

## Hor. *carm.* 1.37, *nunc pede libero\**.

*dulce ridentem Lalagen*

Vittorio Citti

Sulla prima strofe della celebre ode 1.37, tutto è stato detto, o quasi. Da tempo è stata riconosciuta la ripresa dell'esclamazione gioiosa e feroce di Alceo per la morte del tiranno, quindi Pasquali ha illustrato con efficacia la tecnica del poeta che iniziava il suo canto collocandovi come motto il motivo antico, riprendendone il metro e gli elementi significativi, ed è stato messo in evidenza il tono particolare che Orazio attribuiva alla glorificazione della vittoria asiatica di Ottaviano, secondo l'ideologia del principato, cioè il trionfo della civiltà romana sulla barbarie e la corruzione che la minacciavano da Oriente. Infine, in seguito all'esegesi di Pasquali, quasi tutti gli esegeti convengono che la danza di cui si parla è quella rituale riservata ai Sali, il collegio dei sacerdoti che custodivano gli scudi sacri dei quali uno era caduto dal cielo, dono di Marte alla città che proteggeva. Dopo Pasquali, il solo Castiglioni ha sostenuto l'idea di una danza di cittadini che celebravano la vittoria con bevute e danze, ricordando a questo proposito la danza simposiaca di *carm.* 1. 36, ma non pare che il suo punto di vista abbia avuto consensi<sup>1</sup>. Di fronte a questi elementi significativi, in cui ricorrono i punti centrali

\*Questa comunicazione è stata tenuta, in diverse occasioni, presso il Departament de Filologia Clàssica della Facultat de Filologia dell'Universitat de Barcelona, quindi presso il Centre d'Histoire Ancienne della Faculté des Lettres et Sciences Humaines dell'Université de Franche Comté a Besançon e presso l'Istituto di Filologia Latina dell'Università di Parma. Ringrazio i colleghi che con i loro interventi hanno attirato la mia attenzione su diversi aspetti significativi del problema, contribuendo a rendere meno incompiuta la mia esposizione.

1. Per l'interpretazione di questa ode e del suo incipit, è di rigore il richiamo a G. PASQUALI, *Orazio lirico*, Firenze 1964<sup>2</sup> (1920), 38-63, ma in part. per la danza 46-52; L. CASTIGLIONI, in una dispensa ad uso universitario che non ha avuto molta notorietà, *Lezioni sulla lirica di Orazio*, Milano 1942, 110, ha messo in dubbio che si tratti di una danza rituale: richiamandosi a *carm.* 1.36, dove sono associati tra l'altro il vino e le danze, e solo per similitudine si ricorda il *mos Saltum*, osserva che anche i Romani adulti potevano senza scandalo danzare in un'occasione simposiaca. Tuttavia mi pare che la connessione, indicata da Pasquali, tra l'intensivo (o iterativo) *pulsanda* e la violenza con cui si percuoteva il suolo nel *tripudium* saliare, non

della poetica oraziana e degli ideali civili di cui il circolo di Mecenate si era fatto promotore, non è stata fatta molta attenzione per l'explicit del verso 1, in cui si dice che nella danza la terra dovrà essere colpita ritmicamente *pede libero*. Perché questa determinazione, che apparentemente non ha un senso ben definito? Le esegesi antiche, dello pseudo Acrone e di Porfirione, non vanno molto oltre la parafrasi: *aut a periculis aut a fuga, securo ac lascivienti* (p. 131 K.), chiosa il primo, mentre il secondo appone all'invito del poeta l'esegesi *id est, libere tripudandum est aut per hoc ludendum* (p. 49 H.). Tra gli esegeti moderni, alcuni, come il Pascoli di *Lyra*, Tescari e lo stesso commentario di Kiessling-Heinze, passano oltre; altri suggeriscono varie interpretazioni in rapporto alla circostanza storica, di per sé non certo immotivate, forse parziali. Tra questi, Plessis<sup>2</sup> annota "d'un pied libre [...], c.-à-d. en hommes qui se sentent libres, parce qu'ils sont affranchis des anxiétés du péril conjuré par la victoire d'Actium", La Penna<sup>3</sup> cerca una interpretazione più visuale ed immediata: "con piede libero", in danza più sfrenata del solito, data l'eccezionalità dell'occasione. Anche *pulsanda* sottolinea la forza frenetica della danza, forse *morem in Salium* (*Carm.* 1 36, 12), alla maniera dei sacerdoti Salii, ininterrotta e irrefrenabile. Non sono sicuro", soggiunge, "che *libero* voglia richiamare l'evitato pericolo dell'asservimento a Cleopatra". Su una posizione intermedia, infine, si situa il commento di Nisbet-Hubbard<sup>4</sup>: "unfettered", referring alike to the nimbleness of the dance and to Rome's freedom from Cleopatra's chains"; non molto diversamente Quinn annota: "1) free from restraint; 2) free from the threat of slavery"<sup>5</sup>. Sono osservazioni marginali pertinenti a un elemento marginale rispetto ai grandi temi dell'ode; la posizione salomonica adottata dagli ultimi commentatori rivela forse anche un interesse limitato per il problema, poco rilevante comunque sia risolto<sup>6</sup>.

Nel 1921, tuttavia, in una nota presentata all'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli<sup>7</sup>, Antonio Sogliano suggeriva che *pede libero* significasse "con

sia per nulla da trascurare (tanto più che proprio il *tripudium* viene evocato da Porfirione); e inoltre la danza solenne dei Salii, piuttosto che una privata danza conviviale, si adatta alla gioia pubblica per la salvezza della patria, celebrata con la cerimonia ufficiale di ringraziamento, il *lectisternium*. Per i rapporti dell'ode con il clima della guerra asiatica e la sua conclusione, è infine doveroso ricordare A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963<sup>3</sup> (1961), 54 ss.

2. *Q. Horati Flacci carmina, Odes, Épodes et Chant séculaire* par F. PLESSIS, Paris 1924, 99. Dal Plessis sembra dipendere il Mocchino (Q. Orazio Flacco, *Odi ed epodi*, a c. di A. M., Milano 1929, 98: "allora il *piede [sic] libero* diventa un segno dell'animo non più angustiato").
3. *Orazio. Le opere*, a c. di A. La P., Firenze 1969, 263.
4. *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*, by R. G. M. NISBET and Margaret HUBBARD, Oxford 1980 (1970), 411.
5. Horace, *The Odes*, by K. QUINN, London 1982 (1980), 193. Assolutamente improponibile il "gioco di parole" (pun) che Commager pretende di vedere tra *pede libero* e l'appellativo *Liber* di Bacco (S. C., *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven and London, 1962, 90). Altre interpretazioni più antiche, sostanzialmente non diverse, sono ricordate nella nota di A. Sogliano ricordata infra in n. 7.
6. Non diversamente, pur dal suo differente punto di vista, si esprime il Castiglioni: "Nemmeno credo che la formula *pede libero* includa cosa rituale o di senso più recondito: l'attesa dell'evento decisivo era qualcosa, che tratteneva, come in ceppi, ogni sfogo di gioia e di festa; la scomparsa di colei che aveva minacciato *servitura suo Capitolia nostra Canopo* (Ovid. *met.* 15, 828) dava via libera alla comune felicità. Che poi si immagini la danza come maschia e guerriera o altro di simile è libertà di singolo interprete, per me questa danza è soltanto complemento del convito, e questo soltanto dicono le parole del poeta" (*Lezioni*, 101 s.).
7. A. S., Sull'oraziano "nunc pede libero pulsanda tellus", *AAV* 8, 1924, 101-11.

un piede nudo”, fondandosi su un dipinto della basilica orfica di Pompei, che rappresenta Dioniso seduto che si appoggia in grembo a Core: il piede sinistro del dio è scalzo, e il sandalo giace accanto al tirso. Analogamente in numerose rappresentazioni di iniziati ai misteri si trovano figure rivestite di un sandalo solo<sup>8</sup>: “come l’iniziato è in immediato ed intimo contatto, per mezzo del piede nudo, con le divinità ctonie, così il sacerdote Salio eccita la fecondità della terra, battendola in ritmo col piede nudo, *pede libero*<sup>9</sup>. Il Sogliano ricordava anche Didone che, abbandonata da Enea, si consacra agli Inferi *unum exuta pedem vinculis* (*Aen.* 4.519), la processione per invocare la pioggia delle matrone romane che *stolatae ibant nudis pedibus in clivum, passis capillis, mentibus puris, et Iovem aquam exorabant, itaque statim urceatim plovebat* (Petr. 44.18), e le processione devote dei frati agostiniani e teresiani *excalceati*. Questa osservazione ingegnosa cadde sostanzialmente inosservata, se si eccettua una nota di Carlo Pascal<sup>10</sup>. Questi apprezzava l’idea del Sogliano, dubitando tuttavia che per Orazio si potesse trattare di un solo piede, come se fosse *uno pede libero*. Si tratterà della corrente sineddوحة che impiega il singolare per il plurale, come nel tibulliano *obvia nudato, Delia, curre pede* (Tib. 1.3.92), come nelle espressioni *pede nudo, pede velato* di Ov. *fast.* 6.397 e 412, queste ultime da riferirsi pure ad una pratica rituale. Dopo il 1924, di questa interpretazione non si trova traccia, come si vede dalle esegesi ricordate in precedenza.

La difficoltà dell’esegesi trova riscontro anche nella varietà delle traduzioni. Ne ricorderò alcune, *exempli gratia*. Nel 1927 il Villeneuve traduceva:

“Maintenant il faut boire, maintenant il faut, d’un pied libéré, frapper la terre”<sup>11</sup>;

Vitali nel 1939:

“Or si può bere, or battere con libero/piede la terra”<sup>12</sup>,

e Castiglioni nel 1942:

“Ora si deve bere, ora battere liberamente/col piede la terra”<sup>13</sup>.

Quindi il Turolla:

“Adesso bere si deve: adesso con piede libero battere si deve la terra”<sup>14</sup>,

il Colamarino:

“Ora, o compagni, è tempo di bere, ora di battere/con piede sfrenato la terra”<sup>15</sup>,

il Cremona:

“Ora si deve bere, ora con piede libero/si deve danzare”<sup>16</sup>,

il Cetrangolo:

8. Rinvia per questo a G. E. RIZZO, “Dionysos Mystes, Contributi esegetici alla rappresentazione dei misteri orfici”, *MAAN* 3, 1918, 39-102, in part. 78 ss.

9. SOGLIANO 109 s. Sui *μονοσάμβαλοι* esistono ampie fonti e ricca bibliografia, ma, come osservava Pascal, non è il caso di soffermarsi su questo motivo, qui non pertinente.

10. C.P., “Pes liber o nudus”, *Athenaeum* 2, 1924, 274-76.

11. Horace, t. I, *Odes et épodes*, par F. V., Paris 1927, 50.

12. Orazio Flacco, *Le odi, il carne secolare e gli epodi*, testo e versione poetica di G. VITALI, Bologna 1939, 105.

13. *Lezioni*, 109.

14. Q. Orazio Flacco, *Le opere*, testo, versione e interpretazione di E. TUROLLA, Torino 1963.

15. *Le opere di Quinto Orazio Flacco*, a c. di T. COLLAMARINO e D. BO, Torino 1969<sup>2</sup>, 285.

16. V. CREMONA, *La poesia civile di Orazio*, Milano 1982, 91.

“E adesso, amici, beviamo! si batta con libero piede la terra”<sup>17</sup>  
e il Mandruzzato:

“Questa è l’ora di bere,/battere il suolo senza ceppi al piede,/fratelli”<sup>18</sup>.

Queste traduzioni oscillano tra un semplice calco del sintagma latino, ed uno sforzo di esegesi, orientato ad indicare gioia sfrenata (Collamarino) o libertà raggiunta (Villeneuve, Mandruzzato). Potrebbe darsi che sotto a questa espressione, apparentemente poco rilevante, e decisamente ellittica, si celasse veramente un riferimento preciso al rituale ed alla tradizione religiosa.

Orazio si riferisce ancora due volte, nei *carmina*, alla danza dei Salii<sup>19</sup>. In occasione del ritorno di Plozio Numida, Orazio evoca una festa di ringraziamento, e invita a non aver ritegno nel mescere il vino, né nell’impeto delle danze, *neu morem in Salium sit requies pedum*, *carmin.* 1. 36. 12. Nell’altro passo, 4. 1. 25 ss., un coro di giovani e fanciulle esegue una danza in onore di Venere, presso la villa albana di Paolo Fabio Massimo: *illic bis pueri die/numen cum teneris virginibus tuum/laudantes pede candido/in morem Salium ter quatent humum*. Il contesto è certo rituale: Kiessling-Heinze spiega *bis die* rinviando alla pratica del culto isiaco descritta in Tib. 1.3.31 s. *bisque die resoluta comas tibi dicere laudes!...debeat*, cioè “al mattino presto, subito dopo l’apertura del santuario e alla sera prima della chiusura”<sup>20</sup>. Il *mos Salium*, che ricorre quasi formularmente, indica certo, nell’uno e nell’altro luogo, la rapidità della danza, che per i Salii era certamente la pirrica, dal ritmo scatenato per la rapidità del tempo musicale<sup>21</sup>, ma nel secondo c’è anche un riferimento al piede, *pede candido*, che varrà certo per i giovani che, insieme alle fanciulle, eseguono la danza in onore di Venere, ma che potrebbe forse anche indicare un elemento costituente del *mos Salium*. *Pede candido* sarà qui un particolare descrittivo, una macchia di colore che determina la scena, oppure un elemento del rituale messo in evidenza? e il piede dei giovani danzanti apparirà candido dalle aperture del sandalo o sarà semplicemente nudo?<sup>22</sup> Non è chiaro, d’altronde, il significato che deve essere denotato da questo colore bianco della pelle. Esso, nella tradizione greca, è segno di distinzione sociale per la donna, proprio della signora che, nella buona società, soprattutto in quella ateniese, se ne restava in cassa e non prendeva il solé sulla pelle; già a partire dal V secolo, esso diviene contrassegno convenzionale della bellezza fem-

17. Orazio, *Tutte le opere*, vers. introd. e note di Enzo CETRANGOLO, Firenze 1968, 59.

18. Orazio, *Odi ed epodi*, intr. di A. TRAINA, trad. e note di E. MANDRUZZATO, Milano 1985.

19. Cf. già SOGLIANO 110 e altri.

20. Q. Horatius Flaccus *Oden und Epoden*, von A. KIESSLING, zehnte Aufl. besorgt von R. HEINZE, Berlin 1960, 389.

21. Che tale fosse la danza dei Salii, e non grave, come da Sen. *ep.* 15.4 voleva dedurre il CIRILLI (R. C., *Les prêtres danseurs de Rome*, Paris 1913, 97), e più recentemente ha sostenuto E. PERUZZI, *Aspetti culturali del Lazio primitivo*, Firenze 1978, 72 s., è accertato da Plutarco, *Num.* 13.7, che la descrive così: ἡ δὲ ἄλλη τῆς ὀρχήσεως ποδῶν ἔργον ἐστὶ· κινουῦνται γὰρ ἐπιτερωπῶς, ἔλιγμούς τινας καὶ μεταβολὰς ἐν ἑυθυμῶ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητά μετὰ ῥόμης καὶ κορυφότητος ἀποδιδόντες, nonché da Dion. Hal. 2.70.4, che accenna alla σύντομος κίνησις dei Salii. Ciò non è certo in contrasto con quanto diceva (se dobbiamo essere certi che si riferisse ai Salii) Catull. 17.6, augurando a Colonia che le venisse fornito un ponte solido, capace di sostenere le danze sacre dei Salii, *in quo vel Salisubiliti sacra suscipiantur*: la danza impetuosa, più che una pesante e cadenzata, avrebbe potuto mettere in pericolo un ponte malfermo.

22. Ambedue i motivi sono accolti da SOGLIANO 110.

minile<sup>23</sup>. Catullo invita a cena il suo amico a patto che questi porti con sé la cena con tutto il necessario, *non sine candida puella*. Detta dei *pueri* che danzano *cum teneris virginibus*, la determinazione della pelle bianca, e sia pure nell'ode a Ligurino, non pare per nulla funzionale, e si dovrà cercare per essa una motivazione diversa.

In questo caso, come per *pede libero*, la domanda relativa alla funzione specifica dell'epiteto è destinata a restare senza risposta se ci limitiamo al testo di Orazio; forse qualcosa di più ci può venire da alcuni passi di Euripide, in rapporto alle danze delle Baccanti.

In Eur. *Bacch.* 862 ss. il Coro canta ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς/θήσω ποτὲ λευκὸν/πόδ' ἀναβακχεύουσα: Dodds rinvia a 664 s., dove il Messaggero riferisce a Penteo che egli giunge dalle pendici del Citerone βάκχαις ποτνιαδάς εἰσιδὼν, αἱ τῆσδε γῆς/οἴστρουσι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν, ed egli annota<sup>24</sup> "λευκός is the traditional epithet for women's flesh in Greek poetry; but its use here suggests the bare feet of the bacchantes (called ἀπέδιλοι or ἀσάμβαλοι by Nonnus, and nearly always barefooted on vases) – cf. 863, *Cycl.* 72 βάκχαις σὺν λευκόποισιν, *Ion* 221 λευκῶ ποδί, 'barefoot'". Commentatori e traduttori di Euripide concordano con questa esegesi, almeno per le *Baccanti* e per il *Ciclope*<sup>25</sup>; nello *Ione* il piede non è delle Baccanti, ma di pellegrine in visita al tempio, e non è affatto certo che si parli di un piede nudo<sup>26</sup>.

Quando Dodds scriveva la prima edizione del suo commento, ed anche in occasione della seconda, non disponeva del *Lexikon zu der Dionysiaka des Nonnos* del Peek<sup>27</sup>. Ciò non inficia affatto la validità del suo rilievo: oggi possiamo solo precisare che ἀπέδιλος in quattro ricorrenze su undici è riferito alle Baccanti, o ad eroine in rapporto col mito di Dioniso<sup>28</sup>, e così ἀσάμβαλος con sei ricorrenze su dodici<sup>29</sup>; vi si aggiungono anche locuzioni come γυμνή πεδίλων di

23. Come già, nella dizione epica λευκώλενος, epiteto formulare di Hera, detto peraltro anche di eroine, come Elena (Γ 121, χ 227) Andromaca (Ζ 371, 377, Ω 723), Arete (η 233 e 335), Nausikaa (ζ 101, 126, 251, η 12) e fin delle ancelle in ζ 239, σ 198, τ 60).

24. *Euripides Bacchae*, by E. R. DODDS, Oxford 1960<sup>2</sup> (1939), 185 e 160.

25. Cf. *Euripide, Les Bacchantes*, par J. ROUX, Paris 1970, 457 "ici l'adj. suggère la nudité du pied: cf. 863; *Cycl.* 72. Dans *Ion* 221 [...] le sens me semble être 'est-il permis à moi, à mon pied de femme au moins, de franchir le parvis du dieu?': le cœur des jeunes Athéniennes demande à Ion, prophète d'Apollon, si les femmes ont le droit d'entrer dans le temple de Delphes", giacché alle donne era vietato l'accesso al chrestèrion, cf. Plut. *de El* 385 c; si veda ancora *Euripides Cyclops* by R. SEAFORD, Oxford 1984, 115 s., e le trad. di Grégoire per *Bacch.* 665 "les pieds nus", 863 s., "mes pieds nus". Méridier invece traduce *Cycl.* 72 "les Bacchantes au pied blanc".

26. Cf. *Euripides Ion* by A. J. OWEN, Oxford 1963 (1939), 87. Corretta mi pare la sua esegesi: "λευκῶ means simply [...] that there are the feet of women"; direi tuttavia che il valore funzionale dell'aggettivo sia quello messo poi in evidenza dalla Roux, cf. n. prec. I problemi testuali, di cui ancora Owen dà compiuta notizia, non coinvolgono comunque la determinazione che qui interessa. Si veda altresì la n. di H. Grégoire in *Euripide*, t. III, (*Héraclès, Les Suppliantes, Ion*) par L. PARMENTIER et H. G., Paris 1950 (1923), 192 e n. 1. Egli traduce peraltro "du moins pieds nus", accentuando la funzione della particella γ(ε), che si legge proprio al limite del guasto dei nostri mss.

27. Il primo fascicolo, che contiene ἀπέδιλος e ἀσάμβαλος, è uscito a Hildesheim nel 1968.

28. Cf. *Dion.* 8.18 (Semele), 9.248 (Iono), 14.385 e 46.147 (le Baccanti).

29. Cf. *Dion.* 14.382, 19.330, 32.256 (dove veramente è detto di un Satiro, ma sempre in rapporto a Dioniso), 47.216 (di Erigone), 48.113 e 623 (qui di Dioniso stesso). Le altre ricorrenze di ἀσάμβαλος si riferiscono alle Naiadi: e per divinità fluviali la pertinenza dell'aggettivo è evidentemente diversa.

14.367, sempre riferito ad una seguace del dio, ed altre simili. Non pare dubbio che la tradizione del mito di Dioniso suggerisca di intendere i bianchi piedi delle Baccanti euripidee come "piedi nudi"<sup>30</sup>.

Se dunque λευκὸς πούς, *candidus pes*, nel contesto del rituale dionisiaco sembra indicare la nudità del piede in relazione al rito che lo richiede, la medesima prescrizione risulta, per quello demetriaco, da Call. *Cer.* 124 s. Le partecipanti alla processione in onore della dea ricordano che esse hanno compiuto gli adempimenti rituali, e quindi si attendono i benefici ad essi connessi; tra questi ὡς δ' ἀπεδίλωτοι καὶ ἀνάμπυκες ἄστῳ πατεῦμεν/ὡς πόδας, ὡς κεφαλὰς παναπηρέας ἔξομες αἰεὶ. Nel commentario di Hopkinson<sup>31</sup> si ricordano numerose testimonianze dell'uso che imponeva di procedere a piedi nudi nelle cerimonie rituali: dalla iscrizione sui misteri di Andania οἱ τελούμενοι τὰ μυστήρια ἀνυπόδετοι ἔστωσαν, a quella di Licosura, μὴ ἐξέστω παρέροπην ἔχοντας ἐν τῷ ἱερὸν τᾶς Δεσποίνας [...] μὴδὲ ὑποδήματα μὴδὲ δακτύλιον e di Delo ἰέναι ἐς τὸ ἱε[ρὸν τοῦ] Διὸς [...] ἀνυ]ποδέτους<sup>32</sup>. Il commentatore osserva che "lose hair and bare feet are commonly prescribed in ritual, the latter perhaps because bodily contact with the ground was needed for efficacy"<sup>33</sup>, e ricorda ancora Euforione, fr. 53 Pow. αἰ γὰρ ἀναμπέχονοι γυμνοῖς ποσὶν ἢ τε δοῦλαι/ἡοῖαι σαίρεσκον Ἀθηναίης περὶ βομὸν/νόσφι κρηδέμνοιο, *Hor. sat.* 1.8.24, *Tib.* 1.3.91 s.<sup>34</sup>, *Petr.* 44. 18<sup>35</sup>.

Con Hopkinson ritorniamo ad Orazio. Nella satira ottava del primo libro il poeta racconta di aver visto un incantesimo compiuto da Canidia insieme alla sorella maggiore Sagana: *vidi egomet nigra succinctam vadere palla/Canidiam, pedibus nudis passoque capillo,/cum Sagana maiore ululantem*. Siamo in un rituale diverso: non piú quello del culto, ma quello della magia; pure in essi sono associate le prescrizioni relative ai capelli sciolti e ai piedi nudi, con la medesima inten-

30. Per le rappresentazioni vascolari e scultoree di Menadi danzanti a piede nudi, cf. F. WEEGE, *Die Tanz in der Antike*, (Halle-Saale 1926) Hildesheim-New York 1976, pp. 76-97, ill. 103-120, 122-130.

31. *Callimachus, Hymn to Demeter*, by N. HOPKINSON, Cambridge 1984, 39-41.

32. F. SOKOLOWSKI, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris 1969, 65.15-16, p. 122, 68, 1-7, p. 138; *Id.*, *Lois sacrées des cités grecques, Supplément*, Paris 1962, 59, 10-16, p. 113.

33. Una ipotesi alternativa, fondata su un altro passo dell'iscrizione di Licosura, dove si consentono calzari di corda o di pelli di animali sacrificati, "suggests that a taboo on leather from 'unclean' animals may be the explanation". Ma questo è un dettaglio che va al di là dell'uso, normalmente prescritto, dei "piedi nudi" nei riti demetriaci.

34. Qui veramente il richiamo non sembra funzionare. Tibullo ritornerà all'improvviso, *veniam subito, nec quisquam nuntiet ante, / sed videar caelo missus adesse tibi*, e Delia gli si farà incontro risvegliandosi dal sonno in cui è piombata mentre, nell'attesa, filava: *tunc mihi, qualis eris longos turbata capillos, / obuia nudato, Delia, curre pede*. Come a suo tempo aveva visto chiaramente Pascal, ricordando il passo a proposito della sineddoche che impiega il plurale al posto del singolare, questa Delia che si precipita, scalza e scarmigliata, incontro al suo uomo indica ben altro; la rappresentazione si inquadra in una serie diversa di luoghi in cui il "piede nudo" indica la fretta: cf. *infra*, n. 69.

35. Si tratta di una processione rituale, i *Nudipedalia*, per ottenere la pioggia, già ricordata da SOGLIANO 111. Cf., per numerosi altri esempi, J. HECKENBACH, "De nuditate sacra sacrisque vinculis" *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten* IX 3, Gießen 1911, 8-34, nonché i riferimenti bibliografici indicati in HOPKINSON 41, n. 1. Infine R. TURCAN, *Religion Romaine*, 2, *Le culte*, Leiden 1988, 9, in una rapida prospettiva delle istituzioni sacrali romane, osserva, pur senza indicare fonti, che "dans certains cas [...] il faut avoir les pieds nus".

zione di efficacia. Già il Lejay<sup>36</sup> connetteva piedi nudi e capelli sciolti, sia nella magia sia nel culto, e a *pedibus nudis passoque capillo* annotava “les deux rites ont la même signification. Les liens et les vêtements étaient considérés comme des obstacles à l'action surnaturelle; aussi la nudité absolue était-elle souvent prescrite, par ex. [...] la nudité des Luperques à la fête commémorative du 15 février, Var., L. I., VI, 34; etc. L'absence de chaussures est une atténuation de ce rite. Médée est également: 'uestes induta recinctas,/nuda pedem, nudos umeris infusa capillos' (Ov. *Mét.*, VII, 182-3); cf. 'passis Medea capillis' (*ib.*, 257). Le *flamen Dialis* ne peut porter d'anneau que brisé et ne doit pas avoir des nœuds à son vêtement (A.G., X, 15, 6 et 9)”<sup>37</sup>. Nello stesso anno 1911, anche & Heckenbach, nel suo saggio *De nuditate sacra*<sup>38</sup>, indicava nella nudità dei piedi una attenuazione di una primitiva nudità rituale<sup>39</sup>: non saprei se non si tratti piuttosto di limitazione alla parte del corpo più direttamente coinvolta, come il piede che nella danza si trova a contatto diretto con il suolo<sup>40</sup>.

A questo punto *pede libero* di *carm.* 1. 37. 1, come *candido pede* di 4.1.27, sembra acquistare una consistenza diversa. Fondamento dei due sintagmi, che si riferiscono a danze sacre, di ringraziamento o di propiziazione, potrebbe essere la tradizione sacra della danza a piedi nudi, che stabiliva un rapporto immediato con il suolo e le sue forze misteriose, e che non a caso è testimoniata in relazione a culti connessi con la fecondità della terra, nel rituale dionisiaco o in quello demetriaco<sup>41</sup>.

Pare tuttavia che nessuna fonte ci dica se i Salii danzassero calzati o scalzi<sup>42</sup>. In particolare Dionigi di Alicarnasso, 2. 70 s. e Plutarco, *Num.* 13.7-9, descrivono dettagliatamente il loro abbigliamento, con la corta tunica scarlatta, il cinturone alto di bronzo, l'elmo di bronzo e la spada corta, e quindi si diffondono sulla forma

36. Q. *Horatii Flacci opera, Satires* par P. LEJAY, Paris 1911, 225.

37. Oltre al lavoro citato del Heckenbach, cf. J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, tr. it., Torino 1965, 274 s.; per la nudità rituale nei culti agrari, come elemento di sollecitazione della fecondità della terra, M. ÉLIADÉ, *Traité d'histoire des religions*, Paris (1958) 1970, 282-301.

38. HECKENBACH 11 e 23.

39. Cf. p. 23: “cum homines ad cultiorem vitae usum transducerentur, plerumque pedum tenus denudatione conservata est”, e seguono riferimenti bibliografici.

40. Così concludeva Sogliano, ed ora anche Hopkinson: questa interpretazione potrebbe essere suffragata anche dall'obbligo per lo stesso flamine di dormire in un letto poggiato su un sottile strato di terra, *pedes lecti, in quo cubat, loto tenui circumlitos esse oportet*, Gell. 10.15.13. Altrimenti, “wer den anderen binden will, soll nicht selbst gebunden sein” (KIESSLING- HEINZE, ad *sat.* 8.23, che ricordano ancora Serv. ad *Aen.* 4.518 *in sacris nihil solet esse religatum*). Non si dovrà dimenticare infine l'integrazione proposta da Blass ad *Alcm.* 1.15 ἀπ[ε]δύλοσ ἀλκά, con quanto osserva C.O. PAVESE, “Alcmane, il Partenio del Louvre”, *QUCC* 1967, 4, 113-31, in part. 116-20 (ed ora anche *Alcmane, il grande Partenio*, in corso di pubblicazione).

41. Questa serie di connessioni può rafforzare, se ce ne fosse bisogno, la somma di età regia, desumendola dalla descrizione di una statua di Enea presso Varrone ἐν τοῖς Εἰκόσι. Questi soldati avrebbero avuto ὑποδήματα τοῖς ποσίν, ἅπτερ “Ἕλληνας μὲν ἀρβύλας, Ῥωμαῖοι δὲ γάρβυλα καὶ κρηπίδας ὀνομάζουσιν. Helbig suppone che la descrizione che Giovanni Lido ricava da Varrone dovesse riprodurre “le modèle de l'équipement militaire dont se servaient les patriciens de l'Italie centrale avant le commencement des influences helléniques” (p. 263), e secondo quel tipo sarebbe stato fissato il costumi dei salii romani.

42. Questo silenzio delle nostre fonti è confermato espressamente da W. HELBIG, “Sur les attributs des Saliens”, *MAI* 37, 2, 1906, 205-76, in part. 261 ss. Lo H. pensa che una indicazione tuttavia possa essere dedotta da Giovanni Lido, *de mag.* 1.12, che descrive l'armatura militare dei romani di età regia, desumendola dalla descrizione di una statua di Enea presso Varrone ἐν τοῖς Εἰκόσι. Questi soldati avrebbero avuto ὑποδήματα τοῖς ποσίν, ἅπτερ “Ἕλληνας μὲν ἀρβύλας, Ῥωμαῖοι δὲ γάρβυλα καὶ κρηπίδας ὀνομάζουσιν. Helbig suppone che la descrizione che Giovanni Lido ricava da Varrone dovesse riprodurre “le modèle de l'équipement militaire dont se servaient les patriciens de l'Italie centrale avant le commencement des influences helléniques” (p. 263), e secondo quel tipo sarebbe stato fissato il costumi dei salii romani. Quanto poi alle κρηπίδες, esse sarebbero state abbastanza simili alle *caligae* dei legionari romani, sandali forniti di corregge che proteggevano il piede fin sopra la caviglia: “si done la chaussure des saliens était

particolare dello scudo<sup>43</sup>, ma non dicono nulla a proposito dei piedi. Orazio d'altra parte, quando vuole dire che qualcuno è scalzo, si esprime chiaramente: *Candida* va a compiere il sortilegio *pedibus nudis passoque capillo* (*sat.* 1.8.24), e quando l'amante di una signora rischia di essere sorpreso dal marito rientrato all'improvviso, *discincta tunica fugiendumst ac pede nudo* (*sat.* 1.2.132); infine i *libera vestigia* di *ep.* 1.19.21 significano la libertà da precedenti romani con cui il poeta ha introdotto per primo nelle lettere latine illustri generi di poesia greca. L'elemento che consente di risolvere queste obiezioni e di chiudere l'anello dell'argomentazione potrebbe essere dato da monumenti figurati. Come sappiamo da più parti<sup>44</sup>, i Salii danzavano la pirrica: nelle rappresentazioni di cui disponiamo, i danzatori sono costantemente scalzi, talvolta anche seminudi o interamente nudi<sup>45</sup>. Sulla danza dei Salii, nel 1907 Hild<sup>46</sup> affermava che non se ne conoscevano rappresentazioni; così ancora Bloch nel 1958<sup>47</sup>. La situazione non è molto cambiata oggi. Possiamo indicare dei Salii in riposo, dei Salii in processione, forse degli *ὑπηρέται* dei Salii, ma pare che, almeno per Roma, non si abbiano riproduzioni di Salii danzanti<sup>48</sup>. Tuttavia già Hilberg e Hild riproducevano due sigilli, una sardonica conservata a Firenze, ed una cornalina oggi perduta, che presso Hild sono indicate rispettivamente come figg. 6045 e 6046. In ognuna di esse due personaggi portano cinque ancili appesi a un palo con delle corregge. L'interpretazione di queste figure era ed è controversa<sup>49</sup>: esse sono abbigliate in modo diverso tra loro, ma le une e le altre in modo differente da quello che Dionigi e Plutarco riferiscono a proposito dei Salii. Si è pensato quindi che si tratti di *ὑπηρέται* dei Salii, che potevano talvolta provvedere al trasporto degli scudi sacri in luogo dei sacerdoti<sup>50</sup>. Questo punto di vista viene generalmente accolto: resta comunque da osservare che in tutti i due i sigilli i personaggi sono scalzi, ed in particolare quelli raffigurati sulla cornalina hanno una uniforme da guerrieri, con un elmo di tipo attico ed una corazza di cuoio: non è l'uniforme che le no-

teurs contemporains, en décrivant le costume des saliens, pouvaient facilement la passer sous silence, parce qu'elle correspondait plus ou moins à une pièce d'équipement familière à nos lecteurs" (p. 264). La deduzione ha più di un passaggio arrischiato, tanto più che Lido (o Varrone) attribuisce espressamente a questa statua di Enea una cotta di maglia, asserzione che Helbig stesso confuta sulla base di dati archeologici; e tutto il passaggio dalla statua di Enea all'armatura militare dei patrizi italici in età arcaica al costume dei salii è costruito su una rete ingegnosa di fini congetture. Tuttavia questa conclusione viene generalmente accolta come credibile, cf. K. LATTE, *Römische Religionsgeschichte*, München 1967, 115, ed ultimamente J. MARTINEZ-PINNA, "La danza de los Salios, rito de integración en la curia", *AEA*, 53, 1980, 15-20, in part. 17; certo una parte di verità ci deve essere, come si vedrà in seguito, a proposito del mosaico di Villa Borghese.

43. Con qualche imprecisione Plutarco, come è stato notato da tempo.

44. Cf. *ex grat.* Plut. *Num.* 13.11 ἅμα τῇ πυρρίχῃ διαπεραινομένης. Per la funzione di questa danza, cf. P. SCARPI, "La pyrrichè o le armi della persuasione", *DArch* 1, 1979, 78-97.

45. Cf. L. SÉCHAN, in *Darenberg-Saglio* IV 2 [1907], 1030 ss., WEEGE pp. 48-53, ill. 57, 61-65.

46. J. A. HILD, in *Darenberg-Saglio*, IV 2, 1014-22.

47. R. BLOCH, "Sur les danses armées des Saliens", *Annales ESC*, 13, 1958, 706-15.

48. Th. SCHÄFER, "Zur Ikonographie der Salier", *JDAI* 95, 1980, 342-73.

49. Cf. HELBIG 205 ss., 218 ss., HILD 1020, SCHÄFER 364 s.; ultimamente TURCAN, 19 e ill. 16, tav. IX, riproduce la cornalia individuando i portatori come Salii, senza ulteriori delucidazioni.

50. Cf. Dion Hal. 2.71.1 ἐν δὲ ταῖς πέλταις, ἃς οἱ τε Σάλιοι φοροῦσι καὶ ἃς ὑπηρέται τινὲς αὐτῶν ἡρημένας ἀπὸ κανόνων κομίζουσι κτλ.



stre fonti ci accertano per i Salii, ma non sembrano degli *apparitores*<sup>51</sup>. Viene il sospetto che non ci si trovi davanti ad documenti esattamente determinati, come sarebbero delle fotografie, ma che gli incisori abbiano invece voluto raccogliere in queste rappresentazioni diversi elementi che consideravano in qualche modo caratteristici del rito saliare: il fatto che questi personaggi siano a piedi nudi, il che non sarebbe di per sé normale per chi deve trasportare degli oggetti, dovrebbe far riflettere. A meno che non si supponga che questi oggetti, in qualche momento del loro uso, richiedessero i piedi scalzi, e che un richiamo a una norma del genere sia stato indicato a proposito di questi personaggi che, chiunque siano, hanno un rapporto con gli scudi sacri dei Salii.

Considerazioni analoghe possono essere fatte per le altre rappresentazioni di cui disponiamo, e per le quali non si dubita che si tratti di Salii. I Salii raffigurati nel mosaico di Villa Borghese<sup>52</sup> sono certamente calzati, e proprio con le *caligae* che attribuiva loro Helbig, mentre quelli del mosaico di Thysdrus sono scalzi<sup>53</sup> e le figure del rilievo del Museo Gregoriano profano inv. 9534<sup>54</sup> con molta probabilità procedono scalze, per quanto si può riconoscere dato il carattere sommario dell'esecuzione<sup>55</sup>. Infine, recentemente sono state attribuite al rito saliare le figurine che decorano il coperchio e le spalle di un vaso cinerario bronzeo ritrovato nella necropoli dell'Olmo Bello a Bisenzio sul lago di Bolsena: si tratta di un manufatto dell'VIII sec. a. C., attualmente conservato nel museo di Villa Giulia a Roma<sup>56</sup>. Il vaso era noto da tempo, e Bloch vi aveva indicato "une danse magique de chase et de protection des troupeaux": ma gli intrecci che già lo stesso Bloch riconosceva nelle cerimonie saliare tra riti guerrieri e riti di tutela della produzione agricola militano a favore della recente esegesi. Avremmo quindi finalmente una rappresentazione della danza dei Salii, se pur non a Roma, almeno in un'area italica<sup>57</sup>: questi Salii sono addirittura nudi, secondo la tradizione della pirrica, ed itifallici.

In questi ultimi anni l'archeologia, oltre a portare alla luce oggetti, si è sforzata di porli in relazione con istituzioni familiari, religiose, politiche. Così il Torelli, studiando i monumenti venuti alla luce a Lanuvio, ha posto in relazione i riti sa-

51. HELBIG 227 s. pensa che nel costume arcaico il rischio di aggressioni era frequente, e che "dans ces conditions, il se peut bien que les citoyens des communautés dont naquit la ville de Rome eussent cru nécessaire de protéger leurs prêtres par une escorte armée"; è pur vero che i Salii stessi erano armati, ma H. pensa che in un'età successiva, quando le armi si erano perfezionate, quelle arcaiche che costituivano il costume tradizionale dei Salii apparissero insufficienti, e quindi ai loro ministri fossero state attribuite armi più moderne ed efficienti.

52. SCHÄFER, p. 361 s., ill. 18 e L. POLVERINI, v. *Salii* in *Enciclopedia Virgiliana* IV Roma 1988, 653 s.

53. SCHÄFER, pp. 361 ss., ill. 19.

54. SCHÄFER pp. 365 ss., ill. 22 e 23.

55. Il rilievo è realizzato in modo piuttosto sommario, come mi informa privatamente il dr. Paolo Liverani in data 23 ottobre 1989: "con certezza i personaggi raffigurati non portano calzari alti, poiché si distingue il malleolo e quindi mi sembra probabile che siano a piedi nudi, tuttavia sul piede della seconda figura da destra si vede una lieve sporgenza che potrebbe far sospettare un sandalo".

56. A. CALVETTI, "Rappresentazioni 'saliari' nella decorazione plastica di un vaso bronzeo a Bisenzio (VIII sec. a. C)", *Studi Romani* 35, 1987, 1-11.

57. È noto che i riti saliare erano largamente diffusi nel territorio italico, cf. HELBIG 205 ss., CIRILLI 46 ss., e recentemente M. TORELLI, *Lavinio e Roma, Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma 1984, 106 ss.

liari con le cerimonie di iniziazione di *pueri e puellae*. In questo contesto diventa sempre meno probabile la divisione tradizionale tra i culti dell'anno agricolo, celebrati dai *Fratres Arvales* e dai Luperci, e quelli dell'anno militare, compiuti dai Salii<sup>58</sup>. Ci sarà stata certo una progressiva differenziazione e distinzione delle funzioni reciproche, ma è credibile che all'origine, diffuse in tutta l'area italica, le intersezioni tra queste due attività principali della comunità fossero frequenti, anzi normali, tanto più che l'apertura dell'anno militare, in marzo, coincideva con la ripresa dei lavori agricoli, e la sua chiusura in ottobre coincideva con quella dell'anno agricolo. Tali erano le conclusioni cui si avviava, già trenta anni fa, Raymond Bloch<sup>59</sup>. Una verifica di questo intreccio potrebbe essere indicata nel testo del *carmen fratrum Arvalium*, dove l'invocazione al dio della guerra è ripetuta due volte, *neue huc rue Marmar sins incurrere in pleores*, ed ancora *satur fu fere Mars*<sup>60</sup>. Nei secoli successivi all'età arcaica si saranno operate le specializzazioni delle funzioni sacre, nella direzione delle pratiche agricole e di quelle militari, ma i Salii potrebbero aver conservato, nella danza eseguita a piedi nudi, un residuo di quella che era stata un tempo una delle loro funzioni, come i *fratres Arvales* hanno mantenuto nel loro inno l'invocazione rituale al dio della guerra. La documentazione iconografica, in questo caso, fornisce una testimonianza contraddittoria solo in apparenza. Mosaici e rilievi, come è stato chiaramente indicato<sup>61</sup>, non riproducono impersonalmente la realtà, come farebbero delle fotografie: noi troviamo in essi, liberamente riuniti, gli elementi che gli artisti hanno considerato pertinenti all'oggetto della loro rappresentazione, indipendentemente dalle circostanze particolari di luogo o di tempo cui essi erano legati nella realtà fattuale. Potremmo supporre quindi che in certe azioni proprie del rito saliare fossero prescritti i piedi nudi, come nella danza, per una maggiore efficacia dell'atto cultuale<sup>62</sup>, mentre in altri momenti ciò non fosse richiesto, e quindi i Salii avranno portato normalmente le *caligae* proprie del costume militare del loro tempo.

Se le cose stanno così, nell'ode a Ligurino l'idea di base sarà quella della danza rituale, celebrata in onore della dea dell'amore da giovani e fanciulli, nella villa

58. L'idea era già chiara a G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912<sup>2</sup>, 555-59; più compiutamente è ora formulata in G. BAYET, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, Paris 1957, tr. it. *La religione romana, Storia politica e psicologica*, Torino 1959, 84-95; cf. poi i citati MARTINEZ-PINNA, TÖRELLI, e, per l'accostamento dei Salii ai Luperci, ultimamente POIVERINI 654.

59. BLOCH 713 ss.; ma già CIRILLI 147 ricordava che il percuotere gli scudi aveva la funzione di "livrer bataille aux esprits nuisibles, aux ennemis de la cité, du peuple, des troupeaux".

60. E. DIEHL, *Altlateinische Inschriften* 118; G. B. PIGHI, *La poesia religiosa romana*, Bologna 1958, 50.

61. *Image et céramique grecque*, Actes du colloque de Rouen, 25-26 nov. 1982, par F. LISSARRAGUE et F. THÉLAMON, Rouen 1985; *Images et société en Grèce ancienne, L'iconographie comme méthode d'analyse*, Actes du colloque international, Lausanne 8-11 févr. 1984, Univ. de Lausanne 1987, in part. il saggio di P. SCHNITT-PELTEL e F. THÉLAMON, "Image et histoire: illustration et document", pp. 9-20. Una esposizione di grande efficacia sulla capacità di talune rappresentazioni iconiche a comprendere insieme momenti successivi e ben distinti del medesimo evento o di successivi eventi, è data da G. PUCCI, "Lector in tabula", *Lares* 55, 1989 [= *Antropologia e mondo antico*, Atti del I convegno dell'Associazione 'Antropologia e mondo antico', Siena 7-9 dicembre 1987] 333-44 e tavole relative.

62. A questa norma si ispirerebbero tra gli altri i due sigilli (DS 6045 e 6046), che rappresenterebbero il trasporto degli ancili, e che come tali evidenzerebbero un aspetto qualificante del rito cui quegli scudi si riferivano, quale che fosse poi la qualità dei personaggi che eseguivano il trasporto.

del brillante amico di Orazio, piú giovane di lui e piú capace pertanto del *servitium Veneris*. Essi danzano *Salium in morem*, certo impetuosamente, se si allude alla pirrica, ma altresí a piedi nudi, giacché *pede candido* par proprio riprendere λευκῶ ποδί, piuttosto che alludervi. Che poi nell'aggettivo possa essere colto un effetto di evidenza luminosa, magari in rapporto alla giovinezza dei danzatori e dello stesso padrone di casa, è possibile, direi tuttavia non dimostrabile.

Nell'ode aziaca l'indicazione della danza saliare può avere anche un riferimento piú specifico. La battaglia che aveva deciso il destino di Roma era stata combattuta il 2 settembre: il 19 del mese seguente i Salii avrebbero celebrato le cerimonie dell'*armilustrium*, per riporre le armi nel tempio di Marte per la tregua invernale. Dopo Azio il rito dell'*armilustrium* assumeva un valore speciale: il poeta, che componeva ad un anno di distanza ma si riportava al momento dell'annuncio, poteva augurarsi che le armi che troppo a lungo erano state impugnate nelle guerre civili venissero finalmente riposte, a chiusura delle guerre civili e non solo dell'anno saliare. Allora poi la dizione *pede libero* poteva ben riferirsi anche all'impeto della danza, che pur non sarà stato eccezionale: allora come sempre i sacerdoti avranno danzato *morem in Salium*. Ma a questo punto bisogna aggiungere che Orazio potrebbe aver operato una iunctura arditissima, innestando nella formula rituale della danza a piedi nudi un modulo canonico della lirica corale. Proprio questa iunctura ha reso meno immediatamente accessibile la pertinenza di *pede libero* all'immaginario religioso.

Nel Προσόδιον ἐς Δῆλον di Eumelo di Corinto la Musa è introdotta ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχοισα (PMG 696)<sup>63</sup>. Questi "sandali liberi", come è stato recentemente riconosciuto, esprimono la libertà dei coreuti "di darsi alla danza, senza impacci o preoccupazioni. Per essere in grado di danzare, la mente deve essere libera da dolori e preoccupazioni"<sup>64</sup>. Pavese continua richiamando l'ottava Istmica di Pindaro, in cui la rimozione del pensiero dei mali e dell'affanno libera il Coro per la danza: "liberàti dal male, cantiamo dopo l'affanno... con la libertà si può rimediare anche a questo"<sup>65</sup>: illustra quindi, con diversi esempi<sup>66</sup>, che il motivo è tipico della lirica corale.

Se la iunctura oraziana dovesse riportarsi proprio ad Eumelo, sarebbe addirittura un rovesciamento: data la connessione, che abbiamo finora prospettato, tra λευκῶ ποδί e *pede candido*, tra danza rituale e nudità di piedi, riferire al piede nudo dei Salii l'attributo dei liberi sandali della Musa, avrebbe un sapor di ζῆλος assai fortemente polemico. Ma nulla ci fa pensare che Orazio avesse presente proprio Eumelo, del quale chi sa come la conclusione dell'inno è giunta fino a Pausania<sup>67</sup>: piuttosto, egli avrà avuto presente la tematica connessa ricorrente nella lirica corale. Nel caso di *carm.* 1.37, la libertà di danzare, liberi di affanni e da preoc-

63. NISBET-HUBBARD riportano questo luogo, senza peraltro farne uso.

64. C. O. PAVESE, "Il piú antico frammento di lirica corale greca", in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco Della Corte, Urbino 1987, I 53-57, in part. 55 s.

65. Pind. *Isthm.* 8.7-15.

66. Cf. Pind. *O.* 14.37: le Cariti guardino il Coro χοῦρα βιβῶντα, Bacch. 13.83-90: la fama guardi una fanciulla che danza πόδεσσι ταρφέως ἢ τε νεβρός ἀπενθής [...] χοῦρα [...] θεῶσζου(α).

67. Cf. C. O. PAVESE, *Tradizioni e generi poetici nella Grecia arcaica*, Roma 1972, 102 s.

cupazioni, non potrà non riferirsi alle inquietudini che fino ad Azio avevano occupato gli animi del poeta e dei suoi destinatari: questi ultimi avranno colto nel sintagma *pede libero* una allusione all'idea che il poeta stesso accreditava in quell'ode, vale a dire che Azio avesse salvato la libertà di Roma, respingendo il folle ardore della regina d'Egitto che *funus imperio parabat*. L'allusione, così fortemente marcata, ad un topos arcaico, riporta in assoluta attualità il riferimento rituale: la callida iunctura, fortemente differenziata dal tono quotidiano che per un concetto analogo aveva scelto la *musa pedestris* delle *Satire*<sup>68</sup>, determina la nuova forma del sintagma, e la sua cifra apparentemente indeterminata<sup>69</sup>.

Potremmo allora forse riflettere ancora un momento a questa strofe cui tanta attenzione è stata finora dedicata. Essa è scandita inizialmente in tre segmenti, marcati dall'anafora *nunc...nunc...nunc*. Il primo sembra rivolto a tutti, *nunc est bibendum*, tutti i cittadini romani dovevano bere, come i compagni di Alceo dovevano ubriacarsi, per festeggiare la libertà assicurata dalla vittoria di Ottaviano. Il secondo, *nunc pede libero/ pulsanda tellus*, sembra più indeterminato nella sua destinazione, giacché se il *tripudium* è pertinente ai sacerdoti che eseguono la danza sacra, e se anche la mia esegesi di *pede libero* sembra andare nella stessa direzione, i Salii non sono indicati esplicitamente: questa indeterminazione è certo intenzionale, e non si deve pretendere di far dire ad Orazio ciò che egli non ha detto. Si tratta certo della danza sacra dei sacerdoti di Marte, ma anche, forse, di altre persone che il poeta ha voluto assimilare a loro: giacché la danza rituale è eseguita in nome e a beneficio della comunità, questa potrebbe essere integrata nello sfondo della danza, con una indeterminazione voluta dalle circostanze del rito che la escludevano. Infine il terzo invito mira indubbiamente alle persone cui era deputata la preparazione del *lectisternium*<sup>70</sup>: *nunc Saliaribus/ ornare pulvinar deorum/ tempus erit dapibus, sodales*. Con ogni verosimiglianza questi *sodales* saranno dei sacerdoti, ma non possiamo dubitare che tra i vari momenti di questo invito l'indeterminazione sia intenzionale, e l'interprete deve tenere conto anche di questa indeterminazione.

In questo quadro, *pede libero* in fine verso potrebbe avere un significato assai intenso. Al livello denotativo, il sintagma potrebbe indicare nello stesso tempo la libertà fisica del piede nudo, e la libertà politica e morale che, nella prospettiva accolta da Orazio, la vittoria di Ottaviano aveva assicurato al popolo romano.

68. In questo senso si caratterizza il distacco tra le forme prosastiche *nudis pedibus, pede nudo* delle *Satire* e la forma complessa di *pede candido, pede libero* nelle *Odi*.

69. Altro sarà il segnale indicato dalla determinazione del piede nudo in contesti come Aesch. *PV* 135 οὐθην ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῶ (le Oceanine si sono precipitate in fretta al lamento di Prometeo) Theocr. 24-37 ἄνστα, μηδὲ πόδεσσι εἰς ὑπὸ σάνδαλα θεῆς (Alcmena vede i serpenti nella culla del piccolo Eracle, e paralizzata dal terrore sveglia Anfitrione perché accorra), o in situazioni di dolore disperato, come Afrodite per Adone in Bion 1.21 ἄδ' Ἀφροδίτα / λυσαμένα προκαμίδας ἀνὰ δρυμῶς ἀλάληται / πενθαλέα νήπληκτος ἀσάμβαλος, e, su quel modello, Autonoe per Atteone in Nonn. *Dion.* 5. 374 e 407 (cf., per i rapporti tra questi passi di Nonno e di Bione, L. CASTIGLIONI, "Studi Alessandrini" in *Studi critici offerti a C. Pascal*, Catania 1913, 55-120, in part. 114 ss.). Per Hor. *ep.* 1.19.21 s. e *sat.* 1.2.132, cf. supra.

70. Connesso con la danza saliare anche da Cic., *de orat.* 3.51.197. *Quorum illa summa vis carminibus est aptior et cantibus, non neglecta, ut mihi videtur, a Numa rege doctissimo maioribusque nostris, ut epularum sollemnium fides ac tibiae Saliorumque versus indicant*, cf. SOGLIANO 108.

Quest'ultimo è rappresentato nel rito dai sacerdoti danzatori, con un doppio processo di sineddoche, che passa in primo luogo dal piede, nudo e quindi libero, alla persona libera dei danzatori, e da questi a tutto il popolo romano liberato. Ma sul piano connotativo l'espressione evoca – e a questo momento i Salii vi entrano a pieno titolo, ma nella sfera dell'immaginario – i riti di chiusura dell'anno militare, che comportavano i piedi calzati con le *caligae* (di cui non è traccia nel carme oraziano), e i riti di fecondità, con i piedi nudi. Il livello religioso, con l'intreccio proprio della religione arcaica tra i riti militari e quelli di fecondità, è attivato da questo effetto connotativo, che evoca nell'atmosfera della gloria trionfale di Azio i valori che questa vittoria, nella prospettiva ideologica del circolo di Mecenate, aveva assicurato per sempre.