I COLIAMBI DI PERSIO

Sembra impossibile che quattordici versi abbiano suscitato tanti problemi. Rivendico, per questa occasione, il mio metodo di impostare alcuni di questi, come quello della comprensione d'insieme[1], perché mi sembra che possa illustrare una lettura intertestuale dei tanto dibattuti coliambi di Persio.

L'idea che orienta questa lettura è che, chiusi in se stessi, alcuni testi mostrano spesso una certa opacità. Il **contesto** può aiutare a determinarli, dall'esterno. La luce che vi si proietta, però, spesso non penetra dentro di essi, rimane al di fuori. L'idea è dunque, che solo collocandoci all'interno di essi potremo fare luce e che la luce di un testo la possono accendere soltanto altri testi; così riconosciamo al testo il posto centrale che occupa e chiamiamo gli altri testi a collaborare nella nostra lettura. A partire dal **testo** cioè, rifacciamo e ricostruiamo la trama dell'**intertesto**, per ritornare al **testo**.

Poiché il testo dentro al quale ci poniamo appartiene necessariamente a una tradizione letteraria, sono sopra tutto gli altri testi di essa che bisogna interrogare - testi dello stesso autore, di autori della sua epoca, precedenti ad esso; appartenenti allo stesso genere, o anche ad altri generi più o meno affini. E, in fondo, non si rinuncia alla comparazione, che è l'intertestualità nel caso di due tradizioni diverse o di due opere in cui non è possibile stabilire un'eventuale relazione fra le due. Ad ogni modo, la condizione è non rinunciare mai alla perplessità - alle perplessità - che un determinato testo ci può creare; e di cercare quanto più possibile di porci dentro al testo, anteriormente alla tradizione esegetica che esso ha creato.

Comincio dunque il mio percorso da alcuni punti che mi sembrano contribuire in modo speciale all'opacità dei coliambi. Dal mo-

[1] Questa che qui si propone come lettura intertestuale dei coliambi di Persio, riprende e sviluppa le *Quatre notes sobre els 'choliambi' de Persi* che videro la luce a Barcellona, nell'anno 1991, nel primo volume (pp. 239 ss.) dei *Treballs en honor de Virgilio Bejarano*. Pur conservando la dedica del mio lavoro a Virgilio Bejarano, saggia e buona persona, ringrazio ora Vittorio Citti e gli amici di Cagliari per l'opportunità che mi hanno dato di tornare sul mio lavoro, ripensandolo e ampliandone alcuni punti. Altrettanto, ricordo ora il mio debito di gratitudine ai Professori J.L. Vidal e C. Garriga, dell'Università di Barcellona, per le osservazioni che mi hanno fatto, molto utili, tanto per ciò che concerne la questione delle influenze e rapporti con Ennio, quanto per la segnalazione e valutazione di determinate caratteristiche foniche del testo nei versi degli uccelli.

mento che si vedrà che ne difendo il carattere unitario, mi si perdonerà se non mi soffermerò su tutto il dibattito filologico che questo tema ha suscitato. Se parto dunque dall'unità, parto anche dalla considerazione che alcuni di coloro che hanno voluto spezzettare il testo, ci hanno trascinato in questioni di difficile soluzione, questioni che non è sufficiente lasciare da parte ignorandole. Per esempio, l'idea di Leo[2] che l'editore postumo delle *saturae* avesse giustapposto due epigrammi, costituiti dai versi 1-7 e 8-14, rispettivamente, risponde a un problema ancora non ben risolto, quello, cioè, della relazione dei versi 8 e seguenti con i precedenti; similmente, anche se si tratta di un problema meno rilevante, nasce la questione dell'eventuale articolazione dei versi 12-4 con i precedenti, sulla quale ha insistito Marmorale[3]. Comunque bisogna rilevare che il fatto più convincente fra quelli addotti per provare l'unità di tutti i quattordici versi è che *Pegaseium nectar*, proprio alla fine, riprende *fonte...caballino*, che sta all'inizio, in una *Ringkomposition* che segna l'inizio e la fine[4]. Infatti il cavallo Pegaso aveva fatto sprizzare, con un colpo di zoccolo, due fonti che Persio cita: una è Pirene, che si trovava nella parte alta di Corinto, e l'altra è Ippocrene, sul monte Elicona, che è, si suppone, quella cui si allude con questo scherzo del *fons caballinus*. Entrambe le fonti, ovvio dirlo, sono luoghi sacri alle Muse, che dall'Elicona si chiamano Eliconidi. Con la fonte Ippocrene (v. 1) e le Muse Eliconidi (v. 4) si sogliono indicare i due tipi della poesia alta, esametrica, cioè l'epica e la didattica[5]. La poesia epica, fra l'ispirazione dei poeti e l'ampollosità dei risultati, è costantemente nel mirino di Persio, soprattutto nella prima satira, dov'è rappresentata dai cattivi traduttori-adattatori dell'*Iliade* e forse anche dall'ombra non del tutto mascherata di Nerone, autore di un poema in diversi libri sulla guerra di Troia e il destino della città, intitolato *Troica*[6].

Quanto a Pirene (v. 4), sta qui probabilmente come alternativa, voglio dire, per indicare, un altro tipo di poesia. Sarebbe un caso parallelo a quello della fonte Aganippe in Callimaco (fr. 2a Pf.):

2 F. Leo, *Zum Text des Persius und Juvenal*, Hermes 45, 1910, 48.

3 E. V. Marmorale, *Persio*, Firenze 1956², 330s.

4 E. Gaar, *Persiusprobleme*, WS 31, 1909, 131 ss.; cf. E. Pasoli, *Attualità di Persio*, *ANRW*, II 32.3, Berlin-NewYork 1985, 1816-1817.

5 L. Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967, 165 ss.

6 E. Cizek, *La Roma di Nerone*, tr.it., Milano 1984, 40.

Aganippe, figlia di un fiume, il Permessos, in Beozia, per Callimaco era un'alternativa alla poesia omerica, rappresentata dall'Ippocrene; un'alternativa, credeva Wilamowitz[7], per indicare le nuove sorgenti della poesia callimachea, il nuovo senso della poetica del Cirenaico. Anche Pirene è figlia di un fiume, l'Asopos. Un tempo Artemide, la cacciatrice, le uccise un figlio, e lei pianse e pianse fino a che gli dei la trasformarono in fonte: deve essere dunque l'ispiratrice del pianto, del gemito, del dolore: *pallida* (v. 4) dal tanto piangere, in senso passivo, e anche, in senso attivo, che fa impallidire chi piange. Se il caso di Aganippe e di Pirene sono, dunque, paragonabili, visto che entrambe le fonti rappresentano alternative all'Ippocrene, la differenza sta nel fatto che Callimaco rappresenterebbe con Aganippe la sua poetica, mentre Persio, come aveva fatto con l'epica e la didattica, escluderebbe dalle sue intenzioni anche la poesia lugubre, rappresentata da Pirene.

Che cosa dovremmo intendere per poesia lugubre, si potrebbe forse dedurre ancora una volta dalla prima satira, dove al v. 31 si parla di *dia poemata*, che dopo risultano essere patetici e muovere al pianto, dal momento che trattano di Fillidi e Issipili (vv. 33-4) - la prima suicida a causa dell'amore non corrisposto di Demofonte e la seconda abbandonata da Giasone. Più oltre (vv. 75-8) questo indirizzo poetico sembra concretarsi nella tragedia, realmente vincolata, dopo Euripide e fra i romani, agli eccessi patetici: ne sono esempi Accio e Pacuvio, il primo dei quali appare come *Briareus*, vale a dire, in relazione a Dioniso, forse perché questo è il dio della tragedia o forse per gli eccessi di furore e disgrazia di cui danno esempio a volte i suoi fedeli o le sue vittime, ma soprattutto perché di Pacuvio si ricorda subito dopo la sua *Antiope*, che è tragedia di tema dionisiaco. Forse si riferisce anche a Nerone, che oltre ad aver scritto un poema epico ricco di enfasi patetica, aveva anche composto poemi drammatici e tragedie, che Dione Cassio (61.20.2) dice che cantava in teatro accompagnandosi con la cetra. Cita due titoli, *Attide* e *Baccanti*, ed è sintomatica la coincidenza con Persio 1.93, in cui è citato un explicit *Berecynthius Attis*[8], e con 1.99-102, che è un esempio di poesia senza nervi secondo il poeta, ma per il tema inequivocabilmente dionisiaca,

[7] U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, Berlin 1924 (rist. 1962), 93 ss.

[8] Cf. Call. *Dian.* 246 con il commento di F. Bornmann (Firenze 1968, 120).

visto che si assiste proprio alla morte di Penteo.

Da un altro punto di vista, le fonti di cui parlavamo e l'Elicona rappresentano, nel caso di altri poeti, l'ispirazione. E questa ispirazione veniva loro dall'aver bevuto a una fonte o semplicemente dallo stare su di una determinata montagna. Persio cita anche un'altra montagna, il Parnaso (v. 2), che è nella Focide, a nord di Delfi, un luogo certamente prestigioso sia per la religione sia per la poesia dei greci. In questi versi la modalità dell'ispirazione alla quale Persio si riferisce è un'altra: *somniasse*. Bere alla fonte o sognare sono due modi straordinari per il poeta - per alcuni grandi poeti - di accedere all'ispirazione. I luoghi e il modo sono intercambiabili e, secondo Persio, da rifiutare indistintamente. Com'è da rifiutare l'esempio di un altro poeta epico, questa volta Ennio, la cui poetica (*ann.* frr. 5-6 V².) si crede tradizionalmente che sia stata, sulla base dell'autori-tà di un antico scolio al verso 2 dei coliambi, rifiutata da Persio. È chiaro che nella satira VI (vv. 9-11) Persio metteva in ridicolo la pretesa di Ennio, di matrice pitagorica, di essere la quinta trasmigrazione dell'anima di Omero[9]. Ammesso, come credo si debba ammettere, che nei coliambi Persio criticasse Ennio senza citarlo, bisognerebbe tener presente Properzio 3.3 e in particolare i vv. 5-6 (cf., però, 51-2), *paruaque tam magnis admoram fontibus ora, / unde pater sitiens Ennius ante bibit*, perché sembra proponibile sia che *fonte caballino*, in Persio, riecheggi *tam magnis fontibus*, sia che il poeta che scriveva *labra prolui* ricordasse *parua admoram ora*.

Il Parnaso, è chiaro, se non ha Muse Eliconidi, ha in compenso una di queste schiere di fanciulle che abitano sulle montagne e lungo i fiumi, diciamo delle ninfe, le Tiadi, che sulle cime, dice Pausania (10.32.7), «folleggiano in onore di Dioniso e di Apollo»; non fanno altro che seguire in questa pratica dei due dei, l'esempio della loro madre ed eponima Tia, che vi introdusse i misteri di Dioniso, e che diede ad Apollo un figlio, precisamente Delfo, l'eponimo, spiega Pausania (10.6.4), della città che porta questo nome. Tutto questo è sullo sfondo della scelta che Persio fa del qualificativo *bicipite* (v. 2) per il Parnaso: una cima era dedicata a Dioniso, l'altra ad Apollo. Né fonti né montagne; né bere né sognare; né Muse né altre ninfe e neanche i due dei che per i Greci tradizionalmente presiedono alla

[9] Una bibliografia su Persio ed Ennio in A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg 1965, 191; più recentemente, cf. l'esteso commento di W. Kissel (Heidelberg 1990, 70 ss.).

Aggiungiamo ora le difficoltà che comporta l'usuale interpretazione di *sequaces*, come aggettivo concordato a *hederae*. Malgrado Dolç affermi[16] che «designa una propiedad harto conocida de la hiedra», non mi sembra così: è chiaro infatti che *sequax* voglia dire che segue; riconosciuto questo, Harvey deve ammettere che ciò non ha senso con *hederae* («the literal meaning *pursuant* yields no sense in the context») e allora propone d'intendere 'che si arrampica', senso che considera «an extension based on the analogy of the partial synonym *lentae*»[17].

In queste condizioni, se *illis* sono i poeti consacrati, lo sono perché ci sono i loro busti (*imagines* 1) nelle biblioteche e perché sono imitati, perché c'è chi lecca come modelli le loro (*quorum*) *imagines* (2). Se ammettiamo però che sia così, rimarrebbe la difficoltà di sapere perché le edere devono essere *sequaces* e com'è che queste edere leccano. A meno che *sequaces* volesse dire che imitano i consacrati e li leccano e ne limano le *imagines*. Trovo nel *ThlL* la testimonianza (Gell. 17.10.3), alla voce *lambo*, che Virgilio elaborava i suoi versi, come l'orsa che leccando (*lambendo*) dà forma ai suoi cuccioli; Persio potrebbe aver detto, dunque, che ci sono poeti i cui seguaci leccano, ovvero, lavorano e tornano a lavorare (*tractant*) l'eco dei modelli (*imagines*). Leccare vuol dire tirare fuori la lingua per provare a ripetere, come fa per esempio il pappagallo (ricordiamo, che è il caso, *illa loquax humanae uocis imago, / psittacus* di Ovidio, *am.* 2.6.37-8); come anche significa seguire incondizionatamente.

E, supponendo che questo funzioni così, cosa ne è di *hederae*? Se *sequaces* sembra che possa essere sostantivo, ed *hederae* deve essere nominativo, allora *hederae* si dovrà interpretare come un paragone implicito: 'come edere' (si arrampicano ai modelli come farebbero le edere: l'idea di arrampicarsi, chiaramente, non verrebbe da *sequaces*, ma dal fatto stesso che le edere si arrampicano normalmente, come l'esperienza e una quantità considerevole di luoghi greci e latini può confermare). Ma c'è anche la possibilità, per me assai ragionevole, che *hederae* sia il genitivo adnominale di *sequaces*, nel senso di poeti che vanno dietro all'edera, che la perseguitano: vogliono una corona, un posto fra i consacrati. *Hedera* può significare poesia ispirata, simbolo delle Muse e dell'ispirazione poetica[18].

16 *A. Persio Flaco. Sátiras*, Barcelona 1949, 265.

17 *Ibid.*

18 Probabilmente la scelta dell'edera, dinnanzi al lauro, per esempio, che è più

poesia.

La negazione dell'ispirazione, simboleggiata da fonti e montagne, si rivolgerebbe dunque alla poesia alta, a Omero reso in latino - da Ennio ai traduttori contemporanei di Persio - e alla scena di iniziazione di Esiodo proprio all'inizio della *Teogonia*. È chiaro che *ut repente sic poeta prodirem* ha una relazione con il modo in cui Luciano (*rhet. praec.* 4) si riferisce a questa scena: 'Ησίοδος μὲν ὀλίγα φύλλα ἐκ τοῦ 'Ελικῶνος λαβὼν αὐτίκα μάλα ποιητὴς ἐκ ποιμένος κατέστη.

Il parallelismo è realmente significativo. Ora, *prodirem*, nel testo di Persio, forse ci indirizza piuttosto verso una recitazione pubblica, che potrebbe essere *sede celsa* (1.17) o in un banchetto (*ibidem* 32 ss.), ma che, fosse quel che fosse, punterebbe verso il pomposo, il drammatico, la ricerca di effetto.

Per i versi seguenti, dal 5 al 7, i commenti illustrano ogni tipo di problema; due dei quali, all'ora della verità, i traduttori e gli editori non possono evitare e risolvono in modo diverso: quello di decidere fra *lambunt* e *ambiunt* e quello d'interpretare *sequaces* - sempre però come aggettivo di *hederae*. Quasi tutti sembrano d'accordo per la sintassi del brano *illis remitto, quorum imagines lambunt hederae sequaces*. Così le traduzioni vanno da «els abandono a aquells els bustos dels quals llepa l'heura enfiladissa»[10] a «Lascio a coloro alle cui immagini s'abbraccia la flessibile edera»[11]: nella prima si rispetta la lezione *lambunt*, del manoscritto unanimemente riconosciuto come il migliore, mentre nella seconda s'introduce la glossa o variante dello stesso manoscritto *ambiunt* che troviamo anche nel testo di altri manoscritti. La prima considera che *sequax* vuol dire rampicante e la seconda che è flessibile, cose, come vedremo, quanto meno strane. Per ciò che riguarda *lambunt/ambiunt*, credo che non ci sia alcuna ragione per introdurre *ambiunt*: contro *lambunt* sta solo il fatto che crea difficoltà, ma questa non è una buona ragione per condannare una lezione in buona ecdotica[12]. La difficoltà a cui mi riferisco è stata ben espressa da Harvey osservando che *lambo* «is elsewhere applied to water or fire, but ivy neither flows nor flickers»[13]. D'altra parte, nessuno di

10 M. Dolç, *Persi. Sàtires*, Barcelona 1954, 113.

11 Trad. di E. Barelli in Persio, *Satire*, Milano 1979, 117.

12 Comunque *ambiunt* continua ad avere difensori; così Pasoli, 1829, che torna a postularla, confrontato Properzio 2.5.26.

13 R. A. Harvey, *A Commentary on Persius*, Leiden 1981, 11.

coloro che si sono decisi in favore di *lambunt*, che sono la maggioranza, mi pare che sia riuscito a spiegare perché il poeta si sarebbe voluto servire proprio di questa parola.

Più oltre cercherò di chiarire nel suo contesto sintattico la ragione di *lambunt*. Ora, prima di esporre altre difficoltà o perplessità che ci si accostino, vorrei segnalare innanzitutto che *lambunt*, in confronto al banale *ambiunt*, ha il vantaggio di potersi mettere in relazione a *nec labra prolui*. Per bere, infatti, è necessario non solo bagnarsi le labbra alla fonte, ma anche muovere la lingua per deglutire, come se dicessimo leccare. L'enfasi che Pasoli ha messo nelle «possibilità semantiche» di *prolui*[14], che vanno dal semplice 'inumidire' a 'pulire' e 'purgarsi' (degli animali), deve essere integrata con la constatazione che l'io poetico assume in negativo ciò che il verbo esprime: dice che non lo fa e lo limita con l'accusativo *labra*. La correlazione dunque, si stabilirebbe fra non bagnarmi le labbra, io, e leccare, loro, e se ne potrebbe far derivare che il soggetto di *lambunt* si bagnerebbe o si è bagnato le labbra alla fonte, loro, mentre l'io dei primi sette versi non leccherebbe ciò che loro di fatto leccano.

E qui si presenta la difficoltà di cosa leccano, che sono *imagines*, ossia propriamente, imitazioni; i testi paragonabili dimostrano che, per ciò che concerne il nostro caso, quest'imitazione può sia rappresentare un'icona, pittura o scultura (*imagines* 1), sia, trattandosi come si tratta di poeti, un'immagine verbale, riflesso o imitazione letteraria (*imagines* 2). Il verso di Giovenale 7.29 da cui impariamo che un poeta (verosimilmente epico: cf. v. 27) lavora *ut dignus uenias*, secondo quanto gli dice Giovenale, *hederis et imagine macra*, così come una serie di testi che ci informano circa l'usanza di adornare con busti di poeti illustri le biblioteche[15], hanno fatto orientare l'interpretazione del luogo di Persio in discussione, verso l'interpretazione di *imagines* come immagine dei poeti consacrati, come effigi. Nell'insieme, si dovrebbe intendere che Persio dichiara di rinunciare alle Muse e alle fonti che avevano ispirato i poeti dei quali ora si trovano nelle biblioteche busti coronati d'edera che li lecca. Rimanendo dentro al testo, però, bisogna dire che non è necessario che *imagines* siano necessariamente busti, e neanche che qui si parli di biblioteche.

[14] Pasoli, 1819.

[15] Cominciando da Plinio, *N.H.* 35.9 ss. Ma si veda anche Kissel, 83 ss.

Se il punto fosse questo, fra gli *hederae sequaces* forse bisognerebbe considerare anzitutto Properzio. Non c'è dubbio che Properzio sia un modello della poetica che Persio critica, ma neanche che debba essere, fra questi modelli, colui che ha lasciato più profonda traccia con la sua opera. Lui che voleva essere il Callimaco romano, nella sorta di programma che costituisce la prima elegia del libro IV, reclama a Dioniso una corona d'edera, in contrapposizione a quella di Ennio, *hirsuta* perché «hecha de hojas ásperas de árboles como el roble»[19]; lo dice così (vv. 61-2): *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona/ mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua.* Se prima Persio ha criticato con fonti e montagne la poesia alta, ora renderebbe estesa la sua critica a coloro che vogliono l'edera dell'ispirazione dionisiaca, che vorrebbe dire una poesia più ellenistica e raffinata, ben fatta, ma ugualmente altisonante e pretenziosa, secondo Persio.

D'altra parte, che *hederae* implichi anche raffinatezza e buone maniere, risulta chiaro da un altro brano di Properzio 2.5.21-6. Alcuni studiosi si sono mostrati scettici[20] sul fatto che il brano ora citato di Properzio stia realmente dietro ai coliambi. Invece a me sembra abbastanza chiaro. Nell'elegia di riferimento, l'io che parla si lamenta del comportamento di Cinzia, che l'ha chiaramente ingannato, e si propone di lasciarla. Pensa di vendicarsene non violentemente, bensì con l'elegia stessa - concretamente con il verso 28, che la crocifigge: *Cynthia, forma potens, uerba leuis.* È nei versi 21-6 di riferimento, che si fa la contrapposizione fra l'attitudine del violento, che vi è caratterizzato come *rusticus* (v. 25), e quella del poeta raffinato. Per indicare ciò che qualsiasi contadinotto farebbe, ma lui no, Properzio comincia con *nec*... per quattro versi di seguito (21-4) e si distanzia da questi *tam turpia proelia*, caratterizzando chi li sosterrebbe come

specificatamente di Apollo, permette di supporre una maggior relazione, nell'opinione di Persio, fra Dioniso e poesia ispirata. In proposito, si possono ricordare le connotazioni diversamente dionisiache con le quali abbiamo visto che Persio caratterizzava Accio e Pacuvio sempre nella satira I (vv. 76-8), come il fatto che sia di tema dionisiaco, sempre nella stessa satira (vv. 99-102), il poema drammatico o tragedia lì messo in ridicolo. Bisogna anche fare attenzione, con la predilezione di Properzio per l'edera, che probabilmente implica raffinatezza e mollezze, al brano di Orazio, *carm.* 1.1.29 ss. perché non deve essere impossibile vederci una relazione fra l'edera che Orazio desidera e la protezione di Mecenate che domanda (vv. 35-6).

19 A. Tovar-M.T. Belfiore, *Propercio, Elegías*, Barcelona 1963, 191.

20 In special modo, cf. La Penna in Barelli, 21, n.11.

rusticus, come dicevamo, e caratterizzando l'io che parla, che non li sosterebbe mai, come poeta cinto d'edera: *rusticus haec aliquis tam turpia proelia quaerat/cuius non hederae circuiere caput.*

Questo passo properziano risponde chiaramente a una struttura tradizionale che troviamo per esempio in Alcmane 8 C. (οὐκ... οὐδὲ... οὐδὲ... οὐδὲ... ἀλλὰ...), alla quale rispondono anche i primi sette versi dei coliambi. Né in Properzio, né in Persio c'è l'avversativa, bensì la contrapposizione a qualcuno che è in un altro modo: chi ha il capo coronato di edera, in Properzio, è il *semipaganus* che è l'io che parla (*ipse*), in Persio - il quale inverte dunque l'intenzione di Properzio, in cui il coronato di edera si opponeva al *rusticus*: per questo *rusticus* era per lui *aliquis* e per Persio *semipaganus* è *ipse*. Il brano di Properzio, d'altra parte, implica il ricordo, in un contesto erotico, di una contrapposizione usuale in termini di poesia - e anche in termini d'amore - nella poesia greca (non solo nell'8 C. di Alcmane, già citato, ma anche in Saffo 57 V. e in Anacreonte 56 G.) e che in Properzio costituisce chiaramente un omaggio a Fileta e *variatio* di un suo tema (10 K.)[21]. Sullo sfondo, per Properzio, ci deve anche essere l'elegia 1.10 di Tibullo.

Da questa prospettiva, è dunque chiaro che Persio ha invertito i termini che Properzio ha in comune con la tradizione. In essa il negativo è ἀγροιώτης di Fileta (e ἀγρεῖος e ἀγροῖωτις di Alcmane e Saffo), che non è una persona educata (ἀποφώλιος); il positivo, in cambio, è l'esperto, l'educato e raffinato che, nel frammento citato di Anacreonte, mescola i doni delle Muse con quelli di Afrodite, pensando al piacere desiderabile. Contrariamente, in Persio il positivo, riguardo all'io del testo, è ciò che fa *ipse* come *semipaganus* che è, e il negativo consiste nell'adottare modi da poeta di stile elevato o da raffinato che lecca i suoi modelli, ossia, la categoria di poeti che vanno dietro all'edera, ragione per cui il verso 6 dei coliambi risulta così diviso, tanto graficamente, fra *hederae sequaces* e *ipse semipaganus*.

Riassumendo, ci sono problemi nell'interpretazione corrente di più di un punto, e l'insieme potrebbe indurre a reimpostarla totalmente. O comunque non si deve poter dire che è inutile ripensarla. Da parte mia capisco che Persio si disinteressi dei poeti che, nei

[21] Sul frammento e il topos, cf. C. Garriga, *Filetas de Cos, fr. 10K (10 Powell)*, Lexis 3, 1989, 79 ss.

generi alti, prestigiosi, si danno all'imitazione servile, e che i toponimi greci danno anche indizi di un rifiuto della moda ellenizzante a oltranza - che piaceva tanto a tanti, come a Nerone. A mio avviso, quello che Persio dice subito dopo (*ipse semipaganus/ ad sacra uatum carmen adfero nostrum*: vv. 6-7) si deve capire in relazione a ciò che il poeta ha detto prima.

Ossia, che se il *carmen* che Persio apporta *ad sacra uatum* è *nostrum*, deve essere tale, suppongo, perché non è imitazione nello stesso senso in cui lo sono i componimenti che ha biasimato, e, fino a un certo punto, anche perché è romano: parlo come romano, viene a dire Persio, io (*ipse*), e non solo come eco di situazioni o di parole greche, come ci dirà che fa il pappagallo al verso 8: per questo il testo di Ovidio prima citato (*am.* 2.6.37-8) dev'essere giustamente rilevato, perché parla della voce del pappagallo come imitazione, come eco (giustamente *imago*) di quella umana. Ci permette dunque di accostare gli imitatori (i nostri *hederae sequaces* che leccano gli echi degli antichi) a pappagalli.

Questo senso di *nostrum* come mio proprio, opposto alla poesia imitativa che si limita ad echeggiare modelli greci, deve considerarsi in relazione con *semipaganus* e *sacra uatum*. I poeti dei quali si disinteressa Persio lavorano leccando *imagines*, che è un lavoro, come riferiscono che Virgilio diceva, di una lettura attenta, di leccare, di pulire o di rifare; o che sono busti nelle biblioteche, tanto vale: un lavoro cittadino o di clienti di un circolo, dal momento che le biblioteche esistono in città o nelle grandi case. Praticano il tipo di poesia alla moda, modelli ellenistici, squisita, elaborata formalmente, che lusinga i gusti di un pubblico di ricchi e di esperti. È in funzione di questo (contro questo, più precisamente) che il poeta si definisce *semipaganus*, perché i suoi carmi, contrariamente a questi altri, debbono essere ricondotti al luogo da dove sono usciti, che non sono i libri, ma una festa, le *Paganalia* («the metaphor is evidently draw from the Paganalia», commenta Harvey)[22], che è l'equivalente romano delle Lenee ateniesi; una festa in campagna, festa a cui partecipano contadini con i quali, in questo contesto figurato, Persio si identifica ancorché a metà: *semipaganus*, ossia *semirusticus*.

Persio ha rifiutato l'ispirazione. Ma ora non dice di essere un poeta solo a metà, come hanno pensato tanti interpreti, bensì dice *semipaganus* in funzione di *sacra uatum*. Su *sacra* sottoscrivo il com-

[22] *Ibid.*

mento di Poliziano (*quasi ad ea quae* Λήναια *dicebantur*)[23] e capisco che *uatum* devono essere dunque, di primo acchito, i poeti comici attici, per la relazione fra commedia attica e feste Lenee e perché questi sono i poeti celebrati da Persio 1.121 ss.; che il *carmen* che vi porta, lui stesso, è *nostrum*, di lui stesso, come lo è quello che nel verso 122 di questa satira nomina il poeta *hoc ridere meum* e che bisogna mettere in relazione, perché così è implicitamente detto, con il magistero di Cratino, Eupoli e Aristofane, così come, allo stesso modo, con la tradizione della satira romana (*carmen nostrum*, di fatto, vuol dire «queste mie *saturae*»), connessa, come la poesia giambica greca, alle feste di contadini[24]. D'altra parte, e d'accordo con l'esegesi più consolidata, nei vati si sottintende anche il modo di poetare che già Ennio aveva rifiutato, orgogliosamente, nel proemio del libro VII degli *Annales*, come cosa che *olim Faunei uatesque canebant* e che, non lontano dalla satira e dal saturnio, è stata tradizionalmente rappresentata, nella tradizione romana, dal *uates* Nevio.

Il poeta si oppone dunque, (io stesso: *ipse*) ai *sequaces* eruditi e consacrati alle forme alte della poesia, dato che egli nella tradizione dei vecchi *uates*, rustica, spontanea e netta, di fronte all'ellenismo adulatore e cittadino, esercita la *satura*, cioè, senza dubbio, un *carmen nostrum*; e vi si oppone perché rappresenta un ridere che, benché sia

23 *Commento inedito alle satire di Persio*, a cura di L. Cesarini Martinelli e R. Ricciardi, Firenze 1985, 23.

24 C. Miralles, *Ipponatte e Petronio*, QUCC n.s. 21, 1985, 91 ss. (C.M. e J. Pòrtulas, *The poetry of Hipponax*, Roma 1988, 102 ss.); *La tradizione giambica*, QS 29, 1989, 111 ss. Quanto ai modelli greci, Cratino ed Eupoli sono citati ognuno con il proprio nome *praegrandi cum sene*. I commenti (per esempio, D. Bo, *A. Persi Flacci Saturarum Liber*, Torino 1969, 35) sono soliti invocare Hor. *serm.* 1.4.1, in cui Aristofane, questa volta con il suo nome, accompagna Eupoli e Cratino. Con certezza praticamente assoluta «il grande vecchio» di Persio è effettivamente Aristofane, e questo modo di riferirsi a lui può darsi risalga non so se avendo capito il testo alle *Nuvole* 541, in cui appare un πρέσβυς ὁ λέγων τἄπη - è un verso della parabasi di quella commedia, dove Aristofane, scherzando, oppone le persone esperte e assennate, che sono gli ateniesi del pubblico, ai φορτικοί, che sono gli altri commediografi che l'hanno vinto, una situazione non senza rapporto con quella che suppone Persio, in fondo. Anche Eroda ebbe presente il vecchio di questa parabasi nel mimiambo VIII (cf. C. Miralles, *La poetica di Eroda*, Aevum antiquum 5, 1992, 106), ma qui si tratta d'Ipponatte. Che si trattasse d'Ipponatte nel caso di Persio è certamente molto meno probabile, anche se non assolutamente scartabile se si confronta Hor. *serm.* 2.3.11-2, in cui è Archiloco che accompagna tre poeti comici (Eupoli, Platone e Menandro), né se si ricorda che Ipponatte è precisamente l'inventore riconosciuto dei coliambi (*test.* 21 Dg.).

opertum a causa della situazione politica, è la risata che nasce dal criticare crudamente la realtà, senza concessioni, dentro alla tradizione giambica, dai greci arcaici ed esemplarmente, deve intendere Persio, nella commedia attica più antica, vincolata alle Lenee e particolarmente aggressiva, critica verso tutto ciò che quei *vates* trovavano biasimevole, della realtà del loro tempo. Parimenti vuole fare Persio. E fra gli aspetti più biasimevoli della realtà del suo tempo, egli comprende il fatto che tutti i poeti compongono poesie per ricchi e potenti, con arie da Muse e corone di edera e statue nelle biblioteche. Precisamente questo, il denaro che i potenti danno infine in cambio di questi componimenti, è la ragione dell'apparizione del pappagallo e della gazza (vv. 8-9) nei giambi.

Anche questi due uccelli hanno presentato problemi. È chiaro però che rappresentano entrambi la situazione di un poeta che deve scrivere ripetendo, imitando, perché in cambio di questo viene mantenuto (vv. 10-1). Ciò che arruffa la matassa è la questione sollevata da tempo, se Persio voglia dire che questa è la sua situazione o se, al contrario intenda riferirsi a quella dei poeti che critica. Esporrò dunque che per me, nella linea dell'interpretazione globale che cerco di delineare, è possibile solo la seconda lettura. Pappagalli e gazze, sarebbero per Persio gli imitatori che ha biasimato prima.

Tuttavia a partire da un antico scoliasta si sono fatte sentire voci di eminenti studiosi che vorrebbero che Persio parlasse di se stesso: *apologiam*, dice lo scolio, *poeta facit et excusat se quodammodo non ideo scripsisse ut poeta appareret, sed potius impulsu quodam uentris, quia uidebat tunc multos poetriae incumbere...*, etc.[25]. Questa stessa opinione si trova in commenti canonici come quello di J. Conington[26] ed è quella espressa da A. La Penna: «la fonte della mia poesia», direbbe Persio, «non è nell'ispirazione divina, ma nel bisogno»[27]. Quest'interpretazione, ancora, avrebbe a suo favore il parallelo con Orazio, con la seconda Epistola del libro II (vv. 48 ss.) dove il poeta spiega che *paupertas impulit audax/ut uersus facerem*.

Certamente non è il caso di discutere qui circa la sincerità di Orazio in questa frase, malgrado non sia superfluo notare che: a) non bisogna credere che Orazio parli letteralmente in termini di verità

[25] Ed. O. Jahn - F. Bücheler - F. Leo (Berlin 1910[4]).

[26] Oxford 1885; terza edizione a cura di H. Nettleship, Oxford 1893.

[27] La Penna in Barelli, 17.

biografica; b) se dobbiamo credere che ne parli, niente esclude che Orazio sia uno dei poeti criticati da Persio. Tornando a Persio, però, penso che tanto il pappagallo come la gazza sono nominati qui principalmente, come uccelli che ripetono l'eco, che imitano senza capire. Per ciò che concerne il pappagallo, basterà ricordare subito la testimonianza di Diogeniano (Leutsch-Schneidewin, II, 52), che dice che ψιττακός si riferisce ἐπὶ τῶν μιμουμένων τινάς e dà questa spiegazione: τοιοῦτον γὰρ τὸ ὄρνεον ὥστε ἀνθρωπίνην προΐεσθαι φωνήν. Per la gazza, dei due epigrammi della *Palatina* che vengono qui al caso, l'uno, di Apollonida (*AP* 9.280 = G.-P. 21), la chiama μιμηλὸν βιότου πτερόν, e l'altro di Archia (*AP* 7.191 = G.-P. 20), si riferisce al suo μιμητὰν ζῶλον; in quest'ultimo, la gazza, che parla in prima persona, ricorda com'era solita rispondere ai pastori, ai boscaioli, ai pescatori, come una sorta di eco (οἷά τις ἀχώ: v. 3); la gazza articola, dunque, parole sempre in cambio di altre, in risposta (ἀντίφθογγον: v. 1).

Tutta una tradizione esegetica, da Stadtmüller fino a Gow e Page[28], ha messo in relazione l'allusione di Persio al pappagallo con un altro epigramma, probabilmente di Crinagora (*AP* 9.562 = G.-P. 24), in cui l'uccello non ripete solo χαῖρε, ma anche χαῖρε Καῖσαρ; e che ammaestrassero i pappagalli a ripetere precisamente questo saluto, lo conferma Plinio (*n. h.* 10.42.117) che presenta allo stesso livello questo preciso saluto e la capacità di ripetere (*imperatores salutat et quae accipit uerba pronuntiat...*); così come in Marziale 14.73, dove la leggiamo tradotta in latino (*Caesar ave*), fra molti altri brani. Tutti questi testimoniano dunque la possibilità che il pappagallo significhi, in Persio, il poeta che non solo lecca i modelli, imitando e ripetendo, ma che anche lecca i potenti, e il più potente di tutti.

Bossi ha proposto prudentemente («non escluderei» dice)[29] la possibilità che Persio attacchi concretamente Crinagora. Non lo so. Ma neanche saprei escluderlo del tutto. In cambio proporrei la possibilità di vedere l'ombra di Nerone dietro a questi pappagalli che vanno ripetendo elogi a Cesare. I pappagalli erano in quel tempo una novità esotica a Roma e dovevano essere alla moda (come la poesia che il pappagallo rappresenta, pensa Persio). Un'allusione a Nerone e ai suoi gusti sofisticati, anche in poesia, legherebbe i coliambi alla

[28] A.S.F. Gow- D.L. Page, *The Greek Anthology. The Garland of Philip*, II, Cambridge 1968, 232.

[29] F. Bossi, *Pers. 'Chol'. 8 e 14*, GFF 11, 1988, 15.

prima satira che gravita in parte sul v. 121 (*auriculas asini quis non habet*?), dove termina la domanda già avanzata al verso 8 (*nam Romae quis non ...*?) e la cui risposta (si veda la fine della *Vita Persi*) è *auriculas asini Mida habet*, in cui il re Mida è Nerone[30].

Il pappagallo rappresenterebbe emblematicamente la ripetizione e l'adulazione, significherebbe il gusto per l'esotico decorativo; e rappresenterebbe, dal punto di vista del pappagallo, vendersi, accettare di ripetere ciò che piace a chi lo mantiene in cambio di un sostentamento che, nel caso degli uomini, è denaro (*nummi*, al v. 11). Per questo i corvi possono occupare il posto dei pappagalli, al verso 12, senza che questo implichi il dover pensare a qualche difficoltà né, evidentemente il mettere in dubbio neppure in questo caso l'unità dei quattordici versi. Non mi sembra neppure che le giustificazioni metriche, alle quali ricorre Bellandi[31] per esempio, debbano servire a spiegare perché i corvi hanno sostituito i pappagalli. Questo è accaduto semplicemente perché tanto i pappagalli (che rendono il fatto più alla moda), quanto i corvi (che lo designano in modo più tradizionale e che il poeta sfrutta ancora, come vedremo, in un altro modo) servivano ugualmente all'intenzione significativa di Persio.

In effetti, che i corvi rappresentino la ripetizione pura e semplice di voci umane, lo conferma Apuleio *Flor.* 12.8: *et coruus et psittacus nihil aliud quam quod didicerunt pronuntiant*. Ma i corvi, inoltre, da Pindaro (*O.* 2.83 ss.) sono presentati come emblematici dei poeti che strillano in vano, voraci e ciarloni come sono, che incarnano un'utilizzazione della poesia interessata, per viverne, e per questo hanno imparato un'arte che per natura non avevano. Emettono un suono sgradevole, che è evocato nella sillaba *cor* del nome che hanno, tanto in greco come in latino, e che fa sì che in questa lingua questo suono sia designato da verbi come *crocare*, *crocitare*, *crocire*[32]. Nei versi 13-4 (*coruos poetas et poetridas picas/cantare credas...*) si osservano allitterazioni /c/, /r/, /t/, /s/, che, se non sono cacofoniche, non si può dire che siano gradevoli all'orecchio.

C'è ancora un motivo importante, ho l'impressione, per cui proprio al verso 13, Persio ha preferito i corvi ai pappagalli, ed è perché

30 C. Miralles, *Ipponatte*, 102 (C. M. e J. Pòrtulas, *The poetry*, 117 ss).

31 F. Bellandi, *Note ai Coliambi di Persio*, MCr 21-22, 1986-1987, 375 ss.

32 D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford 1936 (rist. Hildesheim 1966), 160.

l'uso di *coruos* come sostantivo in funzione aggettivale di *poetas* favorisce il gioco di suggerire *curuos*: *curuus*, come sostantivo si trova usato in Persio 4.12 e in altri luoghi della lingua latina; in Persio anche come aggettivo suole avere un senso morale (cf. ex. gr. 3.52). Si oppone chiaramente a *rectum*, come già in Orazio (*epist.* 2.2.44). Allo stesso tempo, questo deve servire anche a spiegare la relazione fra pappagalli e corvi, confrontato Aristotele *HA* 597b 25, in cui si dice, per introdurre il pappagallo, che tutti gli uccelli dagli artigli ricurvi (γαμψώνυχα) hanno il collo corto, la lingua larga (πλατύγλωσσα) ed imitano (μιμητικά).

Per contrapposizione dunque, Persio rivendica il carattere parlato, naturale e non appreso, lineare e non contorto della sua poesia. Tutto questo indica il corvo, che inoltre, come la gazza, può illustrare la rapacità e rappresentare la putrefazione, lui che si alimenta del putrefatto e del decomposto. Un nuovo modo, particolarmente crudo, per dire che ci sono poeti come i corvi o gazze: voraci e necrofili nelle loro imitazioni di opere che non hanno più vita. Che le gazze siano dello stesso rango può confermarlo un altro gioco malizioso che probabilmente anche si è permesso Persio, cioè con *poetridas* suggerire *putridas*[33].

Possiamo vedere, dunque, che non c'è contraddizione fra pappagalli e corvi, che questi ultimi completano le implicazioni di senso di quei primi applicati entrambi ai poeti. In definitiva, il pappagallo e il corvo, insieme alla gazza, si completano ammirevolmente per servire l'intenzione del poeta secondo la nostra ricostruzione.

Un'ultima questione. Persio inverte la funzione degli uccelli rispetto agli epigrammi greci che si possono prendere a confronto. In essi, effettivamente, se c'è qualche ironia - e ce n'è - nell'esempio dell'uccello che ripete parole, l'ironia è - logicamente per un grecofono - diretta a romani che ripetono ciò che dicono i greci. In Persio l'ironia è la stessa, ma le fa cambiare senso il fatto che Persio sia romano, che la sua lingua sia il latino. Se un greco si serve del pappagallo per arrivare a dire che un romano non potrà mai competere con

[33] Sulla monottongazione in *u* del dittongo *oe* cf. M. Bassols, *Fonética latina*, Madrid 1962, 72 ss., che segnala la resistenza, precisamente, delle parole che cominciano per *p*, ma non se la vocale seguente è una *i* (*poenus*, ma *punicus*). Il solo provocare questa confusione ha portato Persio a utilizzare una parola come *poetridas*, che, come commenta W. Barr (*The Satires of Persius*, trad. in versi di G. Lee, commento di W. B., Liverpool 1987), rappresenta «an exceedingly rare, if not unique, occurrence of the word in Latin» (65).

la ricchezza, con la tradizione, con la sottigliezza della poesia greca - quella ellenistica -, Persio se ne serve per mostrare che un romano non deve ripetere quella poesia, ma risalire alle fonti stesse dei poeti ellenistici, cioè i greci antichi, e i modelli della latinità, più antichi e originali (la commedia greca, la satura romana, principalmente, ma non unicamente, nel caso di Persio).

Fra pappagalli e corvi, però, forse sarebbe il caso di dedicare qualche attenzione al *uenter* del verso 11, che ha fatto credere ad alcuni interpreti, fin dagli scoliasti, che Persio parli, come si dice di Orazio, della sua povertà: povertà fino al punto di patire la fame e dover riempire, dunque, il ventre. Ci sono, effettivamente, molte frasi fatte e detti in cui la fame o la povertà svegliano e istruiscono gli uomini[34], però qui la questione di fondo non sarebbe questa, ma se sono riuscito a provare, come spero, che, malgrado gli scoliasti, Persio non parla di sé bensì dei poeti che si lasciano corrompere; il ventre in questione, di pappagalli e gazze, è poi il ventre dei poeti raffinati e imitatori che Persio critica. Ora, vale la pena insistere che, come questo *uenter* non ha niente a che vedere con il poeta, neppure implica alcuna relazione di causa-effetto con la celebre *paupertas audax* di Orazio (*epist.* 2.2.51) di cui abbiamo parlato, ma che è in assoluta coerenza sia con il contesto degli uccelli sia con quello, che vuol esattamente dire Persio.

In primo luogo, questo ventre dirime la contesa, di lunga tradizione presso i poeti ellenistici e i loro imitatori, fra l'*ars* e l'*ingenium*: perché tanto è *magister artis*, quanto *ingeni largitor* (v. 10). Al limite, l'unica differenza che vi si potrebbe vedere è una maggiore ironia per ciò che concerne l'*ingenium*, nel senso che è chiaro che *largitor* non vuol dire soltanto «donatore», come traduce Barelli[35], bensì implica liberalità, generosità eccessiva e l'unica connotazione possibile è negativa- cioè: liberalità interessata, generosità che è pratica di corruzione. Ora, il tema di fondo si può impostare mediante il confronto con Ovidio: da una parte *trist.* 2.424, dove Ennio è detto *ingenio maximus, arte rudis* e dall'altra *am.* 1.15.14, un pentametro in cui si formula che Callimaco *quamuis ingenio non ualet, arte ualet*[36]. Il verso 10 di Persio non si adegua ai termini della contrapposizione vigente al

[34] Kissel, 92 ss.

[35] Barelli, 119 (cf. nota 11): «il maestro dell'arte, il donatore dell'ingegno, il ventre».

[36] C. Miralles, *Pocula plena*, Faventia 2, 1, 1980, 325 ss.

suo tempo, fra arte o tecnica e doti naturali o ingegno che si dica: ciò che lui rifiuta non è unilateralmente la tecnica o l'ingegno, ma l'imitazione e il servilismo, un ventre, dice con ironia, che tanto insegna il modo di fare versi - il mestiere, la tecnica - quanto dispensa liberalmente le condizioni naturali necessarie per farne - l'ingegno.

Nel testo i versi 10-11 sono la risposta alla domanda dei versi 8-9, così che il ventre *expediuit* e *docuit* gli uccelli a ripetere voci e parole umane. Per questo può essere detto *magister*, il ventre. Ora, non bisogna enfatizzare che mostrare - come conseguenza di aver slegato e preparato: *expedire* - e insegnare - come consequesnza di aver mostrato: *docere* - sono attività mentali, intellettuali: non costituiscono affatto l'attività normale che noi o gli antichi attribuiremmo al ventre. Ciò che è mostrato e insegnato va a finire nella mente, nell'intelligenza e da lì può uscire in forma di voce, di parole. Questo, è chiaro, fra gli esseri umani[37], ma gli animali solo hanno ventre; quando emettono voci, queste vengono dal ventre, ragione per la quale gli animali parlano - ripetono *chaere* o provano a fare *uerba nostra* - senza l'intermediazione della mente; il ventre è l'unico artefice del loro parlare: un *artifex* contro la natura, perché lo è *negatas sequi uoces*. Come se dicessimo che queste *uoces* sono *imagines*, echi del suono che emettono gli esseri umani, ma non *uoces* propriamente, perché *negatas*. Per questo il sintagma che definisce ciò che fanno questi animali, gli uccelli di Persio, non è dire o ragionare, bensì *sequi uoces*, espressione che riprende più radicalmente *uerba conari*, dal momento che tentare, provare a fare o perseguire è quello che si fa con qualcosa che non si ha, né si può avere, con qualcosa a cui la natura ha detto no (*negatas*).

In più, *sequi* qui probabilmente riprende *sequaces* (v. 6) e termina la definizione di ciò che fanno gli imitatori, che è provare a fare essi stessi ciò che non hanno la capacità di fare, cosa che converte in puro eco ciò che fanno. Nell'insieme, questo si lega bene a ciò che dice Claudio Eliano (*HA* 16.2) dei pappagalli, che 'imparano' come se fossero bambini: vuol dire che i bambini piccoli, incapaci di pensare da soli, ripetono i suoni che bisogna emettere e dicono senza capire ciò che è stato loro insegnato; così pappagalli e infanti, dice Eliano, sono λάλοι καὶ φθέγγονται φθέγμα ἀνθρωπικόν, ma non ragionano. Ora, senza maestro, niente di niente. Perché nei boschi, sempre secondo

[37] L'antropologia medica illustra questo in riferimento alla respirazione (*pneuma*): cf. P. Lain, *La medicina hipocrática*, Madrid 1970, 169 ss.

Eliano, riproducono l'eco degli uccelli, ma non in modo chiaro e ben articolato: quando non hanno maestro non possono emettere *uoces*, né provare a dire i *uerba* degli uomini.

D'altra parte, se l'Elicona, fra altre montagne richiamava tra i poeti il vecchio Esiodo, questo avrebbe dovuto far pensare che, nella scena famosa della *Teogonia*, le Muse rimproverano i pastori chiamandoli γαστέρες οἶον (v. 26): «perchè l'unica cosa che li preoccupa è mangiare» (τροφῆς μόνης ἐπιμελούμενοι), come glossa Esichio. Questi uccelli ventriloqui dimostrano, nell'intenzione di Persio, che senza riflessione e pensiero, l'ispirazione della quale tanto si pavoneggia la poesia alta non è niente altro che l'eco, imitativa e compiacente per i potenti, di voci che i poeti di questo tipo non capiscono, che li oltrepassano (*negatas*), e che dette da loro, dunque, escono dal ventre.

Dev'essere chiaro, a questo punto, che l'unità dei coliambi mi sembra un fatto indubitabile, e neppure credo che valga la pena, allo stato attuale degli studi, riproporre i dubbi, formulati in passato, circa la loro appartenenza a Persio. Al contrario, mi pare che potrebbe essere utile, come termine di questa nuova visita ai coliambi, ritornare alla questione, anche tanto dibattuta, se costituiscono un prologo o un epilogo. O più esattamente che tipo di prologo costituiscono. Che siano un prologo risulta sufficientemente chiaro: per esempio, è nel prologo, o meglio, all'inizio di un poema, dov'è solito esserci, nella poesia alta, l'invocazione alle Muse e la scena d'iniziazione, e questo troviamo nei coliambi, malgrado avvenga con la tecnica dell'inversione, della negazione, cara a Persio: siccome non si tratta di poesia alta, ma di satira, in questi versi troviamo la ragione per la quale non c'è né invocazione, né iniziazione.

Potrebbe sembrare che, malgrado il carattere programmatico di ciò che vi è detto, i coliambi non fossero un prologo all'altezza delle inquietudini di Persio, più numerose durante tutta la lunghezza delle satire. Da un certo punto di vista però, si impone la considerazione che ciò che dicono è essenziale, quasi il nucleo delle inquietudini del poeta; e dunque opportunamente liminare. Non bisognerebbe trascurare a questo punto, la considerazione, che per il tema, i coliambi si trovano abbastanza vicini, fra le sei satire, alla prima. Da questa prospettiva, si potrebbe anche pensare se Persio non avesse scritto i coliambi come una sorta di premessa o prefazione alla satira I e non a tutto il libro. E, in questa stessa direzione, forse si potrebbe perfino

avanzare la domanda se non dovevano costituirne essi l'inizio.

Il retore Agamennone del *Satyricon* recita, nel capitolo quinto del frammento che è pervenuto a noi, alcuni esametri (dal verso 9 al 22) immediatamente preceduti da otto versi coliambici, e chiama il *carmen* così costituito (4.5) *schedium Lucilianae humilitatis*. Ecco una possibilità programmatica per Persio: improvvisare con umiltà seguendo il modello di Lucilio (portare, faccio un esempio, un componimento mio, nostro, non imitato, una satira, alle *Paganalia*), invece di leccare modelli greci, invocando Muse e bevendo da fonti di poetiche acque nient'altro che per una corona, per mantenersi e per avere denaro. Oltre ai poeti comici greci citati nella prima satira, Lucilio è con Nevio il più probabile candidato romano ad essere compreso fra gli innominati *vates* a cui si riferiva Persio (v. 7)[38]. In modo dunque, che mi sembra un'idea produttiva per riproporre la questione del prologo, il fatto che i quattordici versi coliambici passino a essere considerati iniziali della satira I.

Naturalmente, bisognerebbe anche calcolare che, in qualche momento della trasmissione - cosa, per un aspetto, niente affatto difficile, dal momento che Persio è stato un poeta tradizionalmente mal capito -, qualcuno avesse separato dalla satira iniziale i coliambi, sopprimendoli o meglio, relegandoli alla fine. Forse erano già stati relegati alla fine nel manoscritto corretto a Barcellona, nell'anno 402, da Flavio Giulio Trifoniano Sabino, dato che in tutti i manoscritti che ne dipendono[39], i coliambi appaiono dopo la satira VI, alla fine della breve produzione di Persio; o forse furono spostati in questo posto proprio da Sabino. Effettivamente sappiamo che l'autore di questa *recensio*, *Sabiniana* oppure *Barcinonensis*, trovandosi con versi iniziali in un metro diverso non poteva confrontare nessun altro manoscritto per provare se anche lì c'erano[40], e avrebbe finito non per eliminarli,

38 L'influenza di Lucilio su Persio è particolarmente individuabile nella satira I. Si veda in proposito E. Pasoli, *Note sui componimenti di argomento letterario di Persio*, Paideia 23, 1968, 318 ss. (*Tre poeti latini espressionisti: Properzio, Persio, Giovenale*, Roma 1982, 141 ss.).

39 Fondamentalmente **A** (di Montpellier: *bibl. med.* 212), del secolo X, e **B** (*Vaticanus tabularii basilicae* H 36), dell'XI. Gli editori designano con α il consenso di questi due manoscritti, consenso che riflette, deducono, la situazione del testo nella redazione barcellonese. Cf. Bo, X.

40 *temptavi emendare sine antigrapho*, ci dice lui stesso; cf. Dolç, 36 n. 10 e 50 n. 16; Bo, *ibid.*

per prudenza, ma per relegarli alla fine di tutto, come per indicare che non sapeva cosa farne.

In cambio, nel codice di Montpellier *bibl. med.* 125, che appartenne all'umanista Pithou e per questo è conosciuto con l'iniziale *P*, una seconda mano (P^2) ha copiato i coliambi prima della satira I. Consultato questo manoscritto, mi sembra chiaro che la prima mano aveva copiato un esemplare che risaliva a qualcuno che, essendosi trovato nella stessa riferita situazione del recensore di Barcellona, decise, bisogna dire con minore prudenza, di tirare diritto e semplicemente di eliminare i versi dei quali non sapeva cosa fare. Il copista di *P* dunque, cominciò con la prima satira sul recto del terzo foglio, lasciando il secondo come titolo. (Nel verso del primo e nel recto del secondo sono stati aggiunti posteriormente diversi altri scritti di diverse mani). Il revisore del lavoro del copista (P^2) avrà avuto a sua disposizione anche un altro manoscritto in cui i coliambi erano all'inizio; forse ancora uniti agli esametri della prima satira o forse no. Ad ogni modo, la prima mano non aveva lasciato posto per includerli prima degli esametri sul recto del terzo foglio, e la seconda li copiò sul verso del secondo foglio.

Non mi pare che quest'interpretazione dei dati relativi alla trasmissione manoscritta sia dunque in contrasto con la possibilità che i coliambi fossero i quattordici versi iniziali della satira I, al modo di Lucilio, modo che aveva usato anche il retore Agamennone nel *Satyricon*.

Barcelona Carles Miralles