁸ Pelttari 2014, 131-137.

⁴⁹ Su questa immagine cfr. Macr. Sat. 6,1,2.

significato del testo richiamante. Si tratta dunque di una pratica che si colloca agli antipodi rispetto all'emulazione allusiva di stampo pasqualiano. In questo periodo, la frequenza dei richiami espliciti aumenta sensibilmente, con largo ricorso a citazioni e al riuso centonico.

Marc Mastrangelo sviluppa le osservazioni di Pelttari, chiarendo che nella poesia tardoantica l'*aemulatio* si orienta meno verso l'originalità del singolo autore e più verso lo sviluppo di generi rinnovati, in particolare quelli cristiani come l'inno o l'epica biblica⁵⁰. Nei poeti cristiani, la definizione del sé poetico in rapporto alla storia della salvezza determina un processo di identificazione con la comunità dei credenti, che a sua volta influisce sulla ricezione delle pratiche di riuso: in questo quadro, il rapporto ideologico tra poeta e pubblico dà vita a una comunità interpretativa in cui allusione e intertestualità assumono una fisionomia più precisa⁵¹. Mastrangelo tende forse a marcare troppo la distinzione tra poesia pagana e cristiana, riducendo l'allusività di quest'ultima a un mero impegno ideologico.

Pur ritenendo fuorviante l'espressione "non-referential" usata da Pelttari, Helen Kaufmann riconosce l'emergere, nella poesia tardoantica, di un nuovo tipo di riprese, che rappresentano l'estremo opposto di un *continuum* di relazioni intertestuali, all'altro polo del quale si colloca la modalità allusiva classica:

While in late Latin poetry the classical mode of intertextuality continues to be used, there are other modes in which allusions do not, or not necessarily, make up content; in these modes, instead, the allusions are formal features and represent ideas of literary tradition, particularly genres, status, even Roman culture, which in turn makes them a useful means to negotiate values and identities, especially in multicultural and multireligious contexts⁵².

Per il presente studio è rilevante l'osservazione che le allusioni formali possano indicare il genere letterario del testo tardoantico. Ci si avvicina, in questo caso, a quello che Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi hanno definito Modello-Genere, in cui alle allusioni lessicali localizzate si sostituisce il riuso di «un insieme di tratti distintivi»⁵³. Tale prospettiva sarà particolarmente illuminante nel confronto tra il *Carmen saeculare* e l'inno ottavo di Prudenzio.

⁵⁰ Mastrangelo 2016, 34.

⁵¹ Mastrangelo 2016, 40.

⁵² Kaufmann 2017, 149-150. Nella sua analisi della critica letteraria nella tarda antichità romana (pp. 164-170), mostra come il semplice riconoscimento dei richiami intertestuali da parte dei lettori provochi in essi ammirazione per le abilità poetiche dell'autore e per la sua cultura letteraria, senza che siano implicate particolari attività ermeneutiche.

⁵³ Conte - Barchiesi 1989, 95. In tal modo, proseguono i due studiosi, si evita di «prestare un significato definito, allusivo, a un tratto di senso che non desidera essere rianimato».

6. Allegoria

Le aspre critiche di Christian Gnilka al lavoro della van Assendelft sugli inni matutini e vespertini di Prudenzio mostrano la necessità di precisare l'uso del termine "allegoria"⁵⁴. Una delle difficoltà del contributo della van Assendelft risiede nell'aver applicato a Prudenzio una definizione di allegoria di derivazione quintiliana, riducendo così l'allegoria cristiana a una categoria puramente retorica⁵⁵. Per spiegare la differenza tra la figura dell'εἰκωνεῖα e la sua sottocategoria, il tropo, Quintiliano paragona la figura all'allegoria, costituita dall'accumulo di metafore: *quem ad modum ἀλληγορίαν facit continua μεταφορά, sic hoc schema faciat τρόπος ille contextus*⁵⁶. In precedenza Quintiliano aveva illustrato l'allegoria portando l'esempio dell'ode oraziana 1,14, in cui la nave tra i flutti rappresenta lo stato sconvolto dalle discordie (*Inst.* 8,6,44). La van Assendelft, distinguendo allegoria e tipologia (l'interpretazione degli eventi veterotestamentari quali prefigurazioni destinate a trovare compimento nel Nuovo Testamento)⁵⁷, riconosce nell'inno sul canto del gallo (*Cath.* 1) un uso costante di metafore, senza però tracce di lettura tipologica⁵⁸.

Ora, le accuse di Gnilka sono volte a mostrare la differenza tra un livello retorico di allegoria, correlata alle strategie di argomentazione, e un'allegoria più propriamente cristiana, secondo la quale è la realtà stessa, creata da Dio, a essere essenzialmente simbolica; non Prudenzio, ma la natura stessa parla per simboli⁵⁹. In effetti, l'operazione compiuta da Prudenzio nei suoi inni non è un mero fatto di retorica: è il sole stesso che ogniqualvolta si mostra al suo sorgere ricorda ai credenti l'arrivo di Gesù, che sia l'incarnazione o la seconda venuta. Anche nella spiegazione che Jean-François Thomas riprende da Jean Pépin⁶⁰ si distinguono un'allegoria *in verbis* e una *in factis*: nel secondo caso sono eventi storici, e non semplici discorsi, ad avere sia un significato intrinseco sia un senso ulteriore, che si disvela a seguito di altri avvenimenti chiarificatori, come la Rivelazione cristiana⁶¹.

Tuttavia, la poesia di Prudenzio non può essere ridotta entro i confini di un simbolismo naturale: la complessità del suo linguaggio simbolico supera la

⁵⁴ Gnilka 1979.

⁵⁵ Van Assendelft 1976, 20. Discute i concetti di allegoria, tipologia e allegoria cristiana alle pp. 13-21.

⁵⁶ *Inst.* 9,2,46. Per l'*Institutio oratoria* l'edizione di riferimento è Radermacher - Buchheit 1971.

⁵⁷ Sulla tipologia resta fondamentale Daniélou 1950.

⁵⁸ Van Assendelft 1976, 22-23; Van Assendelft 1984, 114.

⁵⁹ Gnilka 1979, 137. Il concetto del simbolismo insito nella natura è espresso anche in Gnilka 1980.

⁶⁰ Pépin 1976, 490-497.

⁶¹ Thomas 2004, 81-84.

«Naturesymbolik» proposta da Gnilka: se è vero che la contemplazione della natura, riconosciuta come simbolo, porta a comprendere alcuni aspetti della dottrina cristiana allusi dal poeta, è tuttavia innegabile che Prudenzio possa servirsi del simbolismo naturale per veicolare più articolate “allegorie sacramentali”, secondo la definizione di Reinhart Herzog rifiutata da Gnilka⁶². Né, d'altra parte, il concetto di allegoria può essere considerato così univoco come sembra ritenere lo stesso Gnilka, il quale rimprovera alla van Assendelft di impiegare in modo indistinto termini come “immagine”, “simbolo” e “allegoria”.

Nella stessa letteratura patristica, dopo tutto, i confini tra queste parole non sono ben definiti. Robert Rivers Harris lo mette in luce nell'introduzione alla sua tesi dottorale sull'allegoria nel *Cathemerinon* di Prudenzio: se per Giovanni Cassiano in uno stesso avvenimento biblico si possono trovare un significato storico, uno allegorico, uno anagogico, che cioè riguarda i misteri celesti, e infine uno tropologico, che offre insegnamenti morali, in un passo di Agostino, invece, gli ultimi tre significati sono compresi nell'unica idea di allegoria⁶³. In questo caso essa designa una lettura in senso figurato in opposizione a un'interpretazione letterale dei fatti narrati nelle Scritture. Tale accezione ampia di allegoria è preferita da Harris, che dichiara di non fare distinzioni fra simbolo e allegoria.

Anche Herzog, pur concentrandosi sull'interpretazione tipologica delle Scritture, riconosce l'esistenza di una varietà di forme di allegoresi, che si estende al livello psicologico-morale, ecclesiologico ed escatologico. L'arca di Noè ne offre un esempio particolarmente eloquente: da un lato rappresenta una realtà storica, poiché galleggiava sulle acque del diluvio, ma, nel corso della sua traversata, essa offre una sorta di cronologia escatologica, prefigurando il cammino del tempo verso il compimento finale. Inoltre, la navigazione dell'arca nelle acque è intesa come una figura tipologica del sacramento del battesimo, destinato al tempo della grazia che segue la Legge. Al contempo, è simbolo dello spirito umano nel mare delle passioni⁶⁴. Concentrandosi sulle due raccolte liriche prudenziane, Herzog mostra come l'arte allegorica di Prudenzio sia espressione della creduta unità tra mondo biblico e terreno. Così, in *Peristephanon* 3, Eulalia nel suo tragitto a piedi verso il martirio non è semplicemente paragonata agli ebrei in fuga dall'Egitto nell'Esodo, ma si sta trasferendo in quel preciso momento dal regno egizio, nel

⁶² Herzog 1966, 43. Per questo concordo con Bergman quando sostiene che l'allegoria non è una caratteristica specifica del cristianesimo né di Prudenzio, ma il genio si rivela nel modo in cui viene utilizzato il simbolismo poetico, per cui, ad esempio, il sonno significa la morte (Bergman 1921, 101).

⁶³ Harris 1961, 4. I passi sono Cassian. *Conl.* 14,8 (un commento a Gal 4,22-31); Aug. *Vera relig.* 99.

⁶⁴ Herzog 1966, 5-6.

suo significato allegorico di “mondo” in senso negativo; i due eventi coincidono nel cammino allegorico e senza tempo della martire⁶⁵.

Jean-Louis Charlet, seguendo Jacques Fontaine⁶⁶, individua una differenza nel trattamento allegorico dei primi due inni del *Cathemerinon* rispetto all’ottavo. Questi risentono maggiormente del precedente ambrosiano, con la sobrietà dei loro racconti biblici (il rinnegamento di Pietro e la lotta di Giacobbe con l’angelo), nonostante rispetto al modello Prudenziò inserisca considerazioni esegetiche, esplicitando in allegoria cristiana quello che in Ambrogio era un rimando simbolico. Con *Cathemerinon* 8 si passa dalla narrazione di episodi a una «description allégorique» nella scena del paradiso in cui il buon pastore riconduce la pecorella smarrita; qui ciascun dettaglio descrittivo, nota Charlet, è scelto per il suo valore allegorico: ad esempio, i lupi rappresentano le forze del male che cercano di privare l’uomo del paradiso⁶⁷. Secondo Harris l’immagine del buon pastore in *Cathemerinon* 8 è allegoria di Cristo che accoglie il peccatore al termine del suo digiuno, mentre la liberazione del vello della pecora dalle spine è l’immagine della purificazione necessaria per accedere al paradiso⁶⁸.

Occorre pertanto essere consapevoli della pluralità di significati che tanto nella tarda antichità quanto nella critica moderna si attribuisce al termine “allegoria”. Prudenziò, forzato dal metro, non utilizza questo termine, adottando invece le forme *figura* ed *exemplum*⁶⁹. Vista la polisemia di questo vocabolo e le incomprensioni che può generare il suo uso, preferisco optare per termini come “simbolo” e “immagine” nell’esame di certi segni che, pur non svuotandosi del loro valore primo, rimandano anche a un significato ulteriore. Impiegherò i termini, tra loro sostanzialmente sinonimi, “tipo” e “figura”⁷⁰ per indicare quei personaggi o eventi storici del passato che acquistano un nuovo significato alla luce di Cristo o di un avvenimento conseguente alla sua incarnazione. È chiaro dunque come la lettura tipologica o figurale afferisca principalmente a fatti narrati

⁶⁵ Herzog 1966, 27.

⁶⁶ Fontaine 1981, 186. Non è chiaro con quale accezione Fontaine parli di allegoria in riferimento a *Cathemerinon* 8, quando sostiene che «déjà le Bon Pasteur de l’hymne 8 s’engage à la fois vers la description et vers l’allégorie: il donne lieu à un petit tableau (*eidullion*) très alexandrin du paradis; l’écriture poétique de Prudence s’y révèle dans toute sa complexité savante, et aussi son art de synthétiser les échos poétiques issus des traditions les plus diverses».

⁶⁷ Charlet 1982, 93-101. Nelle due pagine successive compaiono anche gli aggettivi «symbolique» e «analogique».

⁶⁸ Harris 1961, 69-73.

⁶⁹ *Cath.* 12,143 (*Christi figuram praeferens*); 157-158 (*licetne Christum noscere / tanti per exemplum viri?*); 181-184 (*Iure ergo se Iudae ducem / vidisse testantur magi, / cum facta priscorum ducum / Christi figuram pinxerint*). Su questi termini e sul valore prefigurativo dell’Antico Testamento cfr. Cunningham 1976, 63; Padovese 1980, 75.

⁷⁰ Sul concetto di figura cfr. Auerbach 1938.

nelle Scritture. Nondimeno, né “simbolo” né tantomeno “tipo” o “figura” sono da ritenere esaustivi sostituti del termine “allegoria”; esso ha un’accezione assai più ampia, specialmente nei primi secoli del cristianesimo, comprendente qualsiasi espressione verbale o reale che oltre al suo significato proprio ne veicola un altro, spesso di natura spirituale. Il termine trova il suo uso privilegiato nei contesti in cui è implicata l’attività ermeneutica, sia dell’autore sia del lettore.

Infine, ho usato e userò più volte l’aggettivo “tardoantico”. La tarda antichità, però, può racchiudere un arco di secoli piuttosto ampio; ad esempio, nell’accezione proposta da Peter Brown⁷¹, essa va dal 150 al 750 d.C., comprendendo quindi la nascita della religione islamica. Ammetto che a una “long Late Antiquity” prediligo una periodizzazione più ristretta, per la quale l’inizio dell’età tardoantica è segnato dalla risistemazione dell’impero da parte di Diocleziano e il suo svanire nel Medioevo si pone al declinare del VI secolo, con lo svilupparsi dei regni romano-barbarici e l’insorgere del monachesimo benedettino⁷².

7. Uno studio aperto a molteplici prospettive

Nonostante la selezione di un metro e di due componimenti, questo studio si rivela aperto a differenti livelli di indagine. L’approccio dominante di analisi poetica intertestuale è arricchito dall’apporto delle arti figurative, dagli studi liturgici e musicologici, dalla considerazione riservata ai codici manoscritti, dall’esegesi patristica. Ciò contribuisce a fornire un quadro il più possibile complessivo del contesto in cui opera Prudenzio, insieme con gli altri autori citati, e a considerare l’aspetto principalmente non testuale della fruizione delle Sacre Scritture nella tarda antichità. Tale prospettiva interdisciplinare fa comprendere quanto uno studio che segue la strofe saffica da Orazio all’innodia medievale, coprendo quindi un ampio arco cronologico, possa risultare interessante per studiosi di svariate discipline o semplicemente per lettori attirati dalla sopravvivenza di Orazio nei secoli successivi o dalla nascita ed evoluzione di un genere negletto eppure ricco di interesse.

⁷¹ Brown 1971.

⁷² Dal punto di vista letterario si può riconoscere in Venanzio Fortunato l’ultimo dei tardoantichi. Di questo avviso è Kaufmann 2017, 173, quando afferma: «a clear endpoint to late Latin intertextuality can be identified in Venantius Fortunatus’s poetry». Per una panoramica sulle questioni di periodizzazione riguardanti la tarda antichità cfr. Marccone 2008.

Indice

Prefazione di Sandro La Barbera	7
Premessa	9
Introduzione	11
1. Perché il metro saffico	12
2. Il <i>Carmen saeculare</i> e <i>Cathemerinon</i> 8	14
3. Un'inevitabile selezione	17
4. Una struttura concentrica	18
5. Precisazioni terminologiche e teoriche: intertestualità	20
6. Allegoria	25
7. Uno studio aperto a molteplici prospettive	28
Capitolo 1	
Strofi saffiche e inni. Alle origini dell'innodia	29
1. Sopravvivenza di Orazio nella scuola tardoantica	29
1.1. <i>Interesse metrico</i>	32
2. Strofi saffiche e inni: un legame già oraziano	33
2.1. <i>Nei codici</i>	33
2.2. <i>Temi delle odi saffiche in Orazio</i>	35
2.3. <i>Quali odi oraziane in saffiche hanno ispirato Prudenzio?</i>	39
2.4. <i>Dolcezza e lode nel metro saffico</i>	42
3. L'innografo erede di Davide e Orazio	47
3.1. <i>Inni e salmi</i>	47
3.2. <i>Alle origini dell'innodia: Ilario di Poitiers e Ambrogio</i>	51
3.3. <i>Prudenzio, nuovo Orazio e nuovo salmista</i>	54
3.4. <i>Orazio, il salmista dei classici</i>	61
3.5. <i>Molteplicità di generi alle origini dell'innodia</i>	67

Capitolo 2

Il <i>Carmen saeculare</i> : un inno cantato	71
1. Il <i>Carmen saeculare</i> di Orazio: ode politica o inno?	71
1.1. <i>La lettura degli ultimi secoli: un'ode civile</i>	71
1.2. <i>E se fosse un inno? Tarda antichità, Medioevo e... Orazio</i>	75
1.3. <i>Perché le strofi saffiche</i>	80
1.4. <i>La polisemia di carmen</i>	83
2. <i>Carmina</i> cantati	87
2.1. <i>Orazio menestrello?</i>	87
2.2. <i>Tracce di poesia classica cantata nella tarda antichità latina</i>	95
2.3. <i>Orazio musico nell'immaginario poetico tardoantico</i>	96
2.4. <i>Orazio in musica nel Medioevo</i>	100

Capitolo 3

L'ottavo inno del <i>Cathemerinon</i>	105
1. L'inserzione biblica di <i>Cathemerinon</i> 8	110
1.1. <i>Paradiso ritrovato: non più spine</i>	114
1.2. <i>Paradiso ritrovato: ruscello con albero</i>	115
1.3. <i>Simbolismo battesimale ed eucaristico nel salmo 22 (23)</i>	117
1.4. <i>Ancora aria di battesimo</i>	126
1.5. <i>Pervasività della prospettiva simbolica</i>	127
1.6. <i>Iconografia del buon pastore (e di palme paradisiache)</i>	130
1.7. <i>Battesimo, resurrezione e vita eterna</i>	132
2. Il rapporto tra <i>Cathemerinon</i> 8 e gli inni 7 e 5	137
2.1. <i>L'inno settimo</i>	137
2.2. <i>L'inno quinto</i>	139
2.3. <i>Pluralità di letture possibili</i>	146

Capitolo 4

Orazio e Prudenzio a confronto: il <i>Carmen saeculare</i> e <i>Cathemerinon</i> 8	149
1. Riprese formali	152
1.1. <i>Estensione</i>	152
1.2. <i>Echi lessicali</i>	153
1.3. <i>Stilemi fonico-ritmici</i>	164
2. Affinità concettuali	169
2.1. <i>Apollo sole e Cristo</i>	169

2.2. <i>Sole e luna</i>	174
2.3. <i>Il ritorno alla beatitudine primigenia</i>	175
3. Le inserzioni narrative nelle <i>Odi</i> di Orazio e nel <i>Cathemerinon</i> di Prudenzio	179
3.1. <i>Notazioni strutturali</i>	180
3.2. <i>Differenti funzioni delle inserzioni</i>	186
3.3. <i>Hae nos docent imagines: influenza dell'iconografia</i>	189
Capitolo 5	
La frammentazione feconda di Prudenzio negli inni altomedievali in metro saffico	199
1. Presenza di Prudenzio nell'innografia altomedievale e carolingia	199
1.1. <i>Inni in strofi saffiche di area iberica e l'intertestualità della pratica innodica</i>	202
1.2. <i>Christe, cunctorum dominator alme</i>	209
1.3. <i>Uno sguardo all'età carolingia</i>	214
1.4. <i>Altre influenze</i>	216
2. Un ritmo sempre più regolare	222
2.1. <i>Un'evoluzione in senso ritmico</i>	222
2.2. <i>Prudenzio maestro di regolarità</i>	228
3. A ritmo di Prudenzio in cammino verso il Medioevo: effetti fonico-ritmici	232
3.1. <i>Parallelismi fonici in Cathemerinon 8 e negli inni ispanici</i>	232
Conclusioni	241
1. Un Orazio insolito	241
2. Il contesto culturale: iconografia, prospettiva simbolica e liturgia	242
3. Varietà di relazioni intertestuali	245
Riferimenti bibliografici	249
Indice dei passi citati	279
Indice dei passi biblici	295
Indice dei nomi e delle cose notevoli	297



Testi e studi di cultura classica

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Testi 20e 20studi 20di 20cultura 20classica>



Pubblicazioni recenti

99. Elena Castelnuovo, *Lesbium servate pedem. Il metro saffico tra Orazio, Prudenzio e l'innodia medievale*, 2025, pp. 304.
98. *I frammenti di Fenestella*, Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di Elisa Migliore. In preparazione.
97. Alessandro Russo, *La tragedia latina in streaming. Padre Pellegrino Ernetti tra fantascienza e fake news. Un giallo filologico*, 2025, pp. 216.
96. M. Tulli Ciceronis, *Post reditum in senatu oratio*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Francesca Benvenuti, 2025, pp. 476.
95. Paolo Esposito, *Il racconto della strage. Le battaglie nel Bellum Civile di Lucano*, 2024, pp. 308.
94. P. Papinius Statius, *Ecloga ad Claudiam uxorem (silv. 3, 5)*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Valentino D'Urso, 2024, pp. 364.
93. Adele Teresa Cozzoli, *Intellettuali al bivio. Teatro, cultura e politica ad Atene nella seconda metà del V secolo*, 2025, pp. 380.
92. Andrea Rizzotti (a cura di), *Drammi senza regista. "Gesta apud Zenophilum" e "Acta purgationis Felicis episcopi Autumnitani"*, 2025, pp. 272.
91. Patrizio Domenicucci e Tiziana Privitera (a cura di), *Eredità di affetti. Giornata di studio in memoria di Riccardo Scarcia*, 2024, pp. 156.
90. Enrico Maria Ariemma, Valentino D'Urso e Nicola Lanzarone, *Studi sull'epica latina in onore di Paolo Esposito*, 2023, pp. 648.
89. Giovanna Todaro, *Commento al libro XXV di Tito Livio*, 2025, pp. 472.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di ottobre 2025