

Orazio nell'Ade*
(Lettura dell'epodo XVII)

*Iam iam efficaci do manus scientiae
supplex et oro regna per Proserpinae,
per et Dianae non movenda numina,
per atque libros carminum valentium
refixa caelo devocare sidera*

Se un frustolo di papiro, magari ercolanese, ci avesse restituito soltanto questi cinque versi, sarebbe stato difficile non catalogarli come l'inizio rituale di una preghiera, relativa ad un tema di ambito magico. Gli studiosi avrebbero tentato di individuare autore e destinatario della preghiera, e magari l'opera che la comprendeva. Ma se un caso fortunato avesse voluto conservare anche le prime lettere del sesto verso, con il probabile teonimo, poter leggere *Canidia* avrebbe immediatamente indirizzato la ricerca in tutt'altra direzione.

Come possiamo constatare, questa, appena immaginata, non è la nostra situazione. Posso quindi tentare un nuovo inizio, non senza l'avvertenza che il piccolo volo di fantasia tornerà forse utile alla nostra esegesi.

Dovrei dunque, in questo secondo inizio, premettere alla lettura le stesse raccomandazioni di Louis Després (noto anche come Ludovicus Prateus), professore di retorica all'università di Parigi ed editore, *ad usum Delphini*, di Orazio, nel 1691: «si vis, lector, hoc carmen plene intelligere, evolve prius attente epodum quintum ac deinde satyram octavam libri prioris cum annotationibus, tum demum non sine voluptate hanc Oden capies».

E forse dovrei, come lo pseudo-Acrone, antico commentatore di Orazio, avvertire subito che il poeta Παλιψόδιον *facit et laudat eam*,

*Questa lettura dell'epodo XVII è stata proposta il 18.2.1993, nell'ambito delle «Lecture Oraziane», organizzate dal Dipartimento di Filologia Classica dell'Università di Napoli 'Federico II', ed il 29.4.1993, in un incontro organizzato dal Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria. Ho preferito conservare, d'accordo con la Direzione e la Redazione della rivista, che ringrazio per l'amichevole ospitalità, la forma espositiva della «lettura», corredandola di qualche nota esplicativa e di una nota critica conclusiva, seguita dall'indicazione della bibliografia consultata. Pertanto, per gli autori citati nel testo e nelle note, si farà riferimento all'elenco bibliografico. Le sigle *E/C* ed *S* segnalano, quando necessario, che l'opera va ricercata, rispettivamente, nella sezione 'Edizioni e commenti' e 'Studi'. La data tra parentesi accompagna la citazione di un autore del quale si è consultato più di un lavoro.

quam laceravit («tesse l'elogio della stessa donna che mise alla berlina»). Ed aggiungere, immediatamente, che la palinodia è totalmente ironica, che anzi l'ironia è la chiave di lettura dell'intero epodo.

Ecco, l'ironia dell'epodo XVII è enfaticamente annunciata da quelle prime lettere del verso 6, dal nome di Canidia. Il lettore, intendo sia quello oraziano, sia quello post-oraziano, in questo perfettamente solidali, colgono, per conoscenza diretta, o per la preziosa informazione di un commentatore, l'assoluta improponibilità di una preghiera rivolta ad una maga, le cui quasi proverbiali malefatte Orazio ha già descritto a quello stesso lettore. Dunque, col verso 6, siamo avvertiti della chiave di lettura dell'intero epodo: e siamo chiamati, di conseguenza, ad una complicità e ad uno sforzo esegetico sempre vigile: che altro è l'ironia, in questo caso, se non l'accordo istituzionale su una doppiezza letteraria, lessicale, semantica, stilistica? Tutt'altro, dunque, che una lettura impressionistica: una lettura *docta*, nel corso della quale, però, i sentieri dei due lettori, quello antico e quello moderno, rischiano di dividersi di nuovo: non potremo rintracciare e cogliere con facilità tutte le allusioni, i riferimenti storico-sociali, insomma il contesto vivo nel quale lo scarto ironico trova la sua via di piena realizzazione; potremo, però, provare a seguire quella «memoria del poeta» che consente di riconnettere i fili letterari e stilistici che legano questo epodo ai nomi di Omero, Archiloco, Ipponatte, Callimaco, Teocrito (II Idillio), Catullo, Virgilio (VIII Bucolica).

Eppure, ho l'impressione che anche queste due magiche parole, palinodia e ironia, non diano interamente conto della ricchezza compositiva dell'epodo, e di alcuni problemi interpretativi che rimangono, a mio parere, ancora aperti, nonostante la varietà e profondità dei numerosissimi commenti ed interventi, da Porfirione, potremmo dire, fino al recentissimo *Libro degli epodi*, curato da A. Cavarzere.

L'epodo riproduce, attraverso la sua organizzazione strutturale, un confronto drammatico tra due voci: quella che provvisoriamente chiameremo di un supplice e quella di Canidia, la maga. Gli ottantuno versi (tutti trimetri giambici κατὰ στίχον, caso unico negli epodi), sono ripartiti in modo fortemente squilibrato (52+29). La situazione comunicativa immaginata dal poeta, all'interno della scelta mimetica, è quella della preghiera con relativa risposta: ma non vi sono elementi di individuazione (di deissi, diremmo modernamente) nè temporali nè spaziali. Il confronto sembra svolgersi in uno spazio mentale, non

ulteriormente definito, in uno di quegli spazi letterari che uniscono la concretezza, appunto mimetica, del suono del linguaggio, ad una aoristica dialogicità culturale, poetico-ideologica.

Ma una determinazione temporale, a ben guardare, segna l'intero componimento: la sua collocazione di epodo conclusivo della raccolta. Tempo della struttura compositiva¹, dunque, la cui individuazione potrebbe avvalorare tutte le letture allegoriche, o metaletterarie, che dell'epodo XVII sono state date: abbandono di un genere, uscita di scena delle ἐπιφοῖαι (ma anche del metro giambico), attraverso un'ideonea protagonista, la cui voce segna la fine di un'esperienza letteraria². La voce di Canidia, come già ricordava Després, era risuonata nell'epodo V (vv. 49-82, 34 versi, quasi una misura, accanto ai 29 del nostro epodo, della capacità oratoria della maga) e la sua presenza ricorre, in citazioni o icastiche descrizioni, nell'epodo III (v. 8) e nelle *Satire* (1.8.24-50, anch'essa anteriore all'epodo XVII; 2.1.48; 2.8.95). In quest'ultimo caso, il verso col nome di Canidia chiude il secondo libro delle satire.

Lasciemo da parte, anche perché molto a fondo indagati, tutti i quesiti sull'identità storica di Canidia, quesiti che non angosciavano certo gli antichi commentatori di Orazio, Porfirione e lo pseudo-Acrone, per i quali Canidia era, molto semplicemente, una tale *Gratidia, unguentaria Neapolitana*; lo pseudonimo scelto da Orazio avrebbe giocato sulla *canities* della non più giovane maga³. Anche se si tratta, probabilmente, di autoschediasmi, una certa consistenza storica può essere senz'altro ascritta all'attività di Canidia, e quindi allo sfondo che Orazio disegna per gli epodi che la riguardano più estesamente (V e XVII)⁴.

Ma torniamo, ora, al nostro testo.

L'inizio dell'epodo immette immediatamente in un clima rituale e magico: *iam iam* è raddoppiamento tipico delle *tabellae defixionum*

¹ Sulle strutture oraziane, cf. Carrubba (S), Dettmer (S).

² Questa prospettiva è presente, in particolare, nel commento di Cavarzere.

³ Particolarmente puntuali le annotazioni di Long-MacLeane (comm. a *epod.* 3.8), Hahn (S), Hermann (S, 1956 e 1958), Fraenkel (S, 1993 [1957]), D'Arms (S), Manning (S), Tupet (S, 1976) Fedeli (S), Cavarzere.

⁴ Sulla magia nella società romana cf. Fahz (S), Eitrem (S), Ingallina (E/C), Tupet (S, 1976 e 1986). In un recentissimo volume di F. Orlando (S), si fa notare che fu il giovane Orazio ad innovare per primo nell'elenco degli ingredienti greci dei rituali magici (epodo V).

(in greco ἦδη ἦδη, ταχὺ ταχύ). Ma forse, non è estraneo a questo *incipit* un gioco fonico che rinvia alla struttura metrica. Anche se va tenuto conto della diversa natura del suono /i/ in *iam* e *iambus* (greco ἰαμβος) (rispettivamente semivocalico e vocalico), non ritengo azzardato pensare che l'omografia e la sostanziale unità timbrica potessero essere sfruttate per caratterizzare l'iterazione di *iam* in una duplice direzione: fonicamente, come balbettante allusione al piede giambico; semanticamente, come affannosa e rituale cifra della resa proclamata nel primo verso. Forse Ferdinand de Saussure, come ci ha mostrato Jean Starobinski, si sarebbe spinto oltre, rintracciando il completamento dell'anagramma della parola *iambus* nella desinenza del *vocibus* di v. 6⁵. Ma, andare a caccia di parole sotto le parole, potrebbe rivelarsi attività rischiosa, soprattutto in un epodo dedicato alla magia.

J.L. Austin, il famoso filosofo del linguaggio, teorico della pragmatica comunicativa, avrebbe senz'altro messo in evidenza (oltretutto da classicista qual era) la natura performativa dell'*incipit* oraziano, la forza illocutoria di quel *do manus*, mi arrendo, dichiarazione che comunica e, insieme, crea un comportamento. L'inizio è dunque netto, privo di ambiguità. Anzi, l'elemento ispiratore della resa, la *scientia*, termine volutamente alto, posto enfaticamente a conclusione del verso, viene anticipatamente connotato da un epiteto, *efficax*, che costituisce, contemporaneamente, la motivazione ineluttabile della resa del poeta.

Alla dichiarazione di resa segue, per gli occhi di un lettore ancora incerto sul tema dell'epodo e sulla natura di quella *scientia*, l'inizio di una solenne preghiera, scandito dall'anafora del peculiare elemento preposizionale (*per*) e da accentuate anastrofi (*supplex et, regna per, per et, per atque*). Il lessico della sottomissione (*do manus*) è rafforzato da *supplex*, che apre il secondo verso. Ma prima che appaia il nome della destinataria della preghiera (*Canidia* v. 6), fornendo al lettore il termine chiave per la comprensione di quanto finora ha letto, il suplice ha avuto modo di precisare i tre «oggetti sacri», le tre potenze alla cui influenza si affida nel rivolgere l'angosciata preghiera (e

⁵ Dal volume di Starobinski, segnalato in bibliografia (S), risulta che uno dei quaderni saussuriani relativi alla ricerca sugli anagrammi è dedicato a Seneca ed Orazio (p. 5). Devo confessare che la mia curiosità non si è spinta fino al punto di controllare se in tale quaderno, conservato presso la Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra vi sia per caso un riferimento all'epodo XVII.

avremo modo di notare che l'andamento triadico si presenta come elemento strutturante dell'intero epodo): il regno dei morti, dominio di Proserpina; Diana, la divinità che non deve essere invocata invano⁶, ed in quel *non movenda* c'è il segno della consapevole speranza che il supplice nutre, e vuole mostrare a Canidia, nel buon esito della sua preghiera; i libri di formule magiche, capaci di strappare le stelle dal cielo (il confronto è con Verg. *ecl.* 8.69: *carmina vel caelo possunt deducere lunam*, ma soprattutto con l'epodo 5.45 s.: Folia, di Rimini, la quarta maga, che con Canidia, Veia e Sagana sacrifica il *puer* per preparare un filtro d'amore, e la cui presenza al macabro rito è attestata, come si ricorderà, dalla *otiosa Neapolis*, era tale *quae sidera excantata voce Thessala lunamque caelo deripit*). La dimensione crescente delle formule evocatrici delle tre potenze, dal punto di vista della quantità di lessemi impegnati, (3 *regna per Proserpinae*, 5 *per Dianae non movenda numina*, 8 *per libros carminum valentium refixa caelo devocare sidera*, quest'ultima formula suddivisa in due versi), crea un ritmo incalzante, incanalato verso e spezzato dall'epiclesi, dall'invocazione del nome di Canidia, nome felicemente dattilico, ma non per questo inadatto al metro giambico, sempre in prima sede di verso; all'invocazione segue, con lessico adeguatamente rituale, l'esplicitazione della richiesta: *parce vocibus tandem sacris citumque retro solve, solve turbinem*. Se *tandem* esprime l'angoscia del supplice, le due azioni richieste alla maga (*parce, solve*) rappresentano la simmetrica contropartita alla dichiarazione di resa, al riconoscimento della potenza della maga: la magnanima rinuncia, cioè, all'esercizio di quella potenza, l'inversione di quel flusso maligno raffigurato icasticamente dal *turbo*, oggetto magico di alessandrina memoria.

Il verso 7 conclude la prima sezione della preghiera del supplice. Il cambio di tempo (*movit*), seguito dall'onomastica mitologica, in-

⁶ La bella traduzione di F. Bandini, che accompagna il commento recente di A. Cavarzere, presenta, al v. 3, un inspiegabile «e per gli occhi, da non irritare, di Diana» (cors. mio). Ora, di una variante *lumina*, nella tradizione manoscritta non v'è assolutamente traccia (del resto, il commento di Cavarzere, il cui testo offre giustamente *numina*, non presenta alcun cenno all'eventuale variante). Esiste, tutt'al più, un emendamento nell'edizione di Campbell, *non loquenda nomina*, accettato, nell'edizione del 1985, da Shackleton Bailey, che lo discute nell'articolo del 1990, e giustamente criticato da Cavarzere (*ad l.*). Mi pare, questo in esame, un curioso caso di «variante di traduttore», cui non riterrei estranea la fine sensibilità poetica di Bandini, attento cacciatore, come raccontò in uno degli incontri di Bressanone organizzati dal compianto G. Folena, di varianti (magari rinnegate) di Montale. Frutto di sovrapposizione, invece, sembra il «marsiche pozioni» di v. 35 (*venenis ... Colchicis; cf. v. 29 Marsa ... nenia*).

quadra subito questa seconda sezione: il supplice si proietta nel passato mitico per suggerire, attraverso adeguati *exempla*, ulteriori motivazioni per il gesto di clemenza. Potremmo dire che siamo, col mito, nello stesso ambito dei *non movenda numina*, un rispetto culturale, se non religioso, ma egualmente efficace per portare a buon fine una preghiera. Gli esempi sono, di nuovo, tre, suddivisi, abbastanza simmetricamente, in dieci versi (3+4+3). È evidente che la crescente solennità della preghiera, nonché l'accentuazione del *pathos* non fanno che innalzare il tasso di ironia che presiede alla composizione.

Si tratta di esempi di clemenza, potremmo dire, bellica, almeno i primi due in maniera netta: un eroe sconfitto, o la sua gente, ricorre alla generosità del nemico vincitore. E che la *persona loquens* si identifichi con lo sconfitto, col supplice, lo si coglie anche dall'organizzazione sintattica: è il supplice, infatti, che appare in veste di soggetto dell'azione (vv. 8-18):

*movit nepotem Telephus Nereium
in quem superbus ordinarat agmina
Mysorum et in quem tela acuta torserat.
unxere matres Iliæ adductum feris
alibus atque canibus homicidam Hectorem,
postquam relictis moenibus rex procidit,
heu, pervicacis ad pedes Achillei.
saetosa duris exuere pellibus
laboriosi remiges Ulixei
volente Circa membra; tunc mens et sonus
relapsus atque notus in voltus honor.*

«Mosse a pietà Telefo il nipote di Nereo contro il quale superbo aveva disposto le schiere dei Misi e acute frecce aveva scagliato; e poterono ungere le madri d'Ilio il corpo d'Ettore, uccisore d'uomini, esposto a uccelli rapaci e cani, poi che, lasciate le mura, il re si prostrò, ahì, ai piedi dello spietato Achille; delle dure pelli le setolose membra spogliarono i rematori del travaglioso Ulisse, quando Circe lo volle; allora mente e parola ritornarono, e la familiare dignità del volto».

È Telefo che convince Achille a curargli la ferita, ferita che lo stesso Achille gli aveva procurata per rispondere alla sua *superbia* (l'attualizzazione dell'*exemplum* non potrebbe essere più scoperta); è il re della sfortunata Ilio a chiedere, prostrandosi, la restituzione del cadavere di Ettore allo spietato Achille; sono, infine, i marinai di

Ulisse (la *laboriosa cohors* di epodo 16.60) a liberarsi del loro aspetto suino, col consenso di Circe, la dea maga. I tre esempi si susseguono secondo una concatenazione che ricorda la figura retorica della *κλίμαξ*, della *gradatio*. Achille, il nipote di Nereo, cui allude la perifrasi del primo esempio, ritorna nominato espressamente nel secondo, la cui ambientazione iliadica consente, a sua volta, di presentare nel terzo esempio, in cui la guerra fa da sfondo lontano, la figura di Ulisse; ma è, in realtà, a questo terzo esempio, e alla clemenza di Circe, che, circolarmente, si riaggancia l'occasione che poeticamente li ha generati: la resa al potere della maga Canidia e la richiesta di clemenza.

Con un nuovo perfetto incipitario (*dedi*), come quello che segnava la scansione tra la preghiera e la rassegna degli *exempla* (*movit*), il supplice lascia il mito e ritorna al discorso in prima persona (v. 19): *dedi satis superque poenarum tibi*.

E i due perfetti sembrano situare mito e realtà (realtà poetica, s'intende, se non vogliamo chiamarla ironica autobiografia) nella stessa dimensione temporale. Sono nel passato del supplice, infatti, già iscritte le benemerenze, in questo caso non volontarie, come accade, invece, in forme simili di preghiera, che gli consentono di avanzare la sua richiesta. Egli ha già pagato, ha già scontato la pena, e forse più del dovuto.

Se *Canidia* del v. 6 rappresenta il primo, e sufficiente, scarto lessicale, la cui presenza accanto a *supplex* ed *oro* basta a realizzare l'ossimoro che svela l'ironia, è solo al v. 20 che appare il primo scarto vero nella struttura finora seria (o ironicamente seria) della supplica. La seconda invocazione, v. 20: *amata nautis multum et institoribus* (la prima era costituita appunto dal nome della maga), presenta un nesso iniziale che richiama un simile nesso catulliano (*amata nobis quantum amabitur nulla*, 8.5), ma si risolve in una pesante allusione ai costumi sessuali di Canidia: «amata da marinai e mercanti» è senz'altro connotazione negativa, ma lo scarto pare troppo netto; ho l'impressione che l'enunciato potesse contenere un gioco equivoco, un'ambiguità semantica della quale non riusciamo più a cogliere, in quanto lettori moderni, tutti gli elementi⁷. Quella che appare come un'evidente spia

⁷ Non ha avuto fortuna, nella bibliografia successiva, l'audace ipotesi di Hubeaux (*S*) - cf. Ingallina (*E/C*) -, che riteneva i vv. 20-23 finiti per sbaglio nell'epodo XVII, ed appartenenti, invece, ad un epodo perduto, nel quale era presente il *topos* dell'amante abbandonato che gode a rinfacciare all'amata traditrice l'incipiente vecchiaia. L'ipotesi audace, nonché indimostrabile, può essere utile, in ogni caso, a far rilevare la varietà dei motivi letterari presenti nel componimento.

della vera natura del componimento non poteva non contenere, nello stesso tempo, una chiave di lettura, come dire, in linea con la caratterizzazione seria dei primi versi. Solo l'oscillazione tra i due significati, del resto, avrebbe dato pieno valore al gioco ironico. A meno che l'individuazione dei due tipi di clienti di Canidia non rispondesse, proprio nella sua duplicità, a tale scopo: può darsi, cioè, che con *nautis* Orazio giocasse ancora sull'identificazione Circe = Canidia, prolungando l'effetto dell'ambientazione esemplare. L'aggiunta degli *institores* avrebbe, invece, ribaltato l'immagine mitica in un'immagine molto realistica, con l'effetto dirompente creato dal raggrupparsi unitario della tipica clientela di una prostituta. Insomma, se mi si chiedesse di riprodurre, attraverso dei puntini sospensivi, il momento di scarto, come premessa ad una lettura ammiccante, sarei più propenso a porli dopo *multum et*, che dopo *amata*, in perfetta sintonia, del resto, con la pausa di senso corrispondente alla cesura efemimera (*amata nautis multum et ... institoribus*).

Alla dichiarazione di 'benemerenzza', straniata da quell'invocazione eterodossa, segue la minuta illustrazione dello stato miserevole del supplice: quel *satis superque poenarum* si concretizza, ora, in una sequenza di *topoi* dell'affanno, quindi di psicologiche somatizzazioni, cui si intrecciano più specifici effetti delle formule magiche di Canidia (vv. 21-26)

*fugit iuventas et verecundus color
reliquit ossa pelle amicta lurida,
tuis capillus albus est odoribus.
nullum a labore me reclinat otium;
urget diem nox et dies noctem neque est
levare tenta spiritu praecordia.*

«Fuggita è giovinezza ed il suo roseo incarnato ha lasciato ossa coperte di pelle giallastra, i tuoi unguenti m'han reso canuto; nessuna tregua al mio travaglio; la notte incalza il giorno, e il giorno la notte, e non c'è modo di placare il cuore, occupato dall'affanno».

Aspetto fisico degradato, invecchiamento precoce, ansia sfiancante: i modelli descrittivi sono tanti, sia greci che latini, e, per quanto riguarda l'implacabile continuità dell'angoscia scandita dall'alternarsi del giorno e della notte, possiamo risalire fino all'Esiodo degli *Erga*, per il quale gli uomini della stirpe di ferro (il γένος σιδήρεον) οὐδέ

ποτ' ἤμαρ / παύσονται καμάτων καὶ διζύος οὐδέ τι νύκτωρ («né mai di giorno avranno tregua da fatiche e tormenti, né mai di notte», vv. 176 s.). A riprova, inoltre, del minuzioso concatenamento interno delle varie sezioni dell'epodo, va segnalato il contrasto fra la precedente descrizione dei *remiges* di Ulisse, che riacquistano, col favore della maga Circe, il *notus in voltus honor*, e l'inverso processo di degrado dell'aspetto del supplice, causato dalla maga Canidia.

Col v. 26 si chiude la prima metà dell'intervento del supplice. La scansione è perfetta, la sua voce occuperà altri ventisei versi. La seconda metà inizia con una riformulazione della dichiarazione di resa contenuta nel primo verso. Una riformulazione nella quale la convinzione razionale (*ergo negatum vincor ut credam miser*) prende il posto dell'impulsivo cedimento con cui iniziava l'epodo (*iam iam ...; do manus*) e chiarisce in maniera inequivocabile l'oggetto dell'ironico fronteggiamento. L'*efficax scientia*, di cui Canidia è maestra, ed alla quale il supplice dovrà finalmente credere, nel constatare il proprio annichilimento, può fregiarsi di armi invincibili: i *Sabella carmina*, la *Marsa nenia*, e più avanti troveremo (v. 35) i *Colchica venena*, e, ai vv. 60 s., il *toxicum* delle vecchie Peligne. La geografia delle arti magiche non conosce confini tra mito e realtà, tra regioni del mito e regioni della storia. Come ci si muove in tempi contigui tra il *dedi* del supplice e il *movit* di Telefo, così ci si sposta in spazi comunicanti fra la provincia italica e il lontano, mitico, Oriente. La descrizione dello stato miserevole del supplice si arricchisce ora (vv. 30-33) della minacciosa presenza distruttrice dell'*ardor*, fuoco mentale e fisico ad un tempo, come negli esempi scelti ad evocarlo, da quello artificiale, con cui la spietata Deianira colpisce Ercole; a quello naturale, e divino, che brucia perenne nell'Etna.

.....*o mare et terra, ardeo*
quantum neque atro delibutus Hercules
Nessi cruore nec Sicana fervida
virens in Aetna flamma:.....

«o mare e terra, brucio quanto non Ercole inzuppato del nero sangue di Nesso, né la fiamma sicana sempre viva nell'ardente Etna».

La forza omicida del fuoco suggerisce al supplice l'immagine angosciante della sua fine, della sua trasformazione in *cinis* (vv. 33-35):

.....*tu, donec cinis*

*iniuriosis aridus ventis ferar,
cales venenis officina Colchicis?*

«E tu, finché arida cenere non sarò, dispersa dall'offesa dei venti, continuerai ad ardere, officina di veleni colchici?».

Il *quid amplius vis?* di v. 30 risulta così essere l'angosciata domanda prolettica, ripresa e precisata a v. 36: *quae finis aut quod me manet stipendium?* (quest'ultima locuzione si pone sulla linea dell'iniziale *do manus*). C'è chi ha voluto vedere nel supplice (indipendentemente, ora, dall'identificazione Orazio = *persona loquens*, sulla quale torneremo in conclusione) l'innamorato stregato, che si arrende alla forza della magia, sulla scorta anche dell'epodo V, nel quale Canidia prepara filtri potentissimi per riconquistare un suo vecchio amante, Varo (e c'è stato anche chi ha voluto identificare in Varo il supplice di questo epodo⁸, o, viceversa, in Orazio il *puer* dell'epodo V⁹). L'ambiguità semantica di gran parte del lessico del nostro epodo (ad esempio, *laboriosus*, lo stesso *ardeo*, il richiamo al fuoco di Nesso presente anche nell'epodo III, in un contesto chiaramente amoroso; le *obseratae aures* che potrebbero richiamare una topica chiusura d'uscio; l'atto finale del cavalcamento come «strange reversal of sex», ecc.) è stata acutamente indagata, ed una reinterpretazione in chiave amorosa potrebbe anche convincere¹⁰. Ma risulta difficile negare che, nelle parole del supplice, emerge con chiarezza il vero oggetto dell'ironico scontro, che è il potere della magia in quanto tale, non la sua applicazione alla sfera erotica. Tant'è che la visione di morte suscitata dall'*ardor* porta con sé l'angosciata previsione di ulteriori pene, cui il supplice vuole sfuggire con la parte finale della preghiera. La dichiarazione di resa di un innamorato stregato e prima riluttante avrebbe, con maggiore plausibilità, comportato una cessazione immediata delle pene, nella piena coincidenza della resa dell'amato con la vittoria dell'amante. Per non dire che una caratterizzazione erotica del rapporto Canidia/supplice avrebbe consentito ben altre invenzioni letterarie, ben altri riferimenti a modelli noti.

In questa parte conclusiva della preghiera, viene in primo piano il tema della palinodia, che, in qualche modo, fornisce una chiave di lettura più precisa sull'identità del supplice e riavvicina poeta e *persona*

⁸ Mitscherlich (*E/C*); Orelli-Baiter-Hirschfelder (*E/C*).

⁹ Hahn (*S*).

¹⁰ Cf., in particolare, Bushala (*S*) e Oliensis (*S*).

loquens. Il supplice si dichiara, dunque, pronto a scontare ulteriori pene. Ed è nella loro individuazione che, progressivamente, la sostanza metaletteraria del componimento, la sua dimensione allegorica, sembrano affacciarsi esplicitamente alla mente del lettore (vv. 37-39):

*effare: iussas cum fide poenas luam,
paratus expiare seu poposceris
centum iuvencos.....*

L'espiazione dell'ecatombe, indicata per prima, individua immediatamente un contesto rituale, che prenderà sempre più corpo fino al catasterismo, all'ascesa tra gli astri, della maga Canidia. La seconda espiazione prevista dà, come dire, la chiave formale del contesto rituale, che è una chiave letteraria. Il supplice, sempre più Orazio, man mano che Canidia, inversamente, appare sempre meno Canidia e si trasforma quasi in divinità, si dichiara pronto ad esaudire la maga *se mendaci lyra voles sonare 'tu pudica tu proba perambulabis astra sidus aurem'* (vv. 39-41). In quel *mendaci lyra* si nasconde un raffinatissimo gioco oraziano, basato sull'ambiguità del punto di vista e della determinazione temporale dell'epiteto. La connotazione della mendacità assume, infatti, valore profondamente diverso se colui che la dichiara la attribuisce al suo punto di vista o a quello dell'interlocutore. La «lira bugiarda» può essere, contemporaneamente, l'ironica confessione di chi canterà il falso e la risentita accusa di chi condanna il cantore. Nello stesso tempo, la mancanza di qualsiasi riferimento avverbiale che situi temporalmente la mendacità della lira, fa sì che essa possa essere intesa come la lira che, *un tempo*, fu bugiarda, quando cioè, insultava Canidia, o anche come la lira che, *ora*, sarà bugiarda, quando ne canterà le lodi. In più, come primo riferimento metaletterario, questo stilema offre quasi un ulteriore punto di svolta nell'interpretazione dell'epodo. Il contesto letterario, insito nel riferimento ad un possibile, ma poco credibile inno in onore di Canidia è rafforzato da echi catulliani che hanno, per il lettore *doctus*, funzione di espansione esegetica: 42.24, *Pudica et proba*¹¹,

¹¹ «La coppia allitterante e sinonimica *pudica-proba* rimonta almeno ad Afranio», come ricorda, da ultimo, Cavarzere, *ad l.* (cf. Afranius, *Epistula*, fr. VIII 116, *SPRF* II, 211 Ribbeck³). Il luogo di Afranio, autore di *togatae* nella seconda metà del II sec. a. C., richiamato per primo da Lindo (*S*), presenta, in realtà, una *climax* sillabica ascendente dello stilema: *Nam proba et pudica quod sum, consulo et parco mihi / quoniam comparatum est uno ut simus contentae viro*. Andrebbe forse ricordato che su Lucio Afranio, considerato *perargutus* e *disertus* da Cicerone (*Brut.* 167), proprio Orazio riporta un diffuso giudizio favorevole (*epist.* 2.1.57:

redde codicillos, che corregge il v. 19 *moecha putida, redde codicillos*, e non va dimenticato che si tratta del carne che chiama a raccolta gli endecasillabi; 29.7 *perambulabit omnium cubilia*.

Vv. 42-44:

*infamis Helenae Castor offensus vice
fraterque magni Castoris victi prece
adempta vati reddidere lumina.*

L'*exemplum* stesicoreo è ovviamente legato alla palinodia¹². Come ho accenato all'inizio, questo tema è stato individuato, fin dagli antichi commentatori, come cifra di lettura, naturalmente in chiave ironica, dell'intero epodo. Il poeta/supplisce, possiamo chiamarlo, d'ora in poi, così, proprio grazie al *vates* dell'*exemplum*, ricorda alla maga la vicenda del poeta Stesicoro accecato per aver diffamato Elena (anche in questo caso, come in quello di *mendaci lyra*, Orazio gioca sulla ambiguità della connotazione, *infamis*, «diffamata», ma anche «di cattiva fama»¹³), e guarito dai fratelli di Elena, Castore e Polluce, vinti dalle sue preghiere. Ma il poeta/supplisce fa qualcosa di più, costruisce una parodia della *Palinodia* stesicorea (o di una delle due *Palinodie*), almeno di quel probabile frammento che ci è tramandato dal racconto platonico del *Fedro* (243 a) e che è caratterizzato dalla triplice anafora della negazione: *Non* era vero il racconto, *non* salisti sulle navi, *non* andasti a Troia; vv. 46-48: *nec paternis obsoleta sordibus neque in sepulcris pauperum prudens anus novendialis dissipare pulveres*, «tu non macchiata da paterne lordure, né vecchia pratica di dispersioni di ceneri di poveri, di nove giorni appena», versi che alludono evidentemente al ritratto di Canidia in *sat.* 1.8 e sono dunque la sezione più propriamente palinodica dell'epodo, cui segue, in positivo, la decantazione di altre verità sul conto della maga (vv. 49-51), *tibi hospitale pectus et purae manus*, l'aver partorito:

dicitur Afrani toga convenisse Menandro). Un'efficace annotazione sul valore del passo catulliano, anche in rapporto col testo oraziano, in Radici Colacci (S), 246 n. 18.

¹² Per un'analisi comparata dei temi palinodici in tre componimenti oraziani, cf. Cairns (S).

¹³ La stessa ambiguità è, del resto, nelle *vocibus ... sacris* di v. 6, come aveva già notato Porfirione.

*tusque venter Pactumeius et tuo
cruore rubros obstetrix pannos lavit,*

«Dal tuo utero è uscito Pattumeio, e del tuo sangue rossi l'ostetrica lava i panni», evento che sembra quasi iterarsi in forma parossistica (*utcumque fortis exsilis puerpera*, «ogni volta che balzi su, puerpera instancabile», v. 52), tutte verità che sembrano smentire un'allusione contenuta in *epod. 5.5 s. (per liberos, si vocata partubus Lucina veris affuit*, invoca il *puer* vittima del sacrificio, «per i tuoi figli, se hai invocato l'aiuto di Lucina per dei parti reali»). Devo dire, però, che su quel *Pactumeius*, nome del probabile, e fittizio, figlio di Canidia, continuerei a nutrire un dubbio testuale, anche se le critiche di Bentley alla lezione *partumeius*, colorito *hapax* aggettivale formato sul verbo *meio*, urinare, hanno segnato la fortuna dell'idionimo, del resto perfettamente attestato. Mi pare che un aggettivo si porrebbe meglio in linea con il contesto, anche se ci troviamo, forse, di fronte ad uno di quei casi in cui il lettore moderno è irrimediabilmente sordo¹⁴. Quello che va segnalato è, comunque, il riflesso condizionato di molte traduzioni italiane: *frutto del tuo ventre*¹⁵.

Ma la palinodia del poeta/supplice, non deve sfuggirci, è ironicamente segnata da quella *dementia*, del v. 45, dalla quale egli chiede di essere liberato. E la *dementia*, in fin dei conti, potrebbe essere la molla ispiratrice della stessa supplica. La quale si chiude, dunque, con un termine, *puerpera*, abbastanza inatteso e ironicamente stridente, anche per l'aspetto del tutto privato e per niente magico, con l'elevato *scientia* del primo verso.

La risposta di Canidia, meno estesa della supplica, si sviluppa in perfetto parallelismo con essa. Alla nettezza della dichiarazione di resa, che apriva la supplica, corrisponde un inflessibile rifiuto (v. 53, *quid obseratis auribus fundis preces?*), espresso stilisticamente secondo la modalità interrogativa.

Dunque, la risposta della maga non lascia spazio alla speranza. Anzi, le orecchie serrate del primo verso ricevono immediatamente il sostegno di una similitudine (vv. 54 s.):

¹⁴ La correzione di Hermann (*E/C*), *partu meit*, risulta, a maggior ragione, insostenibile.

¹⁵ Ad es. (*E/C*): Arnaldi, Turolla, Ingallina, Colamarino (Torino 1983), Mandruzzato (Milano 1985), Ramous (Milano 1986), cui si possono aggiungere Rasi e Bindi-Pistelli («frutto delle tue viscere») e Tescari («frutto del tuo seno»).

*non saxa nudis surdiora navitis
Neptunus albo tundit hibernus salo.*

Viene, così, schierata, quasi a bilanciare quelle invocate dal poeta/supplice, una divinità tradizionalmente implacabile, *Neptunus*. La disumanità, anzi *non* umanità dei *saxa*, assieme alla potenza del dio, la cui presenza prende forza proprio dall'uso metonimico (*Neptunus* è il mare), costituiscono la prima risposta esemplare agli *exempla* addotti dal poeta/supplice. Non sfugga, neanche questa volta, come il richiamo a Nettuno, il dio nemico di Ulisse, ed il contesto marino (di nuovo i *nautae*) sviluppino ed estendano la concatenazione interna dell'epodo.

La similitudine s'interpone tra l'interrogativa iniziale ed il gruppo di interrogative¹⁶ nelle quali, impietosamente, Canidia 'denunzia' il segreto tentativo del supplice, quello di cancellare, con la dichiarazione di resa, le gravi colpe di cui si è macchiato verso la maga (vv. 56-61):

¹⁶ Il valore di *ut* seguito dal perfetto congiuntivo (vv. 56, 59) è, in genere, identificato con l'uso esclamativo, presente anche in altri due luoghi oraziani (*sat.* 2.5.18; *epist.* 1.18.16), simile, cioè all'*ut indignantis*, «che più spesso si costruisce col piuccheperfecto congiuntivo, ma anche con l'imperfecto e perfetto», richiamato da Ingallina (*E/C*); Bennet (*E/C*) aveva catalogato tale struttura «a so called 'repudiating question', i.e. a question whose form implies that the speaker emphatically repudiates its content. It is a further development of the deliberative», rinviando a Zumpt-Schmidt (*S*, § 609): «But it must be observed that a sentence with *ut* may also be used, both with and without an interrogative particle, to express a question with indignation». Cf. anche, tra i commenti, Lemaire, Long-MacLeane, Rasi, Bindi-Pistelli, Shorey-Laing (con rinvii bibliografici, ma cf. anche Hofmann-Szantyr, [*S*] § 340. II a), Plessis, Tescari, alcuni dei quali sottolineano la natura ellittica della locuzione, con integrazioni del tipo: *egone patiar ... ut*; «dovrei perdonarti perché tu possa vantarti?»; «Irai-je faire autrement pour que tu aies pu railler impunément ...?». Un altro tipo di subordinazione individuava Müller (*E/C*): «*ut* steht hier wie v. 59 consecutiv, so dass *poteritne fieri* oder dergleichen zu ergänzen ist». A me pare che la struttura sintattica si fondi, invece, sull'interrogativa con cui si apre la risposta di Canidia, *quid ... fundis*, e che le due azioni verbali introdotte da *ut* non siano altro che gli scopi (esplicazioni del *quid*) che Canidia attribuisce al *funderè preces* del supplice. Il perfetto congiuntivo delle finali, di uso raro, sarebbe, in realtà, temporalmente compensato da *inultus* e *impune*, che rappresentano la proiezione dello scopo nel futuro. Lo stacco tra la prima interrogativa e le due interrogative (finali, a mio parere) è determinato dalla similitudine, che sembra quasi rispondere alla necessità di Canidia di ricorrere immediatamente ad un'efficace risorsa retorica prima di avviare la sua argomentata risposta. Il tutto con un ovvio effetto ironico.

*inultus ut tu riseris Cotytia
volgata, sacrum liberi Cupidinis,
et Esquilini pontifex venefici
impune ut urbem nomine impleris meo?
quid proderat ditasse Paelignas anus
velociusve miscuisse toxicum?*

«E tu vorresti [Per poter] aver deriso senza danno i riti di Cotito, propalati, mistero di amor libero, e quasi pontefice dell'Esquilino, prodigo di veleni, impunemente aver riempito del mio nome la città? A che mi sarebbe servito aver arricchito le vecchie Peligne e aver composto un veleno rapidissimo?».

L'oltraggio alle arti magiche, la diffusione di calunnie (o la propalazione di segreti indicibili) rimarrebbero impuniti, mentre lo stesso veleno rapidissimo, quello che ha, evidentemente, costretto il poeta/supplice alla resa, risulterebbe come sottoutilizzato se la resa dei conti si fermasse qui. L'interpretazione di v. 60, con *proderat* riferito a Canidia, piuttosto che *proderit* riferito ad Orazio (in questo caso, sarebbe stato il poeta a tentare di ottenere un antidoto, ma per la prima interpretazione la sostituzione potrebbe non essere necessaria), può trovare conferma se vi leggiamo un richiamo a Teocrito, 2.90 s.: καὶ ἐς τίνος οὐκ ἐπέρασα, ἢ ποίας ἔλιπον γραίας δόμων ἄτις ἐπῆ-
δεν; («e da chi non andai, o di quale vecchia trascurai la casa, di quelle che fanno gli incantesimi?»).

Dunque, la resa non basta. Il lettore comincia a chiedersi quale potrà essere il seguito della persecuzione. Già il poeta/supplice ha mostrato di temere l'inflessibilità della maga (*quid amplius vis?*) ed ha proposto alcune espiazioni, potremmo dire, supplementari, fino all'innocenza di divinizzazione della maga. Ma ricordiamo anche che, nelle parole del poeta/supplice, il presagio della morte, della riduzione in *cinis* si era affacciato, quasi a voler indicare che oggetto dello scontro non era solo il riconoscimento o meno della magia. Questa spirale funesta si ripresenta ora nel proseguimento della risposta di Canidia: (vv. 62-64)

*sed tardiora fata te votis manent.
ingrata misero vita ducenda est in hoc,
novis ut usque suppetas laboribus.*

I nuovi *labores* che colpiranno l'infelice poeta rimangono imprecisati, e per questo più terribili. Canidia ne delinea solo i riflessi psico-

logici, quell'insopportabilità che viene prefigurata attraverso una triade di *exempla* disposti simmetricamente rispetto agli esempi di clemenza che il poeta/supplice aveva utilizzato nella sua preghiera (vv. 65-69):

*optat quietem Pelopis infidi pater
egens benignae Tantalus semper dapis,
optat Prometheus obligatus aliti,
optat supremo collocare Sisyphus
in monte saxum; sed vetant leges Iovis.*

«Desidera la quiete il padre dell'infido Pelope, sempre alla ricerca, Tantalo, di un cibo abbondante, la desidera Prometeo, vincolato all'aquila, desidera collocare il masso in cima al monte Sisifo».

La sequenza è più rapida (5 versi in tutto, suddivisi quasi nello stesso rapporto: 2, 1, quasi 2), e rispetta pienamente, potremmo dire, la caratterizzazione dei tempi verbali che Canidia utilizza nella sua risposta. Se, infatti, il poeta/supplice aveva fatto prevalere, nella prima parte della preghiera, la dimensione temporale del passato, sia nel ricordo delle sue 'benemerienze' che in quello degli esempi mitici (*dedi, movit, unxere, exuere*), la risposta di Canidia si muove tra presente e futuro (il futuro della profezia, più che il congiuntivo dell'imprecazione), e gli stessi esempi mitici, di conseguenza, si attualizzano in un presente dell'eternità (quasi un «continua a desiderare ...»), un presente *drammatico* o *letterario*, simile, cioè, a quello che illustra le scene raffigurate nei dipinti. E di un quadro, del resto, i tre esempi sembrano avere la fissità, la mancanza di quello sviluppo narrativo abbozzato, invece, nei tre esempi corrispondenti del poeta/supplice, vv. 8 ss. (*movit in quem ordinarat, torserat; unxere ... postquam procidit; exuere ... tunc*). Tantalo è fermo, inutilmente avido, di fronte ad un cibo abbondante; Prometeo, roso dall'aquila; Sisifo oppresso dal masso che vorrebbe collocare sulla cima del monte. La triplice anafora di *optat*¹⁷, con la *variatio* finale in cui il verbo non si collega più a *quietem*, bensì all'azione sognata da Sisifo, *collocare*; l'asciuttezza lessicale; quel *semper* che fissa in un'implacabile eternità non solo il supplizio di Tantalo: sono questi gli elementi stilistici che preparano l'avversativa conclusiva, che contiene la chiave di lettura degli esempi.

¹⁷ Cf. Hor. *epist.* 1.14.43, *optat ephippia bos piger, optat arare caballus*, un esametro che ripropone condensati, nella misura di un solo verso, elementi lessicali e sintattici molto simili a quelli dei vv. 65-69 dell'epodo XVII, che stiamo esaminando.

Ai tre esempi di clemenza si contrappongono, dunque, tre esempi di inflessibilità, attraverso i quali la divinizzazione di Canidia, prospettata dal poeta/suppllice, viene, immodestamente, non solo riaffermata, ma portata alle estreme conseguenze. Dunque, ineluttabilità delle pene, insopportabilità, impossibilità di farle cessare. Il motivo della morte, della distruzione dell'avversario si ripresenta, nella parte conclusiva della risposta di Canidia, in forma più esplicita e concreta, ancora attraverso una struttura triadica. In tre modi, infatti, il poeta/suppllice tenterà di suicidarsi, di porre fine all'inesorabile vendetta della maga (vv. 70-72):

*voles modo altis desilire turribus,
modo ense pectus Norico recludere,
frustra que vincla gutturi nectes tuo*

«Ora vorrai saltar giù da alte torri, ora squarciarti il petto con una spada norica, e invano ti stringerai un nodo intorno al collo».

La descrizione topica (un verso per ogni differente modo) ha un retroterra agevolmente ricostruibile, che due scoli a Pindaro (*Ol.*1.97), sui quali si soffermò E. Fraenkel (*S*, 1932), fissano in maniera chiara: due sono le triadi di mezzi a disposizione degli aspiranti suicidi, βρόχος, κώνειον, βάραθρος (laccio, veleno, precipizio, sequenza che si ritrova nelle *Rane* di Aristofane, vv. 120 ss.); e ξίφος, ἀγκύνη, κρημνός (spada, laccio, dirupo, che è la triade scelta, con diversa collocazione interna, da Orazio). Il verso successivo (73), inoltre, comprende la motivazione comune ai tre tentativi: *fastidiosa tristis aegrimonia*, «incupito da un'angoscia corrosiva».

Anche questo, dell'indicazione del motivo, è un elemento topico nella letteratura antica del suicidio. Ma non sfugga l'avverbio che accompagna il terzo tentativo, *frustra*. La sua presenza rende evidente che i tentativi sono disposti e intesi in sequenza temporale, con parallelismo sintattico tra i primi due: *voles modo desilire ... modo recludere*, e, per ultimo, *frustra nectes* (la *variatio* non è solo elemento stilistico: la ripetitività dei tentativi si interrompe proprio con l'ultimo). Ed è dalla nettezza semantica di quel *frustra nectes* che si sviluppa (*tunc*) la conclusione della risposta di Canidia, che è insieme conclusione dell'epodo. Conclusione che rappresenta la parte più delicata della lettura, e dunque anche di *questa* lettura¹⁸. Tentiamo di

¹⁸ Si veda la nota critica conclusiva, nella quale si dà conto più dettagliatamente delle interpretazioni correnti e di quella che qui si propone.

riassumere: nel prospettare l'incessante tormento di pene sempre più insopportabili, Canidia ha profetizzato al suo avversario il ricorso all'estremo tentativo per sottrarsi alle pene, il suicidio. A nulla sono servite la dichiarazione di resa, a nulla le promesse quasi di divinizzazione, a nulla la ritrattazione di accuse infamanti. Inflessibile come la volontà di Giove, la vendetta di Canidia è giunta fino a vedere il poeta/supplice fallire anche l'ultimo, topico, tentativo di suicidio: *sed vetant leges Canidiae*, sembra di poter parafrasare quel *frustra*. Cosa potrà accadere allora (*tunc*)? L'ultima minaccia profetica occupa icasticamente due versi (74 s.): *vectabor umeris tunc inimicis eques / meaeque terra cedet insolentiae*. Cui segue (vv. 76-81) l'interrogativa che chiude l'epodo:

*an, quae movere cereas imagines,
 ut ipse nosti curiosus, et polo
 deripere lunam vocibus possim meis,
 possim crematos excitare mortuos
 desiderique temperare pocula,
 plorem artis in te nil agentis exitus?*

L'interpretazione corrente, direi unica, a partire dai commentatori antichi, è grosso modo la seguente: «allora me ne andrò in giro sulle spalle del mio nemico, come a cavallo, e la terra si piegherà, si inchinerà, cederà, alla mia arroganza. O forse, io che posso fare le più svariate e impensabili magie (e l'elenco¹⁹ riprende spunti presenti nell'epodo ed anche negli altri componimenti del 'ciclo di Canidia'), dovrei lamentare gli esiti fallimentari di un'arte che contro di te non può nulla?». Si è discusso a lungo su cosa debba rappresentare il gesto del cavalcamento. Il riferimento all'*Asinaria* plautina, v. 699, nella quale lo schiavo Libanio monta a cavalcioni del padrone (*veho*), o al

¹⁹ L'elenco delle «quattro abilità» è sintatticamente organizzato in due coppie internamente coordinate, il cui collegamento in asindeto è marcato dall'anadiplosi di *possim*, con interposizione di *meis*. In questo senso non credo si possa parlare di *antichlimax* (cf. il comm. *ad l.* di Lehrs, richiamato da Orelli-Baiter-Hirschfelder: «hunc versum [80], quod a maiore ad minus descendatur, C. Lehrs spurium esse censuit»; G. Hermann, invece, voleva espungere il v. 77), che sarebbe stata forse più evidente in una struttura triadica. Si tratta, piuttosto, di ricercare i collegamenti interni tra le due coppie, che non sembrano del tutto perspicui: forse si tratta di due distinte abilità magiche, quella di mettere in movimento e trasferire (immagini di cera, astri); quella di ravvivare (cenere di defunti, sentimenti); l'inusitato starebbe proprio nel ridare vita alle ceneri, cui si accosta, certo con ironia, la capacità di dar vita ad un desiderio spento).

verbo greco καθιπιάζεσθαι, che appare, ad esempio, nelle *Eumenidi* eschilee (vv. 150, 731, 790 - cf. anche καθιπνεύειν -, ma che ha un significato più preciso, calpestare), o la possibile delineazione di un incubo²⁰, non spiegano, però, che valore abbia, nel crescendo del trionfo di Canidia, questo gesto, e soprattutto, il generico ossequio della terra (un editore, Campbell, seguito da Shackleton Bailey, ha voluto correggere *terra* in *turba*).

In secondo luogo, il dubbio col quale Canidia conclude la sua risposta non appare facilmente interpretabile. Una lettura a livello delle *personae loquentes* risulta a dir poco contraddittoria. Più netta la resa del poeta/supplice non avrebbe potuto essere, gli effetti dell'arte magica di Canidia sono stati esplicitamente riconosciuti. Perché dovrebbe fallire, e poi proprio contro il poeta supplice, che è la sua vittima dichiarata? Certo, si può notare che all'*efficaci scientiae* del primo verso corrisponde l'*artis in te nil agentis* dell'ultimo verso. Ma far consistere il gioco ironico in una specie di lettura a voci invertite di tali versi, così che l'ultimo appaia il vero pensiero del poeta e il primo la millanteria della maga, mi pare operazione leggermente complicata.

Una interpretazione plausibile - almeno da affiancare alle altre - mi pare, invece, quella che concatena, tecnica che abbiamo visto esercitata in gran parte dell'epodo, i tre esempi di inflessibilità divina, i tre modi di suicidarsi, e l'*insolentia* conclusiva di Canidia. Dei tre dannati, Tantalo, Prometeo e Sisifo, il primo ed il terzo scontano, secondo il mito, la loro pena eterna nell'Ade. Per Orazio, anche Prometeo (c. 2. 18.35) è nell'Orco. D'altra parte, nelle descrizioni topiche, il suicidio è visto come la via più veloce verso l'Ade. Ricordiamo, ad esempio, il famoso 'salto di Cleombroto', (Call., *epigr.* 23 Pf.), che si conclude direttamente nell'Ade. Il gesto di trionfo di Canidia, il cavalcamento dell'avversario, non potrà che avere un'unica direzione, quell'Ade che il poeta ha tentato, invano, di raggiungere col suicidio, e che le leggi di Canidia gli hanno precluso, nei *tempi* voluti dal poeta. Ma non glielo precluderanno come dannato eterno, quando sarà Canidia a volerlo. La terra si aprirà, si ritrarrà (ecco, a mio avviso, il senso di *cedet*), dinanzi all'inusitata potenza di Canidia. E il poeta sarà precipitato nell'Ade, si aggungerà ai dannati eterni, testimonianza perenne della onnipotenza della maga. Del resto, quei *fata* (v. 62), che il poeta avrebbe voluto anticipare, non erano stati dalla maga esclusi: avreb-

²⁰ Cf. Riess (*S*), ripreso da Cavarzere, *ad l.*

bero, però, avuto, proprio per l'intervento di Canidia, un esito ritardato.

È, dunque, l'audacia estrema della minaccia profetica che viene attenuata da quel dubbio conclusivo. Alla perizia di Canidia manca soltanto questo tassello: perché dovrebbe fallire proprio con il poeta/supplice?

Con la conclusione della risposta di Canidia, l'epodo si conclude. Con un perfetto chiasmo al livello delle persone verbali. *Do ... exsilis*, primo ed ultimo verbo della preghiera del poeta/supplice: una prima persona, la certezza della resa, una seconda persona, l'ironico omaggio ad una maternità iterata e infaticabile; *fundis ... plorem*, primo ed ultimo verbo della risposta di Canidia, in due interrogative: una seconda persona, la sottolineatura dell'inutilità della resa; una prima persona, il dubbio retorico che copre un improbabile delirio di potenza.

Anche in questi dati formali risiedono complessità e varietà dell'epodo, che, in conclusione, vorrei tentare di delinearare. Questa volta non più a livello della trama, dell'ironico e drammatico contrasto tra le *personae loquentes*, bensì a livello dell'elemento metaletterario che sembra presiedere alla scelta del poeta di porre questo epodo come conclusivo della raccolta.

Non si può, intanto, non notare che la risposta di Canidia sembra più seria della preghiera, con pochi scarti palesemente ironici: di qui, però, a vederne, come pure si è tentato, la rappresentazione angosciata del pensiero oraziano sulla morte e sull'inferno in terra, di lucreziana memoria (3.978 ss.)²¹, ne corre, forse, un po' troppo. Ma anche questa potrebbe essere lettura plausibile, anche se non esclusiva. L'ironia di fondo è, in ogni caso, insita, ancora una volta, nella stessa *persona loquens*, nel contrasto tra la sua figura, sociale e letteraria che sia, e la *climax* delirante che Orazio le fa interpretare. E ironico è il continuo scarto tra stile alto, richiami epicheggianti, e lessico molto spesso basso.

Ma è nella implicita sconfessione della *hybris* vendicativa della maga che si cela, forse, una riflessione sulle caratteristiche della poesia che Orazio ha voluto sperimentare col suo *Gedichtbuch* di giambi. Egli è giunto alla sua esperienza conclusiva nell'ambito di tale

²¹ La tesi, di Pöschl (S), fu già criticata da L.P. Wilkinson nella discussione seguita alla relazione, e registrata nel volume degli *Entretiens*. La discussione non è, ovviamente, ristampata nelle *Kleine Schriften*.

poesia, di ispirazione latamente archilochea, nella quale è rifluito un patrimonio alessandrino, filtrato anche attraverso i *poetae novi*, Catullo in primo luogo.

Ricordiamo il suo stesso, orgoglioso, manifesto poetico (*epist.* 1.19.23-25) *Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animusque secutus / Archilochi, non res et agentia verba Lycamben* («io per primo i giambi feci conoscere ai Romani, sulla scia dei metri e delle passioni d'Archiloco, ma non delle sue storie e delle rappresentazioni di Licambe»), un'eco, questa, del I giambo callimacheo, la stessa rivendicazione di autonomia contenutistica, questa volta nei riguardi di Ipponatte (fr. 191 Pf.) *φέρων ἰαμβὸν οὐ μᾶλλον δεῖδοντα / τὴν Βουκόλειον*. La varietà dell'epodo XVII risponde perfettamente a quella commistione dei generi che la tradizione alessandrina aveva privilegiato. Dunque, non solo palinodia, ma preghiera, inno, oracolo, mimo, con l'utilizzazione sapiente, anche in chiave ironica, del patrimonio mitico. E con una capacità di concatenare le diverse sezioni e i diversi registri stilistici attraverso un'ispirazione unitaria di consapevolezza letteraria.

Nei versi conclusivi dell'epodo I, l'epodo di apertura della raccolta, Orazio, in una delle consuete esibizioni di misura, riconosce alla *benignitas* di Mecenate di avergli dato *satis superque*. Nell'epodo XIV, ancora rivolto a Mecenate, Orazio confessava che un dio impediva *inceptos, olim promissum carmen, iambos, ad umbilicum adducere* («di portare i giambi già iniziati, raccolta di versi da tempo promessa, fino all'ultimo foglio», vv. 7 s.).

Ora, a conclusione della raccolta, con l'epodo XVII, Orazio attribuisce a sé quel *satis superque: dedi satis superque* (v. 19): come dicesse «di giambi ne ho composti a sufficienza».

Ed in questa prova di maturità compositiva, di finezza letteraria, di costruzione originale, non manca, forse, una civetteria più che dotta: Orazio ha inserito fra gli esempi di clemenza il ripensamento di Circe; nell'VIII bucolica, v. 70, l'episodio è citato, invece, da Virgilio per il suo aspetto più caratteristico e preliminare: *carminibus Circe socios mutavit Ulixi*. Si tratta, chiaramente, della 'prima' trasformazione, quella da uomini in bestie. Ed è, questo, il segmento narrativo più diffuso a livello di citazione. Ora, se si prosegue nella lettura dei versi omerici dedicati ai compagni di Ulisse che riprendono sembianze umane (*Od.* 10.391 ss.), si scoprirà, con una certa sorpresa, che gli

ἄνδρες, riacquistata la loro fisionomia, divennero νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν (più giovani di prima). Νεώτεροι: è solo un caso, o è questa la pelle che Orazio vorrebbe anche riacquistare, ma che Canidia, la signora delle ἐπιφωδαί, lo ha condannato a perdere, con la sua uscita di scena?

Napoli

Luigi Spina

Nota critica e bibliografia

Ad una 'lettura' dell'epodo XVII di Orazio nell'occasione del millenario della morte, quale quella che qui si propone, può essere risparmiata l'analisi minuta dei tanti problemi testuali (ad esempio, v. 11 *unxere / luxere*; v. 33 *virens / urens / furens*; ecc.), esegetici, interpretativi che offre questo testo, vista l'abbondanza di commenti e di studi più o meno esaurienti, dagli antichi commentatori Porfirione e pseudo-Acrone alle puntualizzazioni testuali di Bentley, dal classico commento di Kiessling-Heinze fino alla recente rassegna critica di Setaioli (S) ed al recentissimo commento di Carvazere. È ovvio, invece, che dall'autore della 'lettura' si richiede almeno completezza e assimilazione dell'informazione bibliografica. Se a tale esigenza è dedicato l'elenco bibliografico che segue, questa nota vuole precisare in maniera più dettagliata di quanto possa avvenire nella *performance* di una 'lettura' i motivi della interpretazione che propongo per la parte conclusiva dell'epodo.

All'interno dei commenti relativi ai vv. 74-75 possono individuarsi, sin dagli antichi commentatori, due linee interpretative, o meglio due atteggiamenti: uno più incline al dubbio, uno fondato su maggiori certezze. Il primo, prevalente, e con il quale mi schiero senz'altro, si apre proprio con Porfirione (e pseudo-Acrone), edd. A. Holder-O. Keller, Leipzig 1899: «Quid est 'umeris uectabor'? Nisi forte subaudiendum extrinsecus 'iactantibus', aut quid tale. Sic enim iactare umeros solent, qui gloriantes incedunt. Quod si ita est, 'inimicis eques' iungendum erit, ut si diceret: equitans super inimicos meos. Aut numquid umeris inimicis. [Quod si ita est 'inimicis'] uectabor [uectamus] intellegemus, quasi: super inimicorum meorum umeros ero, ac si uectabor atque equitabo»; ed a proposito di *insolentiae*: «nunc quasi 'nouae potentiae' intellegendum». Come si vede, nessun accenno al valore di *cedet*. Proseguendo in una rapida disamina di commenti del primo tipo, non troviamo, nella nota di Lemaire, nessun dubbio circa il v. 74, che in verità comincia ben presto a trovare concordi i commentatori, ma, a proposito del v. 75: «Alii explicant: mihique insolentius in altum enitenti, ut tuis umeris insideam, terra cedet, recedet; quum terra relinquenti terra cedat. Multo major autem vis huic v. inesse mihi videtur si cum aliis intelligas: tota terra insolentem potentiam meam agnoscat: sed non probat». Allo stesso modo, troviamo in Massucco questa interpretazione del v. 75: «Questa espressione di magnifica millanteria mette da prima in dubbio se per terra debba intendersi tutta la terra, o altra cosa. Dacier lo ha spiegato come dir si volesse che l'esempio del castigo dato ad Orazio farà riconoscere a tutta la terra la possanza di Canidia, spiegazione, che certamente non dee dispiacere ad alcuno. Ho però trovato chi ha voluto interpretarlo: *e tu, che sei vil terra, cederai alla mia possanza*. La prima spiegazione ha un senso più grandioso; la seconda un maggior disprezzo per Orazio». Su questa linea, altri commentatori (Rasi, Bindi-Pistelli) oscillano tra l'*abbassarsi*

della terra e *l'inchinarsi* metaforico; Tescari annota molto prudentemente: «Il significato del molto discusso v. 75 è probabilmente, il seguente: 'la mia arroganza sarà tale da imporsi a tutto il mondo'». Da ultimo, Cavarzere ricorda che il distico è «di discussa interpretazione», e distingue una esegesi «tradizionale», che vi legge il trionfo di Canidia sulle spalle del poeta vinto, mentre il mondo si inchinerà alla sua tracotanza di vincitrice, da una nuova esegesi, che si fonda sul motivo dell'incubo individuato da Riess (*S*) e, collegando strettamente la fine di questo epodo a quella dell'epodo V, legge *turba* anziché *terra*, come richiamo esplicito alla *turba* dell'epodo V (v. 92), quella che, secondo l'imprecazione finale del *puer* sacrificato dalle maghe, lapiderà le assassine.

Nei commenti del secondo tipo, si sceglie con sicurezza una delle varie interpretazioni, magari sulla base di luoghi paralleli (ad es. Mitscherlich richiama *Ov., met.* 4.711, *tellure repulsa*, e critica la mancata comprensione del valore concreto di *terra*; e in Orelli-Baiter-Hirschfelder leggiamo «mihi tamquam deae; repellam humum», con rinvio ad *Ov., a.a.* 1.560, *imposito cessit harena pede; met.* 2.786, *imprensa tellurem reppulit hasta*). Kiessling-Heinze ritengono che per *terra* «gemeint ist der orbis terrae, den Canidia in ihrem Siegesübermut sich zu Füßen liegen sieht», ma fanno rilevare che il singolare è abbastanza insolito, dal momento che non c'è un'opposizione col mare o col cielo; Plessis rassicura: «On a vu des difficultés, tout au moins des nuances d'interpretation dans ce vers très simple: 'La terre entière cédera à mon insolence', c.-à-d.: 'Ton châtiment témoignera de mon pouvoir extraordinaire; rien ne me résistera plus». Anche Ingallina (*E/C*) è molto netto: «Il successo di Canidia è straordinario: avrà Orazio completamente in suo potere e trionferà sul mondo intero!». Nel suo recente saggio, E. Oliensis si pone sulla linea interpretativa di *terra* come comunità di individui e richiama anche probabili aspetti iconografici della situazione immaginata da Orazio (la nota al v. 74 della traduzione tedesca dell'epodo XVII, di C.F.K. Herzlieb-J.P. Uz, Zürich 1981, ricorda: «'reiten': wie in Darstellungen des Mittelalters die Dirne auf Aristoteles»).

Nelle note alla sua traduzione, Passage puntava, più concretamente, su un'ascendenza letteraria, la *Medea* euripidea - anche se parlava, contemporaneamente, di atteggiamento tipico di un gioco di ragazzi -, tragedia che Orazio ha presente in *epod.* 3.6-14 e 5.61-66. La sequenza finale dell'epodo XVII sarebbe paragonabile, per Passage, alla fuga di Medea sul carro alato.

Non mancano, ma solo in pochi dei commenti o studi consultati, richiami al problema dell'eternità della pena immaginata da Canidia per Orazio. Hierche (*S*), ad esempio, collega i supplizi interminabili dei tre esempi mitici con una sorta di inferno in terra che attende il poeta punito dalla maga; Düntzer (*S*) fa notare che Canidia vuol trattenere in vita Orazio e così attribuirsi un potere divino; ancora, E. Oliensis pensa che, come Titono, Orazio sarà condannato a rispondere per l'eternità alla foga della sua padrona (ho già segnalato che la Oliensis si pone su una linea interpretativa dell'intero epodo in chiave erotica). Bisognerebbe, però, ricordare che proprio Orazio (c. 1.28.7 s.) introduce l'unica variante al mito di Titono immortale, vecchio rattrappito o trasformato in cicala che sia; *occidit [...]* *Thitonisque remotus in auras* (si potrà leggere la voce *Titono*, curata da G. Jackson, nell'*Enciclopedia Oraziana*, Roma, in c.d.s.).

Come si può notare, dunque, il distico continua a rimanere aperto a diverse interpretazioni. Quella che ho ritenuto di poter avanzare nella presente 'lettura' si basa su un forte collegamento retorico(argomentativo)-semantico con i versi precedenti, accentua il valore concreto di *terra* e punta su un valore semantico di *cedo* ('ritirarsi', quindi quasi 'aprirsi', detto della terra) finora non segnalato. Tale valore non è

estraneo all'*usus* oraziano (come si può constatare consultando il *Lexicon* curato da D. Bo, Hildesheim 1965; *cedo* = *me retraho, recedo, abeo* - naturalmente non si vuole sottolineare alcun meccanico collegamento con i passi elencati) e rientra, in generale, tra i possibili valori semantici del verbo (cf. *ThLL* III 722.29, che cataloga il nostro passo nella seconda sezione: *sensu strictiore: recedere, pedem referre, locum dare, relinquere, abire* detto *de rebus incorporais, i.q. retro labi; sponte recedere, removeri*, in connessione con Verg., *Aen.* 3.496: *arva neque Ausoniae semper cedentia retro*).

Pur rendendomi conto dei passaggi logici che sottende tale interpretazione, non mi pare ci siano elementi così cogenti da negarne la plausibilità, accanto alle altre interpretazioni. L'*allontanamento* della terra - e mi pare che il valore concreto da dare al termine sia preferibile, se non si vuole accettare la correzione *turba* - può essere visto come schiacciamento, in basso, del suolo, per chi si allontana verso l'alto (ipotesi del cavalcamento quasi come anticipazione dell'iconografia della strega che cavalca la scopa o un oggetto magico), o come ritirarsi, farsi da parte, per chi si avvicina alla terra (quasi un Centauro, mezza donna e mezzo uomo), dall'alto verso il basso. In tal senso, mi pare che la trovata magico-fantastica di Orazio abbia ancora segreti da svelare.

Edizioni e Commenti

- F. Arnaldi, *Carminum libri quattuor. Epodon liber*, Messina 1940.
 Ch. Bennet, *Odes and Epodes*, Boston-New York-Chicago 1901.
 R. Bentley, Lipsiae 1826.
 E. Bindi-E. Pistelli, *Gli Epodi e il primo libro delle Odi*, Prato 1907.
 S. Borzák, Leipzig 1984.
 A.Y. Campbell, *Odes and Epodes*, Liverpool 1953² (London 1945).
 A. Cavarzere, *Il libro degli Epodi*, tr. di F. Bandini, Venezia 1992.
 C. Chierichetti - R. Gatti, *Gli Epodi e il Carne secolare*, Milano 1893.
 J. Cruquius, Antuerpiae 1567.
 A. Dacier, Paris 1709³.
 L. Desprez (o Després, o L. Prateus), Neapoli 1791 (1691).
 F.G. Doering-G. Regel, Lipsiae 1839.
 C. Giarratano, *Il libro degli Epodi*, Torino 1930.
 L. Hermann, *Épodes*, (Latomus 14), Bruxelles 1953.
 S.S. Ingallina, *Orazio e la magia (Sat. I 8; Epodi 5 e 17)*, Palermo 1974.
 R. Kiessling⁶-R. Heinze, Berlin 1917.
 F. Klinger, Leipzig 1950.
 D. Lambinus, Aur. Allobr. 1605.
 K. Lehrs, Leipzig 1869.
 N.E. Lemaire, Paris 1929.
 G. Long - A.J. MacLeane, London 1853.
 C. Massucco, Milano 1830.
 C.G. Mitscherlich, Lipsiae 1800.
 L. Müller, *Oden und Epoden*, St.Petersburg und Leipzig 1900.
 C.W. Nauck-P. Poppe, Leipzig 1926⁹.
 J.G. Orelli-J.G. Baiter-W. Hirschfelder, Berolini 1886.
 C. Paolino (con le note di A. Dacier), Neapoli 1796.
 Ch.E. Passage, New York 1983.
 F. Plessis, *Odes, Épodes et Chant séculaire*, Paris 1924 (Hildesheim 1966).

- P. Rasi, *Le Odi e gli Epodi*, Milano-Palermo-Napoli 1902.
 A. Rostagni, Torino 1948.
 F. Sbordone, *Epodi*, Napoli s.d. (ma 1974)
 C. Schrevelius (cum scholiis integris J. Bond), Lugd. Batav. 1658.
 D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1985.
 P. Shorey-G.J. Laing, *Odes and Epodes*, Chicago-New York-Boston 1919.
 C.L. Smith, *Odes and Epodes*, Boston-London 1894.
 O. Tescari, *I Carmi e gli Epodi*, Torino 1936.
 E. Turolla, *I Giambi*, Torino 1957.
 F. Villeneuve, *Odes et Épodes*, I, Paris 1946.

Studi

- J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, tr.it. Genova 1987 (ed. or. 1962, 1975).
 C. Bione, *Orazio e Virgilio*, Firenze 1936.
 K. Büchner, *Die Epoden des Horaz*, in *Werkanalysen* (Studien zur Römischen Literatur VIII), Wiesbaden 1970, 50-96.
 E.W. Bushala, *Laboriosus Ulixes*, CJ 64, 1968-69, 7-10.
 F. Cairns, *The Genre Palinode and Three Horatian Examples: Epode, 17; Odes, I, 16; Odes, I, 34*, AC 47, 1978, 546-52.
 R.W. Carrubba, *The Epodes of Horace*, The Hague-Paris 1969.
 E. Castorina, *Questioni neoteriche*, Firenze 1968.
 O. Crusius, *Zu den Canidia-Epoden des Horaz*, Philologus 53, 1894, 79.
 J.H. D'Arms, *Canidia and Campania*, Philologus 111, 1967, 141-45.
 E. Degani, *Ipponatte nella letteratura latina*, RFIC 109, 1981, 385-406 (= *Studi su Ipponatte*, Bari 1984, 57-70).
 E. Degani, *Orazio e la tradizione giambica greca*, in *Lecture oraziane*, a c. di G. Bruno, Venosa 1993, 83-89.
 H. Dettmer, *Horace: a Study in Structure*, Hildesheim 1983.
 H. Düntzer, *Des Horatius Canidia-gedichte*, JClPh 38, 1892, 597-613.
 S. Eitrem, *La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains*, SO 21, 1941, 39-83.
 L. Fahz, *De poetarum Romanorum doctrina magica quaestiones selectae*, Gissae 1904.
 P. Fedeli, *Il V epodo e i giambi d'Orazio come espressione d'arte alessandrina*, MPhL 3, 1978, 67-138.
 E. Fraenkel, *Selbstmordwege*, Philologus 87, 1932, 470-73 (= *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, I, Roma 1964, 465-67).
 E. Fraenkel, *Orazio*, ediz. it. a c. di S. Lilla con una premessa di S. Mariotti, Roma 1993, (ed. or. 1957).
 D. Gagliardi, *Orazio e la tradizione neoterica*, Napoli 1971.
 D. Gall, *Die Bilder des horazischen Lyrik*, Königstein/Ts. 1981.
 E.A. Hahn, *Epodes 5 and 17, Carmina 1.16 and 1.17*, TAPhA 70, 1939, 213-30.
 L. Hermann, *La carrière de Canidia*, RBPhH 34, 1956, 890.
 L. Hermann, *Canidia*, Latomus 16, 1958, 665-68.
 H. Hierche, *Les épodes d'Horace*, Bruxelles 1974.
 J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965.
 J. Hubeaux, *La sérénade de l'amant vengé. Horace, épode XVII, vers 20-23*, AC 4, 1935, 349-56.
 S.S. Inghallina, *I «Giambi» opera prima di Orazio. Storia di una carriera poetica*,

- Latomus 39, 1980, 345-85.
- B. Kirn, *Zur literarischen Stellung von Horazens Jambenbuch*, Tübingen 1935.
- H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin 1937.
- C.F. Kumaniecki, *De epodis quibusdam Horatianis*, in *Commentationes Horatianae*, Cracoviae 1935, 139-57.
- A. La Penna, *Tre poesie espressionistiche di Orazio (ed una meno espressionistica)*, Belfagor 18, 1963, 181-93.
- A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, Firenze 1969.
- E. Lefèvre, *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*, München 1993.
- L.I. Lindo, *Horace's Seventeenth Epode*, CPh 64, 1969, 176 s.
- C.E. Manning, *Canidia in the Epodes of Horace*, Mnemosyne 23, 1970, 393-401.
- E. Oliensis, *Canidia, canicula, and the decorum of Horace's Epodes*, *Arethusa* 24, 1991, 107-38.
- F. Olivier, *Les épodes d'Horace*, Paris 1917 (= *Essais dans le Domaine du Monde gréco-romain antique et dans celui du Nouveau Testament*, III, Genève 1963, 45-126).
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1993.
- E. Paratore, *L'epodo V di Orazio*, *Philologus* 129, 1985, 64-81.
- V. Pöschl, *Horaz*, in *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Entr. Hardt II, Vandœuvres-Genève 1953, 93-127 (= V. P., *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung, Kleine Schriften I*, hrsg. W.-L. Liebermann, Heidelberg 1979, 129-44).
- P. Radici Colace, *Mittente-messaggio-destinatario in Catullo tra autobiografia e problematica dell'interpretazione*, in *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario (Atti del Convegno, Pisa 16-17 maggio 1991)*, a c. di G. Arrighetti e F. Montanari, Pisa 1993, 241-53.
- E. Riess, *Zu den Canidiagedichten des Horatius*, *RhM* 48, 1893, 307-11.
- A. Ronconi, *Il verbo latino*, Firenze 1959.
- E.A. Schmidt, *Amica vis pastoribus. Der Jambiker Horaz in seinem Epodenbuch*, *Gymnasium* 84, 1977, 401-23.
- A. Setaioli, *Gli 'Epodi' di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)*, *ANRW* II 31.3, 1981, 1674-788.
- D.R. Shackleton Bailey, *Horatian Aftermath*, *Philologus* 134, 1990, 213-28.
- L. Spina, *Cleombroto, la fortuna di un suicidio (Callimaco, ep. 23 Pf.)*, *Vichiana* 18, 1989, 12-39.
- J. Starobinski, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, tr. it., Genova 1982 (ed. or. 1971).
- A.-M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Paris 1967.
- A.-M. Tupet, *Rites magiques dans l'Antiquité romaine*, *ANRW* II 16.3, 1986, 2591-675.
- M. von Albrecht, *Properz als augusteischer Dichter*, *WS* 16, 1982, 220-36.
- W. Wili, *Horaz und die Augusteischen Kultur*, Basel 1948.
- Th. Zielinski, *L'envoûtement de la sorcière chez Horace*, in *Mélanges Navarre*, Toulouse 1935, 439-51.
- C.G. Zumpt-L. Schmitz, *Grammar of the Latin Language*, London 1845.