

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dottorato di ricerca in
Scienze del Patrimonio letterario, artistico e ambientale
Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici



LE STROFI SAFFICHE IN ORAZIO, AUSONIO E PRUDENZIO: TRA INNODIA E POESIA PROFANA

Tesi di dottorato di:
Elena CASTELNUOVO
Matr. n. R10533

Tutor:
Prof.ssa Paola Francesca MORETTI
Coordinatore:
Prof. Alberto CADIOLI

Settore scientifico disciplinare L-FIL-LET/04
Anno accademico 2016-2017 - XXIX Ciclo di Dottorato

“People are like texts in that we encounter their gestures, words and actions, but have no direct access to the full presence of their mind and consciousness. Reading would then be, not simply a matter of “decoding” meanings, but rather *an encounter*”.

Charles Martindale, *Redeeming the text*

INDICE



INTRODUZIONE	I
1. Il metro saffico e il suo legame con l'innodia	I
2. Le stratificazioni interpretative e il disinteresse per alcuni carmi	III
3. Precisazioni sulla terminologia	V
4. Struttura della tesi	VIII
5. Considerazioni finali	XI
CAPITOLO 1	
STROFI SAFFICHE E INNI: IL RUOLO DI PRUDENZIO E I SUOI PREDECESSORI	1
1. Presenza di Orazio nella cultura e nella scuola tardoantica	1
1.1 Interesse metrico	4
2. Strofi saffiche e inni	5
2.1 Le strofi saffiche in Orazio	7
2.2 Soavità e regolarità del metro saffico	12
2.3 Prudenzio figura chiave per la sorte della strofe saffica	14
2.3.1 Inni in strofi saffiche di area iberica	17
2.3.2 <i>Christe cunctorum, dominator alme</i>	18
2.3.3 Operazioni di tipo centonico	23
2.3.4 Influenza di altri autori	29

3. L'innografo erede di Davide e Orazio?	34
3.1 Inni e salmi	34
3.2 L'autocoscienza dell'innografo: Ilario di Poitiers e Paolino di Nola	38
3.3 Prudenzio nuovo Orazio o nuovo salmista?	44
3.4 Orazio, il salmista degli antichi	51
3.5 Molteplicità di generi alle origini dell'innodia	58

CAPITOLO 2

IL *CATHEMERINONE* L'INNO OTTAVO 63

1. L'inno ottavo all'interno della raccolta	63
1.1 Il dibattito sull'unità del <i>Cathemerinon</i>	64
1.1.1 Il titolo della raccolta	64
1.1.2 Una lunga <i>querelle</i>	66
1.2 Un'ipotesi di lettura unitaria	75
1.2.1 Gli inni sul digiuno: <i>Cath.</i> 7 e 8	75
1.2.2 <i>L'hymnus omnis horae</i> : <i>Cath.</i> 9	77
1.2.3 La prospettiva dell'anno liturgico	80
1.2.4 Corrispondenze tematiche e formali tra le due metà	88
2. L'inserzione biblica di <i>Cathemerinon</i> 8	96
2.1 Il ruscello e l'albero	101
2.2 Il salmo 22 (23)	103
2.3 Pervasività della prospettiva simbolica	111
2.4 Immagini del pastore in un giardino rigoglioso	114
2.5 Battesimo, resurrezione e vita eterna	117
3. Il rapporto tra <i>Cathemerinon</i> 8 e gli inni 7 e 5	121
3.1 L'inno settimo	121
3.2 L'inno quinto	122
3.3 Pluralità di letture possibili	129

CAPITOLO 3

ORAZIO E PRUDENZIO A CONFRONTO:

IL *CARMEN SAECULARE* E *CATHEMERINON* 8 133

1. Il <i>Carmen saeculare</i> di Orazio: ode politica o inno?	134
1.1 La lettura degli ultimi secoli: un'ode civile	134
1.2 E se fosse un inno? Tarda antichità, medioevo e... Orazio	136

1.3 Perché le strofi saffiche	141
1.4 L'ambiguo significato di <i>carmen</i>	143
2. <i>Carmina</i> cantati	146
2.1 Orazio menestrello?	146
2.2 Orazio in musica nel medioevo	151
2.3 Orazio musico nell'immaginario poetico tardoantico	156
3. <i>Carmen saeculare</i> e <i>Cathemerinon</i> 8	160
3.1 Riprese formali	163
3.2 Affinità concettuali	174
3.3 Le inserzioni narrative	186
4. <i>Hae nos docent imagines</i>	197
4.1 Una galleria di quadri	198
4.2 Paralleli con l'iconografia tardoantica	201
5. Aspetti fonico-ritmici di <i>Cathemerinon</i> 8	206
5.1 Effetti di suono	206
5.1.1 <i>Cathemerinon</i> 8	206
5.1.2 Attenzione ai suoni nel <i>Cathemerinon</i> : tra Orazio e il medioevo	212
5.2 Il ritmo e la metrica	219

CAPITOLO 4

L' <i>EPHEMERIS</i> DI AUSONIO, TRA LE <i>ODIE</i> IL <i>CATHEMERINON</i>	225
---	-----

1. Ausonio e Orazio	225
1.1 Un groviglio di riferimenti	227
1.2 La <i>pointe</i> finale sul metro saffico e la sua fortuna	233
2. Ausonio e Prudenzio	240
2.1 Una <i>retractatio</i> dell' <i>Ephemeris</i> ?	240
2.2 Relazioni metriche	243
2.3 Riprese puntuali	246
2.4 Differenze significative	254
2.5 L' <i>Oratio maior</i>	267
2.6 Conclusioni	275

CONCLUSIONI	281
-------------	-----

1. Il genere innodico: le strofi saffiche, il canto e un insolito predecessore	281
2. Due inni a confronto: il <i>Carmen saeculare</i> e <i>Cathemerinon</i> 8	284

3. Corrispondenze e unità nel <i>Cathemerinon</i>	285
4. L'influenza del contesto culturale: l'iconografia, la prospettiva simbolica e la liturgia	287
5. Varietà di relazioni intertestuali	290
6. Due raccolte di carmi quotidiani: la risposta di Prudenzio ad Ausonio	295
BIBLIOGRAFIA	299
1. Testi e commenti	299
2. Studi	302

SIGLE E ABBREVIAZIONI



<i>AH</i>	<i>Analecta Hymnica Medii Aevi</i>
<i>CCLP</i>	<i>Corpus Christianorum Lingua Patrum</i>
<i>CCSL</i>	<i>Corpus Christianorum Series Latina</i>
Chevalier	U. Chevalier, <i>Repertorium hymnologicum</i> , 1-6, Bruxelles, 1892-1921
<i>CIL</i>	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
<i>CLE</i>	<i>Carmina Latina Epigraphica</i>
<i>CPL</i>	<i>Clavis patrum latinorum</i> , E. Dekkers (<i>Sacris erudiri</i> 3, 1951)
<i>CSEL</i>	<i>Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum</i>
<i>GL</i>	<i>Grammatici Latini</i>
<i>PAC</i>	<i>Poeti Aevi Carolini</i>
<i>PG</i>	<i>Patrologia Graeca</i>
<i>PL</i>	<i>Patrologia Latina</i>
<i>PLRE</i>	<i>Prosopography of the Later Roman Empire</i>
<i>SC</i>	<i>Sources Chrétiennes</i>
UTET	Unione Tipografico-Editrice Torinese

INTRODUZIONE



Orazio, Ausonio e Prudenzio: il titolo di questo lavoro potrebbe far presagire il consueto discorso sulla ricezione dei classici, terreno già frequentato innumerevoli volte. Non è così: questa ricerca si propone di andare oltre il tema, pur appassionante, della presenza dei classici negli autori tardoantichi e di ampliare l'indagine alle molteplici sfaccettature dei testi trattati, compresi i significati propriamente cristiani; la prospettiva dei generi poetici, poi, arricchirà l'analisi e permetterà di cogliere importanti nessi fra testi di epoche differenti.

1. Il metro saffico e il suo legame con l'innodia

Il taglio che si è deciso di dare alla ricerca è quello metrico: si seguiranno le tracce della strofe saffica, da Orazio fin oltre a Prudenzio, per comprendere a fondo il rapporto tra il poeta lirico per eccellenza e due autori di IV e V secolo che a lui sono particolarmente debitori. La scelta è ricaduta sul metro saffico per la fortuna di cui esso godette nei trattati dei grammatici e nelle miscellanee vergate durante i secoli medievali, ma anche nella produzione lirica tardoantica, per continuare poi per tutto il Medioevo.

Sono stati selezionati due carmi in strofi saffiche per l'importanza che rivestono nell'evoluzione della poesia in quel metro: l'ottavo inno del *Cathemerinon* di Prudenzio e il carme di apertura dell'*Ephemeris* composta da Ausonio. Si auspica che a seguito dell'analisi appaia con maggiore evidenza come *Cath.* 8 rappresenti uno snodo principale nello sviluppo dell'innodia in strofi saffiche. Anche le considerazioni metametriche di Ausonio in *Ephem.* 1 potrebbero offrire spunti utili per capire certi carmi successivi in metro saffico. Dunque, si è limitata la ricerca a due componimenti

della tarda antichità, che da un lato mostrano uno stretto legame con il modello oraziano, dall'altro giocano un ruolo chiave nella lirica tardoantica e medievale. Si è quindi scelto di non circoscrivere la ricerca al rapporto dei due poeti con Orazio, bensì di volgere lo sguardo anche in avanti, per verificare se i due componimenti abbiano in qualche modo determinato la produzione successiva.

Si è parlato di innodia. *Cath.* 8, difatti, è contenuto in una raccolta di inni. La scelta del metro saffico, perciò, è dettata anche dalla volontà di indagare le origini del genere innodico e le ragioni per cui le strofe saffiche furono largamente impiegate nella produzione di inni nel corso di tutto il medioevo, insieme ai dimetri giambici, ai tetrametri trocaici catalettici e agli asclepiadei. Mio interesse è scoprire l'entità dell'apporto tanto di Orazio quanto di Prudenzio nell'evoluzione del genere innodico, in particolare per quanto riguarda la strofe saffica, che rivela un legame privilegiato con gli inni – tale eventuale connessione sarà oggetto della mia ricerca¹. Per giunta, quello dell'innodia cristiana è un genere nuovo, nato nel periodo tardoantico, le cui radici affondano inevitabilmente nel passato e sono ancora per certi aspetti da scoprire. Nella poesia antica, infatti, non si può parlare di vero e proprio genere per gli inni, in quanto, come sottolinea Giuseppe La Bua, l'inno «mantiene la sua specificità ed individuabilità come tipologia di carattere celebrativo all'interno di altri generi letterari, ha moduli linguistici e temi che si ripetono spesso in modo uniforme e continuo, è codificato nella teorizzazione retorica, ma non si determina mai come "mondo letterario" a sé stante»². Ebbene, nei primi secoli del cristianesimo, con Ilario di Poitiers e Ambrogio di Milano, si assiste alla nascita di qualcosa di nuovo, un sottogenere, se vogliamo, che si colloca all'interno del grande genere della poesia lirica. Pertanto, condurre un'indagine che tenga conto anche di questo genere letterario può risultare assai proficuo per meglio comprendere la poesia di Prudenzio, ma anche per scoprire l'immagine che di Orazio aveva un poeta cristiano nella tarda antichità; una simile prospettiva permette anche di allargare l'orizzonte di indagine ai secoli successivi agli autori tardoantichi analizzati.

¹ Ho seguito il consiglio di RICCI 1992, 122: «una ricerca che si limitasse a rintracciare echi più o meno disparati potrebbe ridursi ad un affastellarsi di dati. Mi sembra invece più proficuo cercare di rintracciare quale posto ebbero nell'*imitatio* dei nostri poeti i singoli generi letterari frequentati da Orazio e i singoli componimenti. Sono anche interessanti quelle ricerche che mettono in luce la consonanza o la differenza di *Stimmung* fra autore più recente e (nel nostro caso) Orazio».

² LA BUA 1999, 2.

2. Le stratificazioni interpretative e il disinteresse per alcuni carmi

Come è appena stato detto, uno degli intenti di questa ricerca è far venire alla luce l'Orazio di Prudenzio e di Ausonio. Sarebbe fuorviante analizzare il rapporto tra il poeta antico e i due tardoantichi applicando categorie interpretative proprie di altre epoche. Da una parte, infatti, si rischia di porre come termine di confronto un'immagine fissa di Orazio, ossia quella ricostruita con precisione storica e filologica negli ultimi secoli; dall'altra, sono sempre in agguato i condizionamenti di certe letture che nel corso dei secoli sono state proposte per alcuni testi, sulla base delle ideologie dominanti in quel determinato frangente storico. Penso soprattutto al discredito in cui sono cadute in Italia le odi oraziane che celebrano il potere di Augusto dopo l'esaltazione dell'antico impero romano da parte della propaganda postunitaria prima e fascista poi. Potrebbe apparire un'ovvietà, ma spesso ci si dimentica che l'Orazio di Ausonio e Prudenzio non era l'Orazio augusteo additato dai suoi concittadini e neppure l'Orazio della critica italiana post-fascista³. Il mio sarà un tentativo di ricostruzione di un'immagine che ammetto essere inattuabile nella sua completezza: sono cosciente di come sia pressoché impossibile sbarazzarsi completamente delle stratificazioni interpretative che si sono succedute dal IV secolo fino ad oggi. Alberto Asor Rosa mette in guardia su questo: «il testo letterario, che affrontiamo con i nostri personali strumenti d'analisi, non ci si presenta mai come una superficie liscia, cera vergine, sulla quale noi andiamo ad imprimere per la prima volta la nostra impronta». Questo discorso vale tanto per noi moderni quanto per i lettori tardoantichi di Orazio, ma è applicabile anche alla nostra analisi di testi del IV e V secolo. Tanto ad Orazio quanto ad Ausonio e Prudenzio sono applicabili le parole di Asor Rosa, secondo cui il testo letterario «è come un campo arato da innumerevoli altre precedenti interpretazioni: in lui noi leggiamo sempre non solo ciò che è, ma anche ciò che altri hanno voluto che fosse»⁴. Nondimeno, non ci si può esimere dal tentativo di avvicinarsi il più possibile alla mentalità dei due autori tardoantichi e alla visione che essi avevano di Orazio.

Una simile posizione risulterà particolarmente utile nell'analisi del *Carmen saeculare*. Quest'ode, infatti, per l'importanza delle impronte che lascia in special modo in *Cath.* 8, sarà uno dei tre testi su cui si concentrerà l'indagine, oltre all'inno di Prudenzio citato e a *Ephem.* 1 di Ausonio. Il canto oraziano in lode di Febo e Diana è solitamente trascurato per idiosincrasie politiche, eppure vi è ancora molto da scoprire

³ Anche FRIJS-JENSEN 1993, 298 si mostra consapevole di ciò, quando asserisce: «I should like to repeat that the Horace to compare with medieval poets is not our Horace, but their Horace».

⁴ ASOR ROSA 1985, 11.

se lo si prende in considerazione non in quanto ode politica ma in quanto inno religioso. La mia attenzione si rivolgerà proprio a quest'ultimo aspetto.

Anche le due raccolte tardoantiche che saranno esaminate hanno ricevuto scarsa attenzione nello studio dei due autori. Il *Cathemerinon*, ad esempio, è poco studiato rispetto alle opere esametriche come la *Psychomachia* o perfino rispetto all'altra raccolta lirica, il *Peristephanon*. Dopo la capitale monografia di Jean-Louis Charlet⁵ e le discussioni di Christian Gnilka e Vinzenz Buchheit nel decennio successivo⁶, l'interesse per gli inni quotidiani è andato scemando con il nuovo millennio. Due monografie su alcuni carmi della collezione, quella di Maria Becker e quella di Carsten Heinz⁷, hanno tenuto vivo un interesse che pare essere momentaneamente rinato nel 2012 con il commento di Gerard O'Daly a tutto il *Cathemerinon*, seguito pochi anni dopo da quello di Nicholas Richardson⁸. Oltre a queste importanti pubblicazioni, i contributi che si dedicano in particolare alla raccolta di inni sono sporadici⁹.

Per l'*Ephemeris* il disinteresse è ancora maggiore nel confronto con le altre opere di Ausonio. Forse stupisce poco che una parte della produzione di un autore così prolifico sia lasciata in ombra; per di più l'*Ephemeris* ha il difetto di non avere una prefazione e soprattutto di essere frammentaria. Ma non può che sorprendere il fatto che nella rassegna bibliografica di Joachim Gruber la raccolta non trovi posto tra le opere studiate dal 1989 al 2004. Luca Mondin costituisce un'eccezione, e alcuni suoi contributi a torto non sono stati considerati da Gruber¹⁰. Del genere dell'*Ephemeris* si è occupato Fotis Polymerakis¹¹, mentre sul rapporto con i *colloquia* dei manuali bilingui si è debitori di Anna Carlotta Dionisotti, seguita poi da Joseph Pucci¹². Ma ancora, in un convegno tenutosi a Parigi nel 2015, dal titolo significativo *Ausone en 2015: bilan et nouvelles perspectives*, si è parlato della *Mosella*, del *Cento nuptialis*, del *De feriis Romanis*, della *Gratiarum actio*, delle *Epistole*, delle raccolte di epitaffi, dei *Caesares*, dell'*Epicedion in patrem*, della *Bissula*, eppure nel resoconto dei numerosi

⁵ CHARLET 1982. Si ricordi anche lo studio di Evenepoel sul *Cathemerinon*, EVENEPOEL 1979 e quello ancora precedente della Van Assendelft, limitato agli inni 1, 2, 5 e 6 (VAN ASSENDELFT 1976).

⁶ GNILKA 1980; GNILKA 1987b; tra i molti articoli di Buchheit ricordo solo BUCHHEIT 1986; BUCHHEIT 1990 e BUCHHEIT 1992; ma occorre menzionare anche THRAEDE 1982; SPRINGER 1984; PUCCI 1991.

⁷ BECKER 2006 e HEINZ 2007.

⁸ O'DALY 2012 e RICHARDSON 2016.

⁹ Si può menzionare SMOLAK 2000b sull'*hymnus omnis horae*, il volume di Lardelli su *Cath.* 9 e 10 (LARDELLI 2015) e O'DALY 2016.

¹⁰ Mi riferisco a MONDIN 1991; MONDIN 1993; MONDIN 1994a e MONDIN 1994b.

¹¹ POLYMERAKIS 1998.

¹² DIONISOTTI 1982; PUCCI 2009.

interventi non si trovano cenni all'*Ephemeris*¹³. Insomma, gli studiosi che si sono dedicati nello specifico all'*Ephemeris* formano uno sparuto gruppo. Il capitolo su Ausonio vuole essere un modesto contributo agli studi sull'*Ephemeris*, in particolare al primo carne, e al rapporto con Orazio e con il poeta di poco successivo Prudenzio.

3. Precisazioni sulla terminologia

Trattando di relazioni fra testi ci si trova a impiegare una certa terminologia, talvolta non neutra. Utilizzando il termine “ipotesto”, per esempio, potrei manifestare una predilezione per una determinata corrente di pensiero, in antitesi a un'altra. Perciò è bene chiarire subito quale uso si farà dei termini legati all'intertestualità. I termini “ipotesto” e “intertexto” saranno adoperati, benché raramente, insieme al più tradizionale “modello”, senza che vi sia un'opposizione concettuale fra essi. Ormai, infatti, le distinzioni fra i diversi termini si sono affievolite, e lo stesso vocabolo assume un valore differente quasi in ogni contributo scientifico. Anche la molteplicità delle lingue in cui si discute tale argomento non fa che accrescere il proliferare di significati diversi: l'esempio forse più eclatante è la parola “allusione”. Nella critica italiana essa ha una lunga tradizione, cominciata con il saggio di Giorgio Pasquali sull'arte allusiva¹⁴. Da quel momento – il 1942 – è difficile parlare di allusione senza che questa implichi almeno un minimo di intenzionalità da parte dell'autore e un certo coinvolgimento del lettore. Ma con la traduzione inglese del saggio di Gian Biagio Conte *Memoria dei poeti e sistema letterario* il termine “allusion” si diffonde nel mondo anglofono ampliando le sue accezioni e perdendo la stretta connessione con l'intenzionalità di un autore¹⁵: l'attenzione è ora sulla relazione fra testi. La fluidità del termine prosegue nel corso dei decenni¹⁶ fino ad arrivare alle «nonreferential allusions» di Aaron Pelttari¹⁷, che si caratterizzano come qualcosa di diametralmente opposto all'emulazione allusiva alla Pasquali.

Una certa vicinanza con l'accezione pasqualiana del termine è invece manifestata da Gavin Kelly, che afferma: «allusions imply authorial intention (defined loosely)»¹⁸. L'allusione è quindi intesa come un fenomeno circoscritto, compreso tuttavia nell'ambito dell'intertestualità. Nel corso della mia trattazione trasparirà la

¹³ Cfr. la cronaca di FURBETTA 2016.

¹⁴ PASQUALI 1942.

¹⁵ CONTE 1986.

¹⁶ THOMAS 1999 propone di sostituire “allusion” con “reference”, ma la sua innovazione non trova seguito.

¹⁷ PELTTARI 2014, 131.

¹⁸ KELLY 2008, 166.

mia consonanza con la posizione di Kelly: non vedo infatti un contrasto fra i due termini, tanto da escludere l'uno o l'altro nella mia analisi intertestuale. Secondo Kelly, mentre l'allusione è un tropo letterario, l'intertestualità è una caratteristica del linguaggio e nella sua ampiezza comprende svariate relazioni fra testi. In tal senso, perciò, verranno utilizzati i due termini, differenti ma non contrari, di allusione e intertestualità¹⁹.

Comunque, per il valore specifico attribuito da Pasquali, la parola "allusione" non sarà quella più usata nell'esposizione della ricerca. Quando non è rintracciabile una certa intenzionalità, quando non vi sono rimandi particolari al contesto originario da cui è tratta un'espressione, si preferisce impiegare termini come "richiamo", "eco", "ripresa". Quest'ultimo pare il più neutro dei vocaboli utilizzabili, e sarà particolarmente indicato nei casi in cui l'attività autoriale sarà in secondo piano o totalmente assente, come accade per gli inni medievali anonimi. Anche il termine "tessera" troverà spazio: il suo uso è opportuno quando sono parole o brevi espressioni a venire riutilizzate e come incastonate, intere, senza modifiche, in un nuovo disegno, alla maniera dei tasselli di un mosaico.

Anche a un altro ambito terminologico occorrerà prestare attenzione: è quello dell'allegoria. Le aspre critiche di Christian Gnilka al lavoro di Marion Van Assendelft sugli inni mattutini e vespertini di Prudenzio²⁰, hanno ammonito sull'importanza di essere prudenti nell'uso del termine "allegoria". L'errore della Van Assendelft è quello di essersi servita di una definizione quintiliana per illustrare l'uso dell'allegoria in Prudenzio²¹ e di aver così accresciuto l'ambiguità del termine "allegoria" e di quelli a essa correlati introducendo la nozione di "metafora"²². In *Inst.* 9,2,46, Quintiliano propone una spiegazione retorica di allegoria: ἀλληγορίαν *facit continua μεταφορά*. Questo tipo di allegoria è quello che la Van Assendelft scorge nel sesto inno del *Cathemerinon*, dove non è rintracciabile una qualche rappresentazione tipologica. Ora, le accuse di Gnilka sono volte a mostrare la differenza tra un livello puramente linguistico di allegoria, intesa come una semplice trafila di metafore create dall'arte del poeta, e un'allegoria più propriamente cristiana, secondo la quale è la realtà stessa,

¹⁹ Sul rapporto tra "allusion" e "intertext" cfr. HINDS 1998 e PUCCI 1998. Una delle ultime riflessioni su allusione e intertestualità è quella di Mastrangelo, che è di un'opinione simile a quella di Kelly (MASTRANGELO 2016, 29): «intertextuality is distinct from allusion, since it is not author oriented nor is it an issue of one author reusing another. Rather intertextuality functions as a condition of all literature – in other words, at a more general level, at which language and ideas in texts can be decoupled from specified references».

²⁰ GNILKA 1979.

²¹ VAN ASSENDELFT 1976, 20 e 22.

²² In particolare in VAN ASSENDELFT 1984. Il campo semantico della metafora, però, è così ampio che abbraccia anche l'intertestualità: ne parla infatti CONTE 2012, 58-64.

creata da Dio, a essere essenzialmente simbolica; non Prudenzio ma la natura stessa parla per simboli²³.

In effetti, l'operazione compiuta da Prudenzio nei suoi inni non sembra un mero fatto di retorica: è il sole stesso che ogniqualvolta si mostra al suo sorgere ricorda agli uomini l'arrivo di Gesù, che sia l'incarnazione o la seconda venuta. Anche nella spiegazione che Jean-François Thomas riprende da Jean Pépin²⁴ si distinguono un'allegoria *in verbis* e una *in factis*: nell'ultimo caso sono eventi storici, e non semplici discorsi, ad avere sia un loro significato, sia un altro senso, che si disvela a seguito di altri avvenimenti chiarificatori, come la Rivelazione cristiana²⁵. Purtroppo, però, né la poesia di Prudenzio può essere costretta entro i limiti di un simbolismo naturale – la ricchezza del suo simbolismo e della sua spiritualità va ben oltre la «*Natursymbolik*» di Gnilka – né il concetto di allegoria è così univoco come appare a Gnilka, che accusa la Van Assendelft di utilizzare indistintamente le parole di immagine, simbolo e allegoria. Anche nei testi patristici, dopo tutto, i confini tra queste parole e altre afferenti allo stesso campo semantico non sono ben definiti. Robert Rivers Harris lo mette in luce nell'introduzione alla sua tesi dottorale sull'allegoria nel *Cathemerinon* di Prudenzio: se per Giovanni Cassiano in uno stesso avvenimento biblico si possono trovare un significato storico, uno allegorico, uno anagogico, che cioè riguarda i misteri celesti, e infine uno tropologico, che offre insegnamenti morali, in un passo di Agostino, invece, gli ultimi tre significati sono compresi nell'unica idea di allegoria²⁶. Questa accezione ampia di allegoria è preferita da Harris, che dichiara di non fare distinzioni fra simbolo e allegoria.

Non ne fecero anche altri studiosi come Fontaine, che parla di allegoria in riferimento a *Cath.* 8, senza motivare la sua scelta lessicale²⁷, o come Charlet, secondo cui al racconto breve dei primi due inni si sostituisce nell'ottavo una descrizione allegorica²⁸. Anche secondo Harris l'immagine del buon pastore in *Cath.* 8 è allegoria di Cristo che accoglie il peccatore al termine del suo digiuno²⁹. E il fatto che il gallo rappresenti Cristo nell'inno di apertura è per Johannes Bergman un esempio di

²³ GNILKA 1979, 137. Il concetto del simbolismo insito nella natura è espresso anche in GNILKA 1980.

²⁴ PÉPIN 1976, 490-497.

²⁵ THOMAS 2004, 81-84.

²⁶ HARRIS 1961, 4; questi cita le parole di Agostino in *De vera relig.* 99 (*PL* 34, 166).

²⁷ FONTAINE 1981, 186.

²⁸ CHARLET 1982, 99. Nelle due pagine successive compaiono anche gli aggettivi «*symbolique*» e «*analogique*».

²⁹ HARRIS 1961, 69-73.

allegoria³⁰. Per non parlare delle allegorie sacramentali individuate da Reinhart Herzog in tutto il *Cathemerinon*³¹.

Occorre comunque avere consapevolezza della pluralità di significati che nella tarda antichità andava sotto il termine di “allegoria”. Se a predominare era l’allegoria *in factis*, non era certo l’unica accezione possibile: Thomas mette in luce i differenti usi del vocabolo tra antichità e medioevo; ad esempio, l’uso di allegoria in senso puramente retorico permane nei discorsi dei grammatici, oppure essa si trova in opposizione con l’*historia*, a sottolineare la sua vicinanza con l’*aenigma*³². Vista la polisemia della parola “allegoria” e le incomprensioni che può generare il suo uso, preferisco optare per termini come “simbolo” e “immagine” nell’esame di certi segni che, pur non svuotandosi del loro valore primo, rimandano anche a un altro significato, e per i vocaboli tra loro sinonimi “tipo” e “figura”³³ quando si tratta di un personaggio o un evento storico passato che riceve una luce nuova sul suo significato grazie alla figura di Cristo o a un avvenimento conseguente alla sua incarnazione; è chiaro dunque che la lettura tipologica o figurale afferisce principalmente a fatti narrati nelle Scritture. Nondimeno, né “simbolo” né tantomeno “tipo” o “figura” sono da ritenere esaustivi sostituti del termine “allegoria”; esso ha un’accezione assai più ampia, specialmente nei primi secoli del cristianesimo, che comprende qualsiasi espressione verbale o reale che oltre al suo significato proprio porta con sé un altro significato, spesso spirituale. Pertanto, in questo senso generale sarà adoperato il termine “allegoria” e i suoi derivati.

4. Struttura della tesi

Di significati simbolici, comunque, si parla principalmente nel secondo capitolo. Il primo, infatti, comincia con un breve *excursus* sulla conoscenza di Orazio lirico nell’età tardoantica, specialmente in ambito scolastico, per poi indagare i temi e i modi delle strofe saffiche oraziane; si coglie, quindi, uno dei fili rossi di questa ricerca: lo stretto legame, fin dall’età augustea, fra il metro saffico e l’inno. Si segue l’evoluzione dell’uso della strofe saffica nella tarda antichità, e si concentra l’attenzione sulla figura di Prudenzio, che svolge un ruolo chiave nella fissazione della strofe saffica come metro per gli inni. Una digressione sugli inni medievali in metri o ritmi saffici serve a mettere in evidenza l’impronta che Prudenzio lasciò nell’innodia a lui successiva. La seconda parte del capitolo è invece dedicata ai predecessori dichiarati, spesso tramite l’allusività,

³⁰ BERGMAN 1921, 101.

³¹ HERZOG 1966, 43-92.

³² THOMAS 2004, 81-89.

³³ Sul concetto di figura cfr. AUERBACH 2008.

dagli innografi cristiani, ossia, oltre a Prudenzio, Ilario di Poitiers, Ambrogio e Paolino di Nola. Dall'esame di passi significativi di questi autori si evince che i due antecedenti principali degli innografi provengono uno dalla tradizione biblica e uno da quella pagana: il salmista Davide e il lirico Orazio sono quindi i due modelli per eccellenza, compiuti e superati dal poeta cristiano. A conferma di questa interpretazione, dalla lettura di alcuni brani tratti dai Padri latini è messo in luce come Orazio rientrasse, nel periodo tardoantico, nel novero degli innografi. Infine, si propongono brevi considerazioni sulla molteplicità delle fonti a cui l'innografo cristiano poteva attingere e sulla varietà di generi che interferiscono con gli inni tardoantichi.

Il secondo capitolo è meno articolato nella sua struttura. Si divide in due parti. Nella prima è discussa l'unità del *Cathemerinon*: si passano in rassegna le differenti opinioni degli studiosi e poi viene proposta un'ipotesi sull'organicità della struttura, formale e concettuale, della raccolta. Una simile digressione è funzionale alla comprensione di *Cath.* 8, l'*hymnus post ieiunium*, uno dei due carmi tardoantichi analizzati in questo lavoro: la sua collocazione all'interno della raccolta non risulta casuale. L'attenzione è rivolta in particolare all'inserzione narrativa, che con l'immagine del buon pastore e di un giardino paradisiaco illumina il significato dell'intero inno. Per questo motivo l'analisi dell'inno ottavo prende le mosse proprio dalla scena centrale; il resto di *Cath.* 8 è esaminato più diffusamente nel capitolo successivo, nel corso del raffronto serrato con il *Carmen saeculare*. Tutti gli elementi del quadro tratteggiato da Prudenzio sono presi in considerazione, specialmente nella loro pregnanza simbolica. Chiude il capitolo una succinta analisi del rapporto tra il carme in esame e altri due inni del *Cathemerinon* a esso collegati per la loro posizione all'interno della raccolta: *Cath.* 7 forma con l'ottavo la coppia sul digiuno, mentre *Cath.* 5 è esattamente speculare a *Cath.* 8 e con esso condivide il metro – e quindi anche il modello – oraziano. L'immaginario poetico e simbolico dei due carmi correlati al nostro accresce la fondatezza dei significati attribuiti a *Cath.* 8.

Oggetto del terzo capitolo è il confronto tra il *Carmen saeculare* e *Cath.* 8. Per chiarire i termini del paragone, è prima dedicato largo spazio alle stratificazioni interpretative che si sono succedute nei secoli riguardo al carme oraziano e si cerca di risalire alla lettura che del *Carmen saeculare* si aveva nella tarda antichità; in particolare, si intende capire se l'ode era considerata come un carme politico o come un inno. Sgomberato il campo dai pregiudizi della critica moderna, si procede a un'analisi accurata dei richiami alle odi oraziane presenti nell'inno prudenziano. Sono prese in considerazione non solo le riprese lessicali e formali, ma anche le affinità concettuali e strutturali – specialmente quelle concernenti le inserzioni narrative nei carmi di Orazio quanto di Prudenzio. In coda al capitolo, si fa un affondo sulle caratteristiche

fonico-ritmiche e metriche di *Cath.* 8 in particolare e della produzione lirica di Prudenzio in generale. Anche in questo caso si volge lo sguardo sia al passato, con le odi di Orazio, sia al futuro, verso i sistemi di rime e risposdenze ritmiche e di suono che prenderanno sempre più piede nel medioevo.

Dopo numerose pagine dedicate al genere dell'innodia e a Prudenzio, nell'ultimo capitolo si dà spazio a un autore non ancora indagato, Ausonio, con un carme di argomento non cristiano. Le strofi saffiche di *Ephem.* 1 rivelano un modo diverso di riferirsi al modello oraziano, in un'epoca quasi contemporanea a quella di Prudenzio. Accanto ad esso, parecchi altri intertesti antichi sono stati individuati. Il rapporto fra Ausonio e Orazio occupa la prima parte del capitolo, mentre l'ultima sezione è dedicata al raffronto tra l'*Ephemeris* e il *Cathemerinon*. Per tale analisi si prosegue nel solco tracciato da Charlet³⁴ e si va oltre il suo studio, rintracciando ulteriori legami tra le due raccolte e tra altri carmi dei due autori, e approfondendo al contempo le affinità e le divergenze concettuali tra i due poeti tardoantichi. Un eventuale tramite di Paolino di Nola è preso in considerazione nell'esame della *precatio matutina* che occupa il terzo posto dell'*Ephemeris*.

Ci si può domandare per quale motivo Ausonio, vissuto prima di Prudenzio, sia trattato dopo l'autore più giovane. Si può intuire fin da queste pagine introduttive che i due autori a cui è dedicato più spazio sono Orazio e Prudenzio. Il carme di Ausonio mostra un diverso approccio al modello oraziano e un modo singolare di servirsi del metro saffico; inoltre, in maniera diversa da Prudenzio, le sue strofi saffiche traggono da Orazio la riflessione sul tipo di metro usato, segnando così la poesia successiva. La figura di Ausonio, quindi, è presa in considerazione in quanto fa emergere aspetti opposti o paralleli a quelli individuati nella trattazione di Prudenzio; perciò l'esame di *Ephem.* 1 è in un certo qual modo funzionale al cuore del lavoro, che è la poesia lirica prudenziana nella sua relazione con le odi di Orazio. La seconda parte del quarto capitolo, incentrata sul rapporto tra *Ephemeris* e *Cathemerinon*, e in generale tra i componimenti lirici dei due poeti tardoantichi, rivela quanto la figura di Prudenzio, assieme al poeta classico, sia una costante di tutti i capitoli. Pertanto, si è deciso di porre Ausonio al termine di un discorso sul poeta a lui di poco successivo, cosicché potesse apparire con maggiore evidenza una seconda possibilità di riuso del modello augusteo che non ebbe tuttavia il seguito mostrato dagli inni prudenziani nell'età medievale. Quella di Ausonio è un'altra strada, che per la presente ricerca suscita un interesse inferiore a rispetto al genere innodico. Per di più, l'analisi di *Cath.* 8 non perde di rilevanza se non si è prima considerato il carme di Ausonio, nonostante questo

³⁴ CHARLET 1980.

preceda l'inno dal punto di vista cronologico; non si vedono, infatti, influssi particolari di *Ephem.* 1 sull'inno di Prudenzio.

5. Considerazioni finali

Una precisazione. Ho usato più volte l'aggettivo "tardoantico". Nel nostro caso non si riscontrano particolari problematiche in questo senso, giacché i due poeti trattati si collocano nel periodo di fioritura della cultura tardoantica, la fine del IV secolo e i primi anni del V. La tarda antichità, però, può racchiudere un arco di secoli piuttosto ampio; ad esempio, nell'accezione proposta da Peter Brown nel 1971³⁵, essa va dal 150 al 750 d.C., comprendendo quindi la nascita della religione islamica. Ammetto che a una «long late antiquity» prediligo una periodizzazione più ristretta, per la quale l'inizio dell'età tardoantica è segnato dalla risistemazione dell'impero da parte di Diocleziano e il suo svanire nel medioevo si pone al declinare del VI secolo, con l'inizio dei regni romano-barbarici e l'insorgere del monachesimo benedettino³⁶.

Anche con Isidoro di Siviglia si chiude la tarda antichità, quando Prudenzio diventa il primo in un catalogo di poeti che hanno sostituito gli antichi pagani (*PL* 83, 1110, *Carm.* 10):

Si Maro, si Flaccus, si Naso, et Persius horret,
Lucanus si te Papiniusque tedet,
pareat eximio dulcis Prudentius ore,
carminibus variis nobilis ille satis;
perlege facundi studiosum carmen Aviti;
ecce Iuvenus adest Seduliusque tibi,
ambo lingua pares, florentes versibus ambo,
fonte evangelico pocula larga ferunt.
Desine gentilibus ergo inseruire poetis:
dum bona tanta potes, quid tibi Calliroen?

Ormai non vi è più bisogno di leggere i poeti della gentilità: c'è Prudenzio, che si solleva da terra con la varietà dei suoi carmi – quella polimetria che caratterizzava

³⁵ BROWN 1971.

³⁶ Dal punto di vista letterario si può vedere in Venanzio Fortunato l'ultimo dei tardoantichi. Di questo avviso è KAUFMANN 2017, 173, quando afferma: «a clear endpoint to late Latin intertextuality can be identified in Venantius Fortunatus's poetry».

anche Orazio – e con la dolcezza del suo canto³⁷. Un nuovo canone, dunque, segna l'inizio di una nuova epoca.

³⁷ BERGMAN 1921, 119-120 pone Prudenzio a cavallo tra due epoche e due culture, quella antica e quella cristiana: «ist Prudentius der erste wirklich bedeutende Dichter der christlichen Kultur, so ist er auch zugleich der letzte grosse Lyriker der Antike. Als Epiker und Didaktiker hat er Rivalen – als Epiker vor allem Claudianus – aber als Lyriker ist er der erste seiner Zeit. Mit ihm singt die antike Lyrik ihren Schwanengesang».

CAPITOLO 1
STROFI SAFFICHE E INNI:
IL RUOLO DI PRUDENZIO E I SUOI PREDECESSORI



1. Presenza di Orazio nella cultura e nella scuola tardoantica

Al principio del nostro lavoro è essenziale muovere l'indagine dall'immagine che di Orazio avevano i contemporanei degli autori che verranno affrontati, in particolare i fautori della cultura quali i maestri di scuola, di grammatica e retorica. Vi è infatti il rischio di prendere in esame il testo oraziano, e quindi la sua interpretazione in ambito tardoantico, secondo le categorie interpretative mutuata dagli studi critici degli ultimi secoli; troppo spesso ci si dimentica di porsi la domanda su quale significato i contemporanei di Ausonio e Prudenzio, e probabilmente essi stessi, attribuissero a certe odi oraziane o alla figura del poeta augusteo. Certo, le diversità dei contesti socio-politici nelle differenti regioni dell'impero e i notevoli cambiamenti, storici e culturali, che avvennero nel corso del IV secolo non permettono di pervenire a un quadro uniforme e costringono a essere prudenti nelle conclusioni: eppure si riescono a rintracciare alcune costanti nell'attenzione che gli intellettuali del IV secolo e dei secoli successivi prestavano a Orazio.

Fa sorridere che nei secoli che seguirono la pubblicazione delle opere oraziane accadde proprio ciò che il poeta non auspicava per sé: la diffusione dei suoi carmi raggiunse anche parti di quel volgo che tanto lo ripugnava in *Carm.* 3,1,1 (*Odi profanum vulgus et arceo*). Centinaia di giovani menti dovettero affannarsi a imparare gli innumerevoli metri delle sue odi e a trarsi d'impaccio tra le più astruse e variegiate

denominazioni della metricologia antica. D'altronde, nel congedo del primo libro delle *Epistole*, Orazio lascia trapelare un certo compiacimento nel figurarsi il suo libro sui banchi di scuola¹: mentre nella prima parte dell'epistola l'autore paragona il suo libro a un figlio ribelle che si lamenta di essere mostrato a poche persone² e gli prospetta un futuro non roseo, nel quale sarà insozzato dalle mani della moltitudine o sarà pasto silenzioso delle tarme che non sanno apprezzare l'arte³, alla fine l'immagine del vecchio maestro di scuola che insegna l'abbicci ai suoi scolaretti spinge Orazio a lasciare al figlio ribelle la consegna di tramandare la propria σφραγις⁴. La memoria dell'autore è affidata a un suo libro che verrà compulsato fino alla consunzione da ragazzetti ancora incolti.

La previsione era corretta: cento anni dopo Giovenale vede un *decolor Flaccus* tra le mani del grammatico Palemone, insieme a un Virgilio coperto dalla fuliggine delle lampade⁵. È quasi inevitabile: la sopravvivenza di un autore antico deve molto alla sua fruizione in un'aula scolastica, che pure non risulta tra le massime aspirazioni di un poeta⁶. Da Ovidio fino alla tarda antichità, comunque, la fortuna di Orazio è spesso legata alla sua attività lirica. Un Orazio prolifico in fatto di metri è l'immagine che evoca Ovidio nella malinconia del suo esilio (*Trist.* 4,10,49-50): *et tenuit nostras numerosus Horatius aures / dum ferit Ausonia carmina culta lyra*. Anche nella *Laus Pisonis* c'è spazio per la lira del poeta augusteo (v. 242): *Ausoniam chelyn gracilis patefecit Horati*. E Quintiliano probabilmente testimonia come Orazio fosse l'unico autore lirico studiato a scuola: il poeta, infatti, è *lyricorum fere solus legi dignus* (*Inst.*

¹ Dopo un'epistola, peraltro, in cui aveva affermato decisamente la sua ripugnanza per la lettura delle sue opere da parte di "tribù grammatiche" (*Epist.* 1,19,39-40): *non ego nobilium scriptorum auditor et ultor / grammaticas ambire tribus et pulpita dignor*. Il passo è stato notato da LO MONACO 1995, 1203.

² *Epist.* 1,20,4-5: *paucis ostendi gemis et communia laudas, / non ita nutritus*.

³ Vv. 11-12: *contrectatus ubi manibus sordescere volgi / coeperis, aut tineas pasces taciturnus inertis*.

⁴ Vv. 17-21: *hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem / occupet extremis in vicis balba senectus. / Cum tibi sol tepidus pluris admoverit auris, / me libertino natum patre et in tenui re / maiores pinnas nido extendisse loqueris*.

⁵ *Sat.* 7,225-227: *dummodo non pereat totidem olfecisse lucernas / quot stabant pueri, cum totus decolor esset / Flaccus et haereret nigro fuligo Maroni*.

⁶ EDMUNDS 2010, 339 fa riferimento a un frammento di papiro del I secolo ritrovato a Hawara, nei pressi dell'oasi di al-Fayyūm; qui un verso dell'*Ars poetica* sarebbe stato riprodotto sei volte per un esercizio di calligrafia. Se davvero si tratta di *Ars* 78, i "figli" di Orazio arrivarono ancora più lontano di quanto il loro autore si aspettasse: non già la spagnola Ilerda, ma il lontano Egitto è diventato quell'*extremus vicus* immaginato in *Epist.* 1,20,18. QUESTA 1996, 329, in verità, esprime qualche dubbio sulla presenza del verso oraziano nel P. Hawara 24.

10,1,96)⁷. Anche alcuni codici di scolî a Orazio, come il *Vat. Lat. 3866*, mostrano una predilezione per le *Odi* oraziane⁸.

D'altra parte, la fortuna di Orazio subì alterne vicende: dopo il successo del I secolo, testimoniato anche dal commento di Marco Valerio Probo, le opere di Orazio cessarono di affascinare gli uomini di cultura⁹. Il filo oraziano comunque non si spezza se nel IV secolo Ausonio consiglia al nipote la lettura dei carmi di Orazio, accanto, ancora una volta, a quelli di Marone (*Protr. 56-57*): *te praeunte, nepos, modulata poemata Flacci / altisonumque iterum fas est didicisse Maronem*. Si osservi che le *Odi* oraziane hanno la caratteristica di essere *modulata*: un chiaro riferimento alla varietà metrica. I lessicografi, bisogna ammettere, mostrano uno scarso interesse nei confronti del poeta, e i grammatici latini non sono da meno¹⁰. Un'eccezione è Servio, che nel suo commento a Virgilio rivela una predilezione per l'amico del poeta che analizza. Con le sue 251 citazioni, Orazio supera qualsiasi altro autore antico, compreso Omero, il modello primo dell'Eneide, e i tre autori rimanenti della *quadriga Messii*, ossia, oltre a Virgilio, Sallustio, Terenzio e Cicerone¹¹.

Questi dati portarono Mario Geymonat ad ascrivere a Servio la causa del rifiorire interesse per Orazio nel V secolo¹²; la prova che lo convince sono le citazioni dei grammatici posteriori, che non a caso coincidono con quelle di Servio¹³. Tuttavia, nota Sebastiano Timpanaro, la frequenza e soprattutto il modo in cui il commentatore invoca l'*auctoritas* oraziana paiono presupporre una certa conoscenza di Orazio da parte dei lettori¹⁴. Servio è dunque una figura chiave nel *revival* oraziano, ma, più che il responsabile della fortuna del poeta, sembra essere stato il divulgatore di un mutamento di gusto che si stava già verificando nella temperie culturale in cui redasse il suo commento¹⁵.

⁷ Il fatto è dimostrato anche dai *corpora* scolastici, che presentano il solo Orazio come poeta lirico affrontato a scuola. Cfr. DE NONNO 1998, 32. Sull'importanza di Quintiliano per la fortuna oraziana cfr. LO MONACO 1995, 1219-222.

⁸ Osservazione presente in MASSARO 1995, 233.

⁹ Cfr. PELLIZZARI 2003, 236 e MONNO 2009, 165.

¹⁰ DE NONNO 1998, 36 rileva la «presenza tutto sommato marginale di Orazio nelle opere dei grammatici latini». Stupisce quindi la ricchezza di riferimenti oraziani nell'opera di Prisciano di Cesarea, autore, tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, di un'*Ars* in 18 libri; qui a predominare sulle *Odi* sono le *Satire* e le *Epistole* – quasi un anticipo delle predilezioni dei medievali.

¹¹ Cfr. SANTINI 1979, 2-7.

¹² GEYMONAT 1998, 10: «non avrei dubbi a riconoscere a Servio molti meriti nella rinascita di interesse per Orazio all'inizio del secolo quinto».

¹³ *Ivi*, 15-16.

¹⁴ TIMPANARO 1998, 66.

¹⁵ Questa tesi, sostenuta da CAMERON 2011, 452-454 (ma già proposta in precedenza), ha trovato concordi PELLIZZARI 2003, 236-237 («si può dire che Servio, se non direttamente responsabile della "riscoperta" di Orazio fra IV e V secolo, sia stato il portavoce della rinnovata attenzione che in quegli

1.1 Interesse metrico

Le scuole di grammatica, comunque, rimasero spesso il primo luogo in cui gli studenti dei primi secoli dell'era volgare incontravano le odi di Orazio¹⁶. Anche Gerolamo, del resto, include un commentario a Orazio tra quelli che – immagina – Rufino lesse durante l'infanzia¹⁷. Ma ciò che rivela maggiormente l'importanza dell'autore di *Odi* ed *Epodi* nell'educazione tardoantica è il proliferare dei trattati di metrica, in particolare della sezione *De metris Horatii*: Servio ci ha lasciato un'operetta con tale titolo, ma anche Cesio Basso, un anonimo a cui viene attribuito il nome di questo grammatico, poi Afonio, Diomede, Terenziano Mauro. La varietà di metri latini, quindi, veniva studiata prendendo a modello i carmi di Orazio. Erano i primi dieci carmi del primo libro a essere maggiormente letti e studiati, in quanto lo stesso Orazio, come in una parata iniziale, curò di presentare con le prime odi praticamente tutti i metri che avrebbe impiegato nella sua raccolta lirica. Solo gli ipponattei di *Carm.* 2,18¹⁸, i decametri ioni di *Carm.* 3,12 e gli archilochei secondi di *Carm.* 4,7 esulano dal catalogo di apertura.

La predilezione per i primi dieci componimenti è rispecchiata anche dal *De musica* di Agostino: le odi oraziane citate, infatti, appartengono al primo libro, eccetto la settima del quarto libro¹⁹, riportata comunque dai grammatici per il metro particolare non presente nei primi dieci componimenti. Interessante è anche la prassi adottata da Servio: nella sua trattazione dei metri oraziani, il commentatore presenta il metro di ciascuna ode, a partire dalla prima, e di seguito elenca tutti i carmi con la medesima struttura metrica, riportandone il primo verso. Così, quasi al principio del suo *De metris Horatii*, quando si trova a esporre il metro saffico di *Carm.* 1,2, Servio

anni, a partire dalla scuola, si ricominciò a portare al secondo poeta augusteo») e GUALANDRI 2012. MONNO 2009, invece, prosegue sulla linea di Geymonat. Comunque, SANTINI 1979, 70 non esclude l'ipotesi che la particolare attenzione per Orazio da parte di Servio possa riflettere semplicemente un gusto personale.

¹⁶ Cfr. EDMUNDS 2010, 342. La fortuna di Orazio tra i ceti più elevati è testimoniata dalla circolazione a Roma nel IV-V secolo di cotornati raffiguranti il poeta (cfr. ARSLAN 2003, 99). Ancora nelle scuole medievali di inizio XI secolo il canone degli *auctores* latini includeva anche Orazio (cfr. MUNK OLSEN 1991, 32-37; 120).

¹⁷ *Apol. contra Ruf.* 1,16 (CCSL 79, 15): *Puto quod puer legerit Aspri in Virgilium et Sallustium Commentarios, Vulcatii in Orationes Ciceronis, Victorini in Dialogos eius et in Terentii Comoedias, praeceptoris mei Donati atque in Virgilium, et aliorum in alios: Plautum videlicet, Lucretium, Flaccum, Persium atque Lucanum. Atque interpretes eorum, quare non unam explanationem secuti sint: et in eadem re quid vel sibi, vel aliis videatur, enumeret.*

¹⁸ Ossia dimetri trocaici catalettici in alternanza con trimetri giambici catalettici.

¹⁹ Le odi sono *Carm.* 1,1 (citata in *Mus.* 5,6,12); 1,2 (*Mus.* 4,13,18 e 4,17,35); 1,5 (*Mus.* 4,17,35); 1,9 (4,17,36). I versi di *Carm.* 4,7 sono ricordati in *Mus.* 5,13,28.

offre una lista di tutte le ventisei odi saffiche composte da Orazio, compreso il *Carmen saeculare*.

2. Strofi saffiche e inni

Il metodo di raggruppare i carmi che presentano lo stesso metro verrà seguito secoli dopo dal redattore del Bernese Burgerbibl. 363 (B); questi nel IX secolo assemblò in un variegato zibaldone diversi componimenti, e in particolare nella prima sezione antologizzò la maggior parte delle strofi saffiche oraziane²⁰, aggiungendovi anche, nella parte finale del codice, alcuni componimenti più tardi nello stesso metro, tra cui il celebre *Ut queant laxis* di Paolo Diacono²¹. In una seconda antologia sono copiate le odi oraziane rimanenti. Il criterio metrico rivela una particolare attenzione a questo aspetto, confermata dalle notazioni puramente metriche trovate sul manoscritto in apertura di ogni ode; esse invece non appaiono nel commento a Virgilio contenuto nello stesso codice: non è l'esametro a interessare l'uomo colto di area padana che commissionò il Bernese 363, bensì i metri lirici, e tra essi specialmente la strofe saffica. Notevole appare anche il modo in cui i quattro versi di questa strofe vengono allineati: Cesare Questa ha osservato l'uso singolare del redattore di porre gli adonî in forte εἰσθεσις; tale presentazione grafica, che costituisce un *unicum* nella tradizione delle *Odi* oraziane, è ritenuta da Questa un «relitto fossile di un dato tradizionale», conservatosi nel corso dei secoli²². Interessante è anche l'idea di Simona Gavinelli, secondo cui il codice è «un prodotto essenzialmente didattico»²³. Altro dato notevole è che la mano che vergò il Bernese 363 potrebbe essere la stessa che completò con alcuni inni le pagine rimaste bianche del salterio Basileese A VII 3²⁴. Interesse alla metrica di Orazio e interesse agli inni risultano quindi strettamente correlati.

Si è notata dunque una predilezione per i componimenti lirici del poeta augusteo e, in connessione con questo, una particolare attenzione al loro aspetto metrico. Nel IX secolo, poi, il punto di maggiore interesse per l'erudito del Bernese –

²⁰ Rimangono escluse solo *Carm.* 1,25 e 1,30; 2,8; 3,8 e 22. L'omissione è dovuta probabilmente all'argomento erotico di questi componimenti (penso alle odi 1,25 e 1,30) o comunque ai contenuti sconvenienti per lettori cristiani. Sono invece copiati i carmi 1,1; 4,7; 8; 12; 14. Dopo una scelta di epodi e il *Carmen saeculare* sono riportati i testi delle restanti odi. I fogli del manoscritto contenenti l'antologia saffica vanno dal 167ra al 171rb.

²¹ *AH* 50, 120, 96 (2). Gli altri carmi in strofi saffiche sono il carme *de Pascha* e il secondo carme per Lotario (*Hauriat Caesar, sapiens, benignus*). Queste informazioni sono ricavate da LONGOBARDI 2011, 250 nt 18.

²² QUESTA 1996, 336-339. Per ulteriori considerazioni in merito cfr. QUESTA 1984, 387-388.

²³ GAVINELLI 1983, 5.

²⁴ *Ivi*, 7.

probabilmente di Milano²⁵ – sono i carmi in strofe saffica, dalle odi oraziane agli inni contemporanei o di poco anteriori al redattore del manoscritto. I tre inni saffici ricopiati dal Bernese 363 non furono gli unici composti secoli dopo la pubblicazione dei carmi di Orazio: la rinascenza carolingia vide un fiorire di inni nel metro di Saffo e, del resto, in ambito spagnolo l'abitudine di scrivere in strofi saffiche non venne mai meno²⁶. Ci si domanda allora il perché di tutto questo interesse per il metro saffico; chi e che cosa ne determinò la fortuna?

Basta leggere le prime strofi dell'inno che forse divenne il più famoso nel periodo medievale e oltre²⁷ per cogliere la distanza dall'ode del poeta amante protetto dovunque dalle divinità (Hor. *Carm.* 1,22) o dal delicato carne simposiale in cui un *puer* è invitato a dimenticare la rosa tardiva (Hor. *Carm.* 1,38):

Ut queant laxis resonare fibris
mira gestorum famuli tuorum,
solve polluti labii reatum,
sancte Joannes.

Nuntius celso veniens Olympo,
te patri magnum fore nasciturum,
nomen, et vitae seriem gerendae
ordine promit.

È evidente da questi primi versi che il modello oraziano, seppur presente, è ormai piuttosto lontano: nonostante il riferimento classico all'Olimpo per indicare la sede della somma divinità, peraltro memoria di *Carm.* 1,12,58²⁸, l'argomento e il lessico sono ormai distanti dalle odi del I sec. a.C. Non solo: l'accento ritmico di endecasillabi e adonî ha ormai una regolarità ineccepibile e l'accento di parola ha preso ormai il

²⁵ *Ivi*, 24. Occorre aggiungere che in quest'area erano frequenti i contatti con gli ambienti irlandesi e, in particolare, una colonia irlandese era presente a Milano.

²⁶ Cfr. SZÖVÉRFY 1964.

²⁷ Il carne in saffiche *Ut queant laxis*, attribuito a Paolo Diacono, è celebre in quanto Guittone d'Arezzo si servì di questo inno per insegnare ai suoi studenti gli intervalli di ottava, ricavati in ordine ascendente dalla prima nota di ogni emistichio; è dalle sillabe iniziali degli emistichi della prima strofe che deriva la denominazione delle note re, mi, fa, sol, la, si. Per uno studio sul carne, il crittogramma esoterico che potrebbe celare, l'origine della melodia e il ruolo di Guittone cfr. CHAILLEY 1984. Per una spiegazione più precisa dal punto di vista musicale cfr. COHEN 2002, 341-344.

²⁸ *Tu gravi curru quaties Olympum*. Il poeta si sta qui rivolgendo a Ottaviano, che assume per l'occasione i tratti di Giove.

sopravvento sull'*ictus* metrico; soprattutto, comincia a farsi strada l'uso sistematico dell'omeoteleuto, a un passo dalla rima. Si noti infatti la corrispondenza tra i suoni finali dei termini alla fine della cesura, ormai chiaramente marcata, e del verso: al v. 1 *laxis e fibris*; al v. 2 *gestorum e tuorum* (ecco che compare la rima); poi, dal v. 5, *celso e Olympo, magnum e nasciturum* e infine *vitae e gerendae*.

La domanda che sorge spontanea è: come si è arrivati fino a questo punto? Per ora basti osservare che Paolo Diacono potrebbe avere nell'orecchio i due inni saffici di Prudenzio. Il v. 42, ad esempio, *pectoris duros lapides repelle*, ricorda *Cath.* 8,6, *corporis duros tuleris labores*. È vero, infatti, che dopo Prudenzio si moltiplicano gli endecasillabi saffici che contengono l'aggettivo *durus* prima della cesura, concordato, tra l'altro, con un clausolare *labores*; si pensi a Sidonio, con il suo *anxio duros mihi per labores* (*Epist.* 9,16,3,79), o a Boezio, che compone anch'egli un verso tetraverbo, *Herculem duri celebrant labores* (*Cons.* 4,7,13). Sta di fatto, comunque, che fu Prudenzio a inaugurare tale sequenza ritmico-verbale. Per di più, il genitivo *pectoris* dell'inno carolingio suggerisce una relazione con il prudenziano *corporis*, somigliante sia dal punto di vista fonico e grammaticale, sia da quello semantico. Una pura memoria fonica è rintracciabile in *Ut queant laxis* al v. 37, *serta ter denis alios coronant*. Qui l'unico antecedente è l'inno per i martiri di Saragozza, resa sacra dai suoi diciotto santi, dei quali ben quattordici nomi si adattano alle leggi del metro saffico (*Perist.* 4,145): *ergo ter senis sacra candidatis*.

2.1 Le strofi saffiche in Orazio

Per poter offrire una risposta più esauriente alla domanda sulla fortuna delle strofi saffiche nella tarda antichità e nel medioevo occorre tornare al punto di partenza e indagare i motivi e i temi delle odi saffiche oraziane. Una panoramica sui componimenti in metro saffico presenti nei *Carmina* di Orazio mostra come si possano individuare tre grandi ambiti tematici in cui si inseriscono le odi saffiche: vi sono i carmi di argomento erotico, la cui occasione, vera o fittizia che sia, è il banchetto²⁹; largo spazio hanno poi i carmi di lode, a una divinità o a Ottaviano nelle vesti di un dio – Mercurio, *filius Maiaie*, in *Carm.* 1,2 e Giove in *Carm.* 1,12³⁰; infine il secondo libro ospita odi a tema diatribico e moraleggiante, nelle quali il poeta, spesso rivolgendosi ad amici, esalta la vita semplice ed esorta i destinatari ad accontentarsi del

²⁹ *Carm.* 1,20; 22; 25; 38; 2,4; 8; 3,8; 14; 20; 27; 4,11.

³⁰ *Carm.* 1,2; 12; 30; 32; 3,11 (l'ode prende l'avvio da un'invocazione a Mercurio, mentre lo sviluppo è di argomento amoroso); 3,18; 22; 4,6. *Carm.* 4,2 è dagli antichi commentatori messo in relazione con il *Carmen saeculare*, e quindi collegato al tema innico.

poco nel ristretto ambito del loro *angulus*³¹. All'interno di questi tre grandi insiemi, specialmente nell'occasione del simposio, trovano posto anche le odi incentrate sulla poetica di Orazio³²: la più esplicita è *Carm.* 4,2, in cui il poeta si dichiara lontano dall'intenzione di emulare il cigno Pindaro, che vola troppo in alto per le sue ali di ape. Eppure questa dichiarazione di poetica viene riassunta da pseudo Acrone con la definizione *laudes Pindari*; il carme, in questo modo, può essere accostato alle odi di argomento religioso-elogiativo per i suoi toni laudativi. L'esempio degli scolî pseudoacroni mette in luce l'importanza di un'analisi fondata su quanto i commentatori dei primi secoli misero in evidenza a proposito dei componimenti oraziani. I criteri di classificazione o interpretazione moderna non necessariamente corrispondono *tout court* ai giudizi dei tardoantichi.

Si osservino le odi in metro saffico che Orazio collocò nel primo libro, quello maggiormente consultato e conosciuto all'età di Prudenzio³³. La prima che si incontra, non a caso immediatamente dopo il carme di apertura, è un'invocazione a Giove perché mandi qualcuno, che sia Apollo, Venere, Marte o Mercurio – quest'ultimo alla fine si scopre essere Cesare – a liberare il popolo romano lacerato dalle lotte intestine e ad espiare il suo delitto³⁴. Il verbo *precamur* (v. 30), insieme alle invocazioni della seconda parte, dà all'ode un afflato precatorio e la fa porre a pieno titolo tra gli inni. Dopo tutto, nei manoscritti oraziani, databili intorno al IX secolo, *Carm.* 1,2 è definito *proseuctice*³⁵: con questo termine, legato al verbo *εὐχομαι*, “pregare”, è etichettato anche il *Carmen saeculare*, l'unico inno oraziano della cui *performance* in un contesto religioso si è certi. Inoltre gli scolî φψ, nei quali è stata rintracciata una cospicua stratificazione di età carolingia, traducono il termine greco con la formula *adoratio*, composta da *ad*, corrispondente al greco *pros*, e *oratio, sive precatio*, che traducono *euctice*³⁶. L'origine di questa caratterizzazione tipologica, comunque, risale almeno alla tarda antichità, se già troviamo in Diomede l'affermazione: *nona decima ode [...] constat ex glyconio et asclepiadeo, quod supra scriptum est in ecloga*

³¹ *Carm.* 2,2; 6; 10; 16.

³² *Carm.* 1,22; 32; 38; 4,2; 6.

³³ Servio cita il primo libro 64 volte, rispetto alle 29 del secondo, alle 24 del terzo e alle 16 del quarto (cfr. MOUNTFORD - SCHULTZ 1930, 80-81).

³⁴ Verso la fine del IX secolo, Heiric di Auxerre – se la partenità degli scolî a Orazio ϰ e Ϸ è sua, come sostiene BOTSCHUYVER 1940, IX – intravvide nell'avvento del *filius Maiæ* un inconsapevole annuncio della venuta di Cristo: *hoc hic intellegitur dictum de Augusto, sed in veritate quamquam nescienter loquebantur et quasi prophetabant de Christo, qui in tempore Augusti natus fuit et Vergilius “iam nova progenies caelo demittitur alto”*. I due *scholia* corrispondono ai codici *Par. lat.* 17897 e *Par. lat.* 8223.

³⁵ Cfr. FÄRBER 1937, 354-355.

³⁶ *Ivi*, 354 nt 29. I due scolî sono rispettivamente *Par. lat.* 7974 e *Par. lat.* 7971.

*proseuctice Vergili*³⁷. Solo in tempi più recenti, quindi, il secondo carme delle *Odi* è stato letto come un componimento politico.

Passando alla seconda ode in strofi saffiche, *Carm.* 1,10, si incontra nuovamente un'apostrofe a un dio, già nel primo verso: *Mercuri, facunde nepos Atlantis*. Ancora, in numerosi manoscritti che vanno dal X al XII secolo³⁸ il carme è introdotto dalla rubrica: *hymnus in Mercurium* o *hymnus Mercurio*. Il commentatore in *Pal. lat.* 1655 è ancora più esplicito: *haec oda proprie dicitur oda quia laus. Constat enim tota in laudem Mercurii*. Lo stesso viene affermato anche per *Carm.* 1,12, dove si trovano movenze inniche, nonostante l'oggetto della lode sia un uomo, ancora una volta Ottaviano: *haec oda proprie dicitur oda quia laus. Est enim ymnus, continens laudes deorum, semideorum, fortium virorum*³⁹. Anche gli encomi per uomini potenti, dunque, erano classificati come inni nel medioevo. Del resto, forse questi erano i commenti che Orazio voleva provocare: sembra che l'impiego delle strofi saffiche per elogiare Augusto risponda all'intento, da parte di Orazio, di paragonare il suo laudando a una divinità, e in maniera per nulla velata. La prima strofe, comunque, chiama in causa Clio, che si accinge a celebrare un eroe... o un dio⁴⁰. Dunque, le prime tre odi saffiche del primo libro possono essere considerate inni, in quanto contengono lodi e invocazioni a divinità⁴¹. Certamente questa scelta non è accidentale, vista anche la calcolata collocazione dei primi dieci carmi. Per chi affronta la lettura o lo studio del primo libro delle *Odi* – o anche del suo commento, grammaticale, retorico o metrico – le strofi saffiche vengono presentate in prima battuta come carmi di lode, rivolti a divinità o simili. Questo dato non è di scarso valore, specialmente quando si indaga la fortuna della strofe saffica nell'innografia.

Dopo i primi tre inni, nell'ottica di un'esibizione iniziale di tutte le possibilità della sua lirica, Orazio propone un'ode simposiale, più precisamente un invito a una cena senza pretese rivolto a Mecenate (*Carm.* 1,20). Segue un inno a Diana e Apollo in strofi asclepiadee, ma subito torna il metro saffico con il famoso *Carm.* 1,22, dove all'amore per Lalage si affiancano altri temi: l'invulnerabilità del poeta amato dalle Muse, l'imperturbabilità del saggio e il catalogo di luoghi favolosi. *Carm.* 1,25, si vedrà,

³⁷ *GL* 1, 522,7. Sulle attestazioni di *proseuctice* in età tardoantica cfr. FÄRBER 1937, 354 e MASSARO 1995, 258.

³⁸ Leeuwarden, Provinciale Bibliotheek, B.A. fr. 45; Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat.* Q. 21; Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, B.P.L. 28; Montpellier, Faculté de Médecine H 425; St. Petersburg, Gosudarstvennaja Publičnaja Biblioteka, *Class. lat.* 8° v 4.

³⁹ Altri manoscritti oraziani parlano di *hymnos*: cfr. FÄRBER 1937, 351.

⁴⁰ *Carm.* 1,12,1-3: *Quem virum aut heroa lyra vel acri / tibia sumis celebrare, Clio? / Quem deum?*

⁴¹ Appare dunque fuorviante la distinzione tra panegirici e inni che opera GÜNTHER 2012, 223: «it appears that the Sapphic stanza is prevalent in panegyrics (1.2, 12; 3.14) and hymns (1.10, 30; 3.11, 18)».

è un'ode erotica e scoptica, indirizzata a una donna ormai vecchia e non più agognata dai giovani protervi. Con *Carm.* 1,30 il tema amoroso si fonde con la forma dell'inno: nel breve giro di otto versi Orazio, con un andamento ispirato a Saffo, prega Venere regina di Cnido e Pafo affinché lasci la sua abituale sede e faccia visita a Glicera. I due oggetti principali dei carmi in metro saffico, la divinità e l'amore, vengono qui uniti in una sintesi efficace. Per Porfirione, comunque, domina l'aspetto religioso: questo carme, che lui definisce un *quasi epigramma*, è *in dedicationem Veneris scriptum, quam a se ipso consecrarit*. I contenuti erotici vengono letti metaforicamente: le Grazie sono rappresentate nude a indicare gli animi sinceri e schietti degli amici, mentre l'espressione *parum comis sine te* (v. 7) è commentata così: *scire autem debemus Venerem non tantum concubituum, verum etiam dominam esse omnium elegantiarum*.

La *varietas* saffica prosegue con l'ode 1,32, un inno sì, ma alla propria cetra. Qui le riflessioni di poetica si concentrano sui modi della poesia di Alceo; il breve componimento è chiuso da una strofe di saluto all'oggetto di devozione⁴². La lunga serie di odi saffiche si conclude con la delicatezza di *Carm.* 1,38, nel quale il poeta, sotto un pergolato assieme a un giovane schiavo, condivide con lui le sue riflessioni sulla vita e, indirettamente, sulla poetica della λεπτότης callimachea. Oltre alla preferenza per il semplice mirto in opposizione alla rosa e ai fasti persiani, le due strofi saffiche in chiusura della raccolta mostrano il gusto di Orazio per un altro tratto della poesia alessandrina, la ποικιλία. Dopo gli asclepiadei proemiali, il libro si era aperto all'insegna della strofe saffica e ora con essa si chiude. All'interno del primo libro, una teoria di carmi saffici offre al lettore svariate possibilità di realizzazioni sul tema innodico e amoroso, corredate di riflessioni metapoetiche; le prime odi presentate, però, cominciano a tracciare un sentiero che verrà recuperato nel corso dei libri oraziani e che nei secoli successivi porterà molto lontano.

Le odi del primo libro possono essere esaminate anche da un'altra prospettiva: si può concentrare l'attenzione sulle strofi saffiche, ma si possono pure esaminare i metri in cui vengono composti tutti gli inni presenti nel libro. I componimenti che presentano un'invocazione a una divinità sono otto; di questi, ben cinque sono in metro saffico, come si è già visto. I rimanenti sono un inno in strofe asclepiadea terza (*Carm.* 1,21), le strofi alcaiche di *Carm.* 1,31, che non costituiscono un vero e proprio inno, ma ospitano la domanda del poeta (vv. 1-2) *Quid dedicatum poscit Apollinem / vates?* e la richiesta finale di una vecchiaia non vergognosa e non priva della cetra; inniche sono invece le movenze di *Carm.* 1,35, nel quale Orazio invoca in versi alcaici

⁴² Qui gli stilemi propri dell'inno fanno la loro comparsa (*Carm.* 1,32,13-16): *o decus Phoebi et dapibus supremi / grata testudo Iovis, o laborum / dulce lenimen mihi cumque salve / rite vocanti*.

la dea Fortuna. Orbene, la preponderanza delle strofi saffiche quando si tratta di inni è fuor di dubbio. Se poi si pensa che quando a Orazio fu commissionata la composizione di un inno da cantare durante la celebrazione dei *ludi saeculares* il metro scelto fu la strofe saffica, si comprende allora perché Prudenzio ricorse a questo metro per alcuni suoi inni e perché la sua scelta ebbe così largo seguito.

L'associazione tra metro e contenuto laudativo e precatorio, in Orazio come nei poeti successivi, non pare arbitraria. Molti anni fa F. Müller dedicò uno studio alquanto approfondito, a tratti fin troppo sottile, sull'indole che possono comunicare tre tipi di metri oraziani: l'asclepiadeo, il saffico e l'alcaico. La sua conclusione è che il metro saffico *sedatius est, lenius fluit, ad clementem devotumque animi statum magis est accomodatum*⁴³. Tra le osservazioni che portano lo studioso a una simile conclusione due sono degne di nota: Orazio stesso pare suggerire un confronto fra i tre metri da lui maggiormente utilizzati quando, nel libro terzo, li accosta in una triade ambientata durante le feste religiose invernali⁴⁴. Le strofi alcaiche di *Carm.* 3,17 descrivono una tempesta che spazzerà via foglie e porterà sul lido le alghe; è il momento opportuno per ordinare di raccogliere legna asciutta. Ordini e tempeste sono invece lontani dal carne successivo, in metro saffico, che si apre con un'apostrofe alla divinità cui è dedicato il giorno di festa. A Fauno il poeta chiede di incedere leggero e di non calpestare i piccoli frutti del campo (*Carm.* 3,18,3-4): *lenis incedas abeasque parvis / aequus alumni*⁴⁵. È tenero il capretto a lui immolato e gli armenti giocano per la campagna sotto gli occhi del villaggio che, in festa, si riposa ozioso sull'erba⁴⁶; perfino gli elementi naturali si addolciscono oltre il consueto, e il lupo vaga tranquillo in mezzo agli agnelli. La serenità e la delicata presenza del divino si mescolano in quest'ode luminosa e placida. Nel carme 3,19, in asclepiadei, la quiete rurale è spezzata da un Orazio irritato dalle inutili chiacchiere di un commensale, dal prezzo dell'orcio, dal gelo della stagione invernale; è l'ode dell'*insanire*, del superare la misura a banchetto⁴⁷. Il poeta, fuori di sé, si augura che il vicino sia disturbato dal *demens strepitus* (v. 23) che tanto odia. Pare davvero che Orazio abbia accostato i tre metri differenti per proporre un paragone tra l'impeto delle strofi alcaiche, la serena compostezza delle strofi saffiche – le uniche del trio contenenti un'invocazione alla divinità – e la folle irruenza simposiale degli asclepiadei. Un altro termine di confronto tra strofe saffica e

⁴³ MÜLLER 1936, 126.

⁴⁴ *Ivi*, 118.

⁴⁵ Anche in *Carm.* 3,11 il canto che Orazio chiede a Mercurio con strofi saffiche è quello che addolcisce gli ascoltatori (vv. 23-24): *dum grato Danae puellas / carmine mulces*.

⁴⁶ *Carm.* 3,18,9-12: *ludit herboso pecus omne campo, / cum tibi nonae redeunt Decembres; / festus in pratis vacat otioso / cum bove pagus*.

⁴⁷ *Carm.* 3,19,18: *insanire iuvat*.

alcaica è la presenza di iterazioni lessicali e di domande: la scarsa frequenza di questi stilemi nei carmi in metro saffico mostra in generale una minore concitazione rispetto alle strofi alcaiche.

2.2 Soavità e regolarità del metro saffico

Dolcezza e mollezza sono proprie del metro saffico anche secondo i poeti tardoantichi: Ausonio, dopo che con strofi saffiche ha tentato di risvegliare il suo schiavo, si accorge che quella cantilena è servita solo a favorire il sonno del suo destinatario⁴⁸. Per Venanzio Fortunato, nel VI secolo, il metro saffico è impiegato da Orazio quando vuole cantare mollemente un blando componimento⁴⁹. Il carme di Saffo è dolce per Colombano, ormai alle porte del medioevo⁵⁰. La quiete e la dolcezza, insomma, si addicono alle divinità imperturbabili, alle quali si richiede di rivolgere agli uomini un mite sguardo.

Non solo la natura del metro, ma la sua stessa forma può aver contribuito alla sua fortuna. L'endecasillabo saffico, infatti, così come l'adonio, ha la caratteristica di presentare un numero fisso di sillabe; questo favorisce il canto, fattore indispensabile per gli inni cristiani, e facilita anche la stabilità del ritmo. Gli accenti ritmici, tra l'altro, nel corso della tarda antichità prenderanno il sopravvento sugli *ictus* metrici, limitando le possibilità compositive. La cesura, poi, da Orazio in avanti, assume una regolarità via via più decisa, fino a quando si arriva a un netto stacco tra due emistichi separati da cesura dopo la quinta sillaba; le assonanze e le rime, divenute prassi comune durante l'età medievale, non fanno che coronare questa evoluzione. È probabile che Prudenzio abbia contribuito alla chiara suddivisione dell'endecasillabo saffico in due emistichi, costituiti spesso da due parole ciascuno; si pensi all'attacco di *Cath. 8: Christe servorum regimen tuorum*, con palese rima e perfetto parallelismo. Nello stesso carme una strofe intera è costituita da endecasillabi tetraverbi⁵¹ (vv. 37-40, l'oggetto è la pecorella smarrita):

⁴⁸ Ausonio *Ephem.* 1,21-24: *fors et haec somnum tibi cantilena / Sapphico suadet modulata versu; / Lesbiae depelle modum quietis, / acer iambe*. Su questo componimento e sulla dolcezza del canto di Lesbo vd. *infra*, 233-234.

⁴⁹ *Carm.* 9,7,9-12: *Pindarus Graius, meus inde Flaccus / Sapphico metro, modulante plectro / molliter pangens citharista, blando / carmine lusit*.

⁵⁰ *Fidol.* 117-124: *sed tamen illa / Graiugenaarum / inclyta vates / nomine Sapho / versibus istis / dulce solebat / edere carmen*.

⁵¹ Ma si veda anche *Perist.* 4,161-164: *quattuor posthinc superest virorum / nomen extolli renuente metro, / quos Saturninos memorat vocatos / prisca vetustas; 185-188: Ambo confessi dominum steterunt / acriter contra fremitum latronum, / ambo gustarunt leviter saporem / martyriorum*.

inpiger pastor revocat lupisque
gestat exclusis umeros gravatus,
inde purgatam revehens aprico
reddit ovili.

Le prime metà di verso presentano coppie di un bisillabo e un trisillabo; a queste seguono i secondi emistichi, composti in tutti i casi da due trisillabi. Stupisce una struttura così regolare, che prima di lui non si incontra, ad esempio, né in Ausonio, né in Stazio. È presente invece in Seneca⁵², e soprattutto in alcune odi oraziane. *Carm.* 4,2, in particolare, proprio nella strofe di apertura propone tre endecasillabi tetraverbi:

Pindarum quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea
nititur pinnis, vitreo daturus
nomina ponto.

Singolare è anche il fatto che le sillabe prima della cesura siano legate da un omeoteleuto. D'altro canto, la simmetria appare maggiormente accentuata nell'inno prudenziano. Spesso strofe di tale genere in Orazio sono movimentate da *enjambement*, pause logiche che spezzano l'endecasillabo in maniera differente dalla cesura usuale⁵³, o perfino un verso ipermetro in sinalefe con l'endecasillabo successivo⁵⁴. L'influenza sui poeti tardoantichi potrebbe essere stata esercitata dalla lettura dei trattati di metrica: non sono pochi gli endecasillabi saffici che aprono i carmi oraziani con quattro parole⁵⁵ e spesso erano proprio i primi versi delle odi a venire accuratamente riportati da commentatori come Servio.

⁵² In particolare nella *Medea* (vv. 599; 600; 607; 608; 609; 610; 612; 613; 614; 616; 618; 620; 623; 625; 629; 632; 634; 635; 636; 641; 643; 644; 645; 646; 648; 653; 655; 657; 658; 662; 663; 665; 666).

⁵³ Come nel caso di *Carm.* 2,10,13-16: *sperat infestis, metuit secundis / alteram sortem bene praeparatum / pectus: informis hiemes reducit / Iuppiter, idem.*

⁵⁴ *Carm.* 2,2,17-20: *redditum Cyri solio Prahaten / dissidens plebi numero beatorum / eximit Virtus populumque falsis / dedocet uti.*

⁵⁵ *Carm.* 1,10 (ma qui la cesura è dopo la sesta sillaba); 1,20; 1,22; 1,25; 1,38; 2,6 (Porfirione ha *Septimi Gades aditure mecum* al posto della versione ora preferita dagli editori *Septimi Gadis aditure mecum* et); 3,18; 3,22; 3,27; *Carm. saec.* (anche in questo caso la cesura segue la sesta sillaba); *Carm.* 4,2.

Prudenzio, dunque, se da una parte riprende un uso oraziano, dall'altra accresce la fissità dello schema, influenzando, forse, gli autori successivi⁵⁶. Si giungerà infatti a strofi come l'ottava dell'inno a san Vedasto, opera di Alcuino (vv. 29-32)⁵⁷:

obvia venit radians columna
splendida coeli comitata plebe
spiritum purum Domino vocante
fine beato.

La regolarizzazione operata da Prudenzio, comunque, risponde a una tendenza della sua epoca e fa probabilmente parte di uno sviluppo continuo nelle strofi saffiche latine che ha la sua origine in Orazio e prosegue inesorabilmente verso le strofi ormai ritmiche degli inni medievali⁵⁸.

2.3 Prudenzio figura chiave per la sorte della strofe saffica

Non solo per questo motivo Prudenzio assume il ruolo di tramite fra le strofi saffiche di Orazio e lo sviluppo che esse ebbero nella poesia latina e in particolare nell'innodia. Il poeta tardoantico poté esercitare un influsso anche nella selezione delle odi oraziane cui alluse nei suoi inni. I carmi oraziani in metro saffico che fornirono qualche spunto a Prudenzio sono principalmente inni e odi a tema moraleggiante: per quanto concerne gli inni, sia *Cath.* 8 che, forse, *Perist.* 4 presentano reminiscenze fonico-ritmiche della prima ode in saffiche di Orazio, quella che più di tutte si sarà impressa nelle menti degli studiosi di metrica⁵⁹. L'*hymnus post ieiunium* offre una messe di riferimenti ai metri saffici di Orazio: al v. 62 l'emistichio *et aquosus albis* è una tessera

⁵⁶ Sidonio Apollinare in *Epist.* 9,16,3,13-16 è altrettanto schematico: *verberant puppim, quatiunt carinam, / ventilant spondas laterum rotundas, / arborem circa volitant sinistrae / sibila linguae.*

⁵⁷ *AH* 50, 154, 109 (2). Assomiglia molto a questa strofe la quinta del medesimo inno (vv. 17-20): *debiles turbas solita salute / reddidit sanas populo vidente / multa praeclara, Domino favente, / fortiter egit.*

⁵⁸ Per lo sviluppo in direzione accentuativa dei metri eolici cfr. LUQUE MORENO 1978a; per le poesie ritmiche medievali cfr. MEYER 1884 e MEYER 1905, NORBERG 1958 e MARIOTTI 1965.

⁵⁹ *Carm.* 1,2,1-5 potrebbe essere, intrecciato con Virg. *Georg.* 1,328-330 e Sen. *Phaedr.* 155-157, un modello per *Perist.* 4,9-12. Inoltre, l'anafora di un verbo, nel caso di Orazio *terruit*, che congiunge due strofi in *Carm.* 1,2,4-5 è stata riproposta in *Perist.* 4,115-117 (ripresa rilevata da LÜHKEN 2002, 190-191 e collocata tra le «metriche Reminiscenzen») e *Cath.* 8,39-41. In *Perist.* 4,46 si trova una riproduzione del secondo emistichio di *Carm.* 1,2,15 (*monumenta regis*); un verbo identico si combina con un tessuto fonico-metrico simile in *Carm.* 1,2,13 (*vidimus flavom Tiberim retortis*) e *Perist.* 4,137 (*vidimus partem iecoris revulsam*).

tratta da *Carm.* 2,2,15: *deserant vires et aquosus albis*⁶⁰; il carme 4,2, interpretabile come inno, ha fornito l'adonio *munere donat* (v. 20) a *Cath.* 8,32; infine, l'inno oraziano per eccellenza, il *Carmen saeculare*, informa di sé tutto l'inno, come si approfondirà più avanti⁶¹. Altri inni prudenziani hanno subito l'influenza di alcune odi morali: il terzo inno del *Cathemerinon*, per esempio, trae da *Carm.* 2,6,13-20 il quadretto bucolico dell'*angulus* oraziano⁶² e propone al v. 103 l'adonio *baca Venafro* di Hor. *Carm.* 2,6,16; l'*ἀδύνατον* del lupo che passeggia in mezzo ad agnelli non impauriti è preso da *Carm.* 3,18,13⁶³. Infine, nella seconda e nella quattordicesima corona Prudenzio si è forse ricordato della felice formula *cita mors* utilizzata da Orazio in *Carm.* 2,16,29⁶⁴. Potrebbe trattarsi di una casualità, ma è anche possibile che questi riferimenti nascondano una scelta, tra le odi oraziane, dei carmi più consoni a una poesia cristiana; la presenza di inni e odi moraleggianti potrebbe rivelare che l'immagine di Orazio a cui Prudenzio intendeva ricollegarsi era quella dello scrittore di inni e di poesia morale. L'ipotesi appare meno peregrina se si confronta l'allusività prudenziana con quella di Ausonio: se Prudenzio riprende solo certi carmi e valorizza il modello, integrandolo nella nuova poesia cristiana, i richiami di Ausonio spesso trivializzano l'ipotesto; tra i carmi riecheggiati, peraltro, figurano anche quelli erotici e sarcastici come l'ode a una donna proterva ormai invecchiata, *Carm.* 1,25.

«Der Gesamteinfluß des Prudenz auf die Hymnenentwicklung war sicherlich größer, als man bisher ermitteln konnte». Così Joseph Szövérfy conclude il suo capitolo su Prudenzio nel suo voluminoso studio sull'innodia latina, che comprende anche i componimenti medievali⁶⁵. I metri e alcuni aspetti formali, il lessico, i contenuti degli inni presenti nel *Cathemerinon* e nel *Peristephanon* lasciarono un segno nella poesia in strofi saffiche e in modo particolare determinarono la produzione innodica per diversi secoli dopo la loro pubblicazione. Le tracce di questa influenza sono numerose e di varia natura.

⁶⁰ Ma anche il resto del verso lascia la sua impronta: *fugerit venis* rivela non poche affinità con *deserant vires*: un trisillabo con un suono -er- centrale è il predicato verbale, mentre il bisillabo a esso collegato inizia con "v".

⁶¹ Su questo tema vd. il cap. 3, pp. 160-197.

⁶² *Ille terrarum mihi praeter omnis / angulus ridet, ubi non Hymetto / mella decedunt viridique certat / baca Venafro, // ver ubi longum tepidasque praebet / Iuppiter brumas et amicus Aulon / fertili Baccho minimum Falernis / invidet uvis. Cath.* 3,53-55 (*hic ubi vitea pampineo / braccia palmite luxuriant, / pacis alumna ubi baca viret*) in qualche modo potrebbe riecheggiare le due strofe oraziane, nella doppia formula *ubi*, nel verdeggiare delle olive e nel rigoglio della vite.

⁶³ *Cath.* 3,158-159: *impavidas lupus inter oves / tristis obambulat*; *Carm.* 3,18,13: *inter audacis lupus errat agnos*.

⁶⁴ *Perist.* 2,334: *praestetur ut mortis citae* e *Perist.* 14,90: *sensum doloris mors cita praevenit*.

⁶⁵ SZÖVÉRFY 1964, 94.

Si è accennato in precedenza al Bernese 363 e alla veste grafica singolare dei carmi oraziani ivi contenuti⁶⁶. Ebbene, il codice prudenziano corredato di note metriche e segni di scansione da Vettio Agorio Basilio Mavorzio⁶⁷ nella prima metà del VI secolo, il *Par. lat.* 8084, rappresenta le maiuscole di inizio strofe e il rientro dell'adonio in maniera inusuale rispetto agli altri manoscritti prudenziani – e anche oraziani; queste caratteristiche sono invece comuni al Bernese 363. Il manoscritto di Mavorzio è l'unico testo cristiano a essere vergato in capitale, una scrittura che veniva riservata agli scrittori pagani. Sembra dunque che Prudenzio sia considerato da Mavorzio come un *alter Horatius* e che quanto li accomuna sia in particolare l'impiego dei metri. Per giunta, le annotazioni metriche al testo prudenziano scandiscono i versi per sillabe, con un'analisi dei ritmi verso per verso, secondo il metodo utilizzato dallo pseudo Acrone per la lirica oraziana⁶⁸. Si intravede pertanto uno stretto legame, quasi un filo diretto tra i due poeti fin da un periodo di poco successivo a Prudenzio, e il nodo è la forma metrica dei loro componimenti.

Il collegamento tra i due autori si fa ancora più stretto e chiaro se si considera l'*Ambrosianus D 36 sup.*, un codice di Prudenzio affine a *Par. lat.* 8084⁶⁹: il manoscritto, collocabile intorno al VII-VIII secolo, propone annotazioni, anche in questo caso metriche, esclusivamente agli inni⁷⁰. Un ulteriore elemento, allora, concorre a delineare meglio i contorni del rapporto tra Orazio e Prudenzio: non solo il metro, ma il metro degli inni è ciò che più interessa gli uomini di lettere che si trovarono a vivere dopo il crollo dell'impero senza fine.

Gli inni di Prudenzio e i loro metri, quindi, godettero di una certa fama. Ciò è dimostrato soprattutto dalla penetrazione nella liturgia tardoantica e medievale, e specialmente in quella iberica, di un cospicuo numero di versi prudenziani; si tratta sempre di stralci di inni tratti dal *Cathemerinon* e dal *Peristephanon* e cantati in feste particolari, talvolta diverse dall'occasione originaria del carme⁷¹. Limitandosi ora alla strofe saffica, l'importanza di Prudenzio nell'utilizzo di questo metro per la composizione di inni cristiani si evince soprattutto dall'influenza che i suoi due carmi in metro saffico, *Cath.* 8 e *Perist.* 4, hanno avuto nell'innografia dei secoli successivi⁷².

⁶⁶ Vd. *supra*, 5-6.

⁶⁷ Cfr. *PLRE* 2, 736-737.

⁶⁸ La somiglianza è osservata da LONGOBARDI 2010, 377.

⁶⁹ Cfr. QUESTA 1984.

⁷⁰ WINSTEDT 1905 ha lasciato uno studio su questo manoscritto proveniente, forse, da Bobbio.

⁷¹ *AH* 27, 37-39. *AH* 50, 23-46 riporta tutti i passi degli inni prudenziani che vennero reimpiagati nella preghiera liturgica. Cfr. anche MEARNs, 1913, *passim*; SZÖVÉRFY 1964, 81-84, PEEBLES 1951, 80-82.

⁷² DAINTREE 2000, 893 ha contato nei sei volumi dei *Monumenta Germaniae Historica* dedicati al periodo merovingio e carolingio 40 carmi in strofi saffiche e 7 in pseudo-saffiche.

In primo luogo, un dato appare rilevante: secondo le informazioni raccolte da Szövérfy, tra la conclusione dell'attività di Prudenzio e la rinascenza carolingia è proprio fra gli inni cantati nella provincia spagnola che compaiono le strofi saffiche⁷³. L'influenza dei dimetri giambici ambrosiani, infatti, nel VI, VII e VIII secolo oscura nelle altre regioni la fama di *Cath.* 8 e *Perist.* 4. Di Prudenzio ottengono maggior successo i carmi in metro ambrosiano⁷⁴ e il tetrametro trocaico catalettico, ripreso da Venanzio nel *Pange lingua gloriosi*, che darà inizio a una serie di imitazioni e riprese per tutto il medioevo⁷⁵.

2.3.1 Inni in strofi saffiche di area iberica

Ma quando si passano a considerare gli inni di VI e VII secolo provenienti dall'area spagnola, ecco che le strofi saffiche fanno la loro comparsa⁷⁶. Occorre scoprire se, come sostiene Szövérfy, «in Spanien gehen die Wurzeln auf Prudenz zurück»⁷⁷. Tra gli inni saffici dell'antica liturgia iberica giova segnalarne uno per la seconda domenica dopo l'Epifania; il primo verso di questo inno vespertino, le cui movenze suscitano il ricordo di *Cath.* 5⁷⁸, è *Christe, lux mundi, salus et potestas*. Al v. 9 si incontra una

⁷³ SZÖVÉRFY 1964, 95-148 nomina, ad esempio, Orienzio, Sedulio, parla poi degli inni irlandesi e gallicani. Del VI secolo sono Chilperico, un certo Flavio, Gregorio Magno, Jonas.

⁷⁴ *Cath.* 1; 2; 11; 12; *Perist.* 2; 5.

⁷⁵ SZÖVÉRFY 1964, 365 riporta un inno di un tale Carus, che quasi combina emistichi di Venanzio. Si pensi che il celebre *Stabat mater*, ormai ritmico, deriva da questo metro, con un raddoppiamento del primo emistichio, interpretato come un settenario trocaico.

⁷⁶ Occorre premettere, prima di addentrarsi nell'analisi degli inni iberici, che la datazione di questi inni è spesso problematica, in quanto, avverte anche SZÖVÉRFY 1998, 14, le fonti dell'innodia di area ispanica sono relativamente tarde, del decimo o undicesimo secolo. Qualsiasi attribuzione, quindi, va accolta con certe riserve.

⁷⁷ SZÖVÉRFY 1964, 149. La medesima opinione è portata avanti anni dopo, in SZÖVÉRFY 1998, 26: «one of the chief sources of inspiration for them is, of course, the poetry of Prudentius whose lines, phrases and images are repeatedly echoed».

⁷⁸ Entrambi gli inni cominciano con un'invocazione a Cristo ricordato nel suo attributo di origine della luce e nella sua prerogativa di garante dell'alternanza tra il giorno e la notte (segnalata con l'ablativo *vicibus*): Prudenzio inizia con i suoi asclepiadei: *Inventor rutili, dux bone, luminis, / qui certis vicibus tempora dividis*; l'innografo spagnolo ribadisce il concetto e lo amplia (*AH* 27, 73-74, 18, vv. 1-6): *Christe, lux mundi, salus et potestas / qui diem solis radiis adimplet / noctem et fulvam faciens corusco / sidere pingis. // Certis ut totum motibus peractum / temperes mundum vicibus recursus*. La struttura è simile: l'apostrofe a Cristo luce del mondo è seguita al secondo verso dal relativo *qui*, che espone la sua attività di elargitore equo di luce solare e siderea. Entrambi gli autori, poi, passano a evocare la celebrazione vespertina e menzionano l'offerta del cero, memoria del lume acceso la notte di Pasqua. Sorprende la somiglianza lessicale e semantica. Nell'*hymnus ad incensum lucernae* tre parole chiave incorniciano i due versi dedicati alle candele, *nectar, fervidum* e *guttatim* (*Cath.* 5,21-22): *nectar de liquido vertice fervidum / guttatim lacrimis stillat olentibus*. L'inno iberico ripropone *fervidum* e *nectar* alle estremità di due versi e modifica l'avverbio *guttatim* nel sostantivo

notazione temporale, che suona familiare a chi conosce gli inni di Prudenzio: *ecce, vergentem rotat hora solem*. Il secondo emistichio è una riproduzione fedele di un altro v. 9, quello di *Cath. 8: nona submissum rotat hora solem*. Il clausolare *solem*, tra l'altro, in entrambi i casi è concordato con un participio che precede la cesura. Non già un emistichio, ma due interi adonî sono mutuati dall'inno ottavo di Prudenzio: al v. 24 troviamo il verso *mulceat artus*, già ideato da Prudenzio per *Cath. 8,20*; la coppia *nocte dieque* di v. 36 è tratta da *Cath. 8,56*. Questo adonio prudenziano, peraltro, ha avuto un largo seguito: è stato riutilizzato da Paolino di Nola (*Carm. 17,60*) ed è diventato una chiusura di strofa assai diffusa negli inni. Ancora nell'epoca carolingia, Alcuino, o un anonimo che ebbe l'onore di una simile attribuzione, nel suo inno a san Vedasto ripeté quell'adonio al v. 20⁷⁹.

Tali riprese non sono certo fini allusioni al carne prudenziano che arricchiscono di nuovi significati il testo richiamante; l'innografo qui prende in prestito un intero emistichio o un intero adonio in quanto Prudenzio scrive inni: la sua opera lirica è quindi un serbatoio utile per chi vuole cimentarsi nel medesimo genere. È facile comprendere quanto si sia lontani dalla sottile abilità allusiva di Ovidio nei confronti di Ennio e Catullo⁸⁰, o anche di Ausonio nei confronti di Orazio. Ci troviamo davanti a una modalità di richiamo intertestuale affatto diversa da quella a cui si è abituati con i poeti classici. La triplice ripresa di *Cath. 8*, comunque, è un chiaro segno dell'influenza che Prudenzio esercitò sul compositore del citato inno su Cristo luce del mondo.

2.3.2 *Christe cunctorum, dominator alme*

E *Christe, lux mundi* non è l'unico componimento a recuperare tessere dall'inno ottavo del *Cathemerinon*. Vi è un inno la cui datazione oscilla tra il VII e il IX secolo⁸¹:

gutta (*AH 27, 73-74, 18, vv. 19-20*): *fervidum guttas madidumque summo / vertice nectar*. Anche il chiaro riferimento ai fedeli che compiono devotamente il rito è ripreso dall'innografo medievale: il v. 13 del suo componimento, *nos pio cultu tibi praecinentes*, sembra ispirato a *Cath. 5,137-138: nos festis trahimus per pia gaudia / noctem conciliis*.

⁷⁹ *Acta Sanctorum Belgii selecta 2, 36-37*.

⁸⁰ Cfr. CONTE 2012, 64-78.

⁸¹ L'inno si trova in *AH 51, 112-115, 103*, sotto la dicitura, a dire il vero non molto precisa, di *Hymni antiquissimi saec. V-XI*, in Chevalier 2854 e in *CPL 1246*; Blume in *AH 27, 265* sottolinea l'incertezza delle sue origini mozarabiche. Ma SZÖVÉRFY 1964, 150 e DÍAZ Y DÍAZ 1958, 94 lo assegnano alla Spagna del VII secolo e PÉREZ DE URBEL 1926, 237 lo ascrive a Eugenio di Toledo, morto nel 657. STOTZ 1982, 82 parla al più tardi della prima metà del IX secolo o, aggiunge, eventualmente è considerevolmente più antico. Certo è, come si vedrà in seguito, che più di un inno del IX secolo ricalca alcuni versi di *Christe cunctorum dominator alme*. Fra questi vi è Valafrido Strabone, attivo nella prima metà del IX secolo; il suo inno costituirebbe quindi un *terminus ante*

Christe, cunctorum dominator alme fin dal primo verso rivela una memoria prudenziana; l'*hymnus post ieiunium*, infatti, ha tale avvio: *Christe, servorum regimen tuorum*. Come già nell'inno dopo l'Epifania, questo componimento si apre con l'invocazione a Cristo; tale vocativo iniziale è come un residuo dell'influenza di Prudenzio sulla produzione innodica: solo in *Cath.* 8, infatti, appare un simile *incipit*. E la presenza di Prudenzio è confermata dal fatto che frequentemente il *Christe* iniziale è accompagnato da un genitivo plurale che ricorda fonicamente il prudenziano *servorum*⁸². A volte, poi, il termine rima con un altro genitivo in clausola, come del resto altri due versi prudenziani⁸³: si trovano quindi inni come *Christe sanctorum remeat tuorum*⁸⁴. Nessun altro esempio di questo doppio genitivo rimante è rintracciabile prima di Prudenzio.

Ma torniamo all'inno *Christe cunctorum*. L'influsso prudenziano prosegue al v. 16: qui l'adonio è occupato interamente dal composto *christicolarum*; il termine è coniato proprio da Prudenzio in conclusione di *Cath.* 8 – una posizione, dunque, che non passa inosservata. Per di più, è con Prudenzio che cresce il numero di adonî costituiti da una sola parola⁸⁵; ancora una volta, il poeta tardoantico rende norma un aspetto che in Orazio era semplicemente una soluzione occasionale. Anche in questo caso si può parlare di chiara influenza prudenziana, ma occorre precisare che ciò non significa che il termine sia preso in prestito direttamente dall'inno del *Cathemerinon*; chi compose *Christe cunctorum* può aver attinto da un altro inno, o da un altro gruppo di inni, che presentava tessere prudenziane. Se quindi è inequivocabile la radice prima di *Christe* a inizio di un inno o dell'adonio *christicolarum*, giacché è Prudenzio a inaugurare certi nessi o parole, non si può tuttavia avere la certezza che Prudenzio sia stato il modello diretto di un innografo.

Nella tarda antichità, infatti, e in misura maggiore per tutto il medioevo, si assiste a un proliferare di inni che spesso, affidati all'oralità, moltiplicano le loro versioni o riutilizzano tasselli di altri inni. Ci si avvicina, in questo caso, ai rapporti intertestuali che intercorrono talvolta tra i canti popolari di regioni vicine. Vi è infatti una comunanza tra i due gruppi di testi: tanto gli inni quanto i canti popolari hanno una fruizione principalmente orale e la memoria agisce eminentemente a livello ritmico-auditivo. Szövérfy ipotizza che la prima fase di trasmissione degli inni fosse

quem. Dai manoscritti che lo riportano si ricava che l'inno finì nella liturgia mozarabica e arrivò in Italia, all'eremo di Fontavellana nell'XI secolo (cfr. *PL* 85, 969-970, primo tomo della liturgia mozarabica) e nella liturgia ambrosiana.

⁸² Lo stilema vede una grande diffusione nell'età carolingia: vd. *infra*, 26-27.

⁸³ *Perist.* 4,5: *plena magnorum domus angelorum* e 4,37: *Lusitanorum caput oppidorum*.

⁸⁴ Cfr. MEARNS 1913, 21.

⁸⁵ CHARLET 1980, 88-89.

orale e che solo in un secondo momento essi fossero stati scritti e poi raccolti in libri liturgici o innari⁸⁶. Poteva esserci perfino una seconda fase orale: sarà capitato che monaci o chierici di altri monasteri o chiese, avendo ascoltato un nuovo inno, lo avessero memorizzato e poi insegnato nella comunità di provenienza⁸⁷. Un ardito paragone potrebbe anche essere quello con i rapsodi che recitavano i poemi epici nella Grecia arcaica; i modi della *performance* determinavano le caratteristiche della poesia rapsodica e in particolare la formularità dei versi. Ebbene, un certo formulario fisso ricorre anche nell'innodia medievale.

L'inno appena considerato offre una serie di esempi in questo senso. Tra la fine della prima strofe e l'inizio della seconda avviene un fenomeno riscontrabile anche nelle strofi saffiche di Prudenzio: al principio dell'adonio compare un termine che ricorre poi all'*incipit* dell'endecasillabo successivo. Così l'inno recita: *cerne benignus. // Cerne quod puro, Deus, in honore*. Lo stilema era già stato impiegato da Prudenzio in *Cath.* 8,40-41: *reddit ovili. // Reddit et pratis viridique campo*; e ancora, in *Perist.* 4,116-117 ritorna lo stesso andamento: *vivis in orbe. // Vivis ac poenae seriem retexis*. Tuttavia, sarebbe azzardato identificare in Prudenzio il modello del carme *Christe cunctorum*; in un altro inno, dedicato a san Giacomo – un santo assai venerato nella penisola iberica – l'adonio *verum agnosce* (v. 32) ha la sua eco all'inizio del verso successivo (v. 33): *verum agnosco*⁸⁸. Anche questo fenomeno iterativo potrebbe essere un uso innografico della cui origine si è persa la memoria. La fonte prima, bisogna riconoscere, è Orazio stesso: nella prima ode saffica – quindi inevitabilmente una delle più conosciute – la prima strofe è legata alla seconda dalla ripetizione del verbo *terrui* (*Carm.* 1,2,4-5): *terrui urbem, // terrui gentis, grave ne rediret*. È questo il passo che fornì uno spunto a Prudenzio per la sua *geminatio* dei verbi *reddit* e *vivis*.

Ma ancora più significativo per analizzare le relazioni tra i testi innodici è l'utilizzo di un preciso lessico in una determinata sede metrica. Si continui a esaminare l'inno *Christe cunctorum*. Al v. 6 il popolo riunito fa risuonare la sua voce per la chiesa appena dedicata⁸⁹: *plebs tua supplex resonat in aula*, e all'ultima strofe la dossologia comincia con il verso *gloria summum resonet parentem*⁹⁰. Ebbene, il verbo *resonare* in penultima posizione è quasi una costante negli inni cristiani latini; basti pensare a come prosegue il primo verso dell'inno *Ut queant laxis resonare fibris*. Non ha neppure senso qui ricercare un modello: da Orazio in poi un gran numero di autori di

⁸⁶ SZÖVÉRFY 1989, 68.

⁸⁷ *Ivi*, 68-69. Non vi sono comunque prove a sostegno di tali supposizioni.

⁸⁸ *AH* 27, 185-186, 129. Qui si è ormai prossimi alle *coblas capfinidas* diffuse non lontano dalla terra cara a san Giacomo.

⁸⁹ L'inno infatti è preceduto dalla formula *in dedicatione ecclesiae*.

⁹⁰ Secondo la versione presente in *AH* 27.

strofi saffiche riprodussero il verbo dopo la cesura⁹¹; il primo dei tardoantichi, però, pare essere Prudenzio, che in *Perist.* 4,151 scrive: *Iuliam cantus resonet simulque*. Se si indaga quale carme oraziano diede inizio all'uso di questo verbo in penultima posizione, si scopre che si tratta di un'ode precedentemente classificata tra gli inni: nel carme 3,11, infatti, Orazio invoca Mercurio, maestro di Anfione, e poi si rivolge allo strumento dalla forza incantatrice (vv. 3-4): *tuque testudo resonare septem / callida nervis*. È singolare che sia un inno oraziano a inaugurare un impiego che diventerà proprio degli inni cristiani.

Inoltre, il verbo *resonare* fa parte del linguaggio fisso con cui gli innografi componevano la strofe dossologica finale. La versione di *Christe cunctorum* riportata da *PL* 85 comincia la strofe conclusiva con il verso *gloriam summo resonemus patri*. Ebbene, con un endecasillabo simile si chiudono anche un inno a san Nicola⁹², uno a san Silvestro⁹³ e, caso singolare, un simile verso isolato conclude, nell'edizione curata da Knoell⁹⁴, l'inno a san Severino di Eugippio, un abate di area napoletana che visse all'inizio del VI secolo. Tutti questi endecasillabi suonano: *gloria patri resonemus omnes*⁹⁵. Nell'edizione della *Patrologia Latina*, però, l'inno di Eugippio manca del verso sciolto finale⁹⁶: probabilmente si tratta di un'aggiunta successiva. Sembra di capire, dunque, che le strofi finali degli inni fossero costituite da formule dossologiche ricorrenti e intercambiabili, come delle espressioni – o perfino delle strofe – *passerpartout* applicabili a qualunque inno.

Ciò è testimoniato dal fatto che alcuni inni, anche a distanza di secoli, presentano la medesima strofa di lode alla Trinità: l'inno più antico della liturgia spagnola, datato al V secolo⁹⁷, offre il primo esempio:

gloriam psallat chorus et resultet
gloriam dicat, canat et revolvat
nomine trino, deitate soli
sidera clament.

⁹¹ Sen. *Tro.* 1010: *dulce lamentis resonare gentes*; *Thy.* 579: *Scylla pulsatis resonat cavernis*; 585: *ignis aeternis resonans caminis*; Herc. *Oet.* 1545: *planctus immensas resonet per urbes*; 1568: *unde commisso resonare ponto*; 1583: *vel fretum dulci resonabit unda*; Prud. *Perist.* 4,151; Paul. Nol. *Carm.* 17,197: *o quibus iam tunc resonabit illa*; 262: *barbari discunt resonare Christum*; Eugipp. *Hymn.* 53; Ven. Fort. *Carm.* 9,7,23: *et satis constant resonare paucis*; Eug. Tolet. *Carm.* 101,2: *tempus aestivum, resonare cogor*.

⁹² *PL* 85, 813-814.

⁹³ *PL* 85, 815. Anche un inno a san Lorenzo: *AH* 51, 193-194, 172, v. 33.

⁹⁴ *CSEL* 9/2, 73, v. 54.

⁹⁵ *CSEL* 9/2 ha come piccola variazione *gloriam* in luogo di *gloria*.

⁹⁶ *PL* 85, 816-818.

⁹⁷ *AH* 27, 230, 163; SZÖVÉRFY 1998, 19.

A seguirlo sono l'inno a san Giacomo precedentemente ricordato, ossia *Gaudeat cuncta pia plebs alumna*, del VII secolo, e altri tre più difficilmente collocabili ma forse del medesimo periodo⁹⁸. Ora, ben cinque inni mozarabici⁹⁹ terminano allo stesso modo: si deduce che la strofe dossologica venisse applicata agli inni di area spagnola alla maniera di una formula liturgica che conclude l'invocazione del diacono, come per esempio l'espressione *in saecula saeculorum*. Vi è quindi una possibile relazione tra gli inni iberici e il *Christe cunctorum*, la cui strofe finale presenta un'anafora del sostantivo *gloria* ai primi due endecasillabi. Inoltre, ritroviamo la clausola *deitate soli* al terzo endecasillabo nell'inno per i santi Sergio e Bacco di Valafrido Strabone¹⁰⁰, in piena età carolingia. Tale inno si conclude con l'adonio *compar in aevum*, con una clausola diffusissima nell'innodia e presente anche in *Christe cunctorum: omne per aevum*¹⁰¹. Il proliferare di formule dossologiche applicabili a qualunque inno nello stesso metro si mostra specialmente nel caso di *Ut queant laxis*: i manoscritti nei quali è conservato, infatti, non concordano sulla strofe finale; in diverse regioni, perciò, l'inno era cantato con quattro dossologie diverse¹⁰². Una di queste, per giunta, è identica alla strofe conclusiva degli inni a san Nicola e a san Silvestro prima citati¹⁰³. Si capisce, dunque, come la fortuna degli inni prudenziani vada indagata in un repertorio di espressioni e parole metriche divenute caratteristiche del genere più che in palesi richiami. Ed esempi di questo tipo abbondano.

Procediamo con l'esame metrico-lessicale di *Christe cunctorum*, in un certo qual modo a metà tra l'innodia iberica e quella carolingia. Al v. 34 la sesta, settima e ottava sillaba sono occupate dal sostantivo *famulus*¹⁰⁴. Come di nuovo mostra *Ut queant laxis*, tale vocabolo divenne di uso comune in penultima posizione (v. 2): *mira gestorum famuli tuorum*. Ora, né in Orazio né in alcuno degli autori di strofi saffiche precedenti a Prudenzio si trova il termine *famulus* in qualsiasi sede metrica; è Prudenzio, in questo caso, ad aver determinato la fortuna di questo vocabolo, di

⁹⁸ AH27, 185-186, 129; 243, 171; 248-249, 174; 263-264, 187.

⁹⁹ SZÖVÉRFY 1998, 12 mette in luce una certa confusione sorta intorno all'aggettivo "mozarabico" in riferimento agli inni iberici: il periodo della liturgia mozarabica va dalla conquista della Spagna a opera degli Arabi (711-718) fino all'XI secolo, quando la liturgia romana prese il sopravvento sulle altre. Spesso, invece, con questo termine ci si riferisce anche al periodo precedente all'invasione araba della Spagna e si definisce mozarabico anche ciò afferisce all'epoca della presenza visigotica nella penisola.

¹⁰⁰ *Pangite caeli, reboemus odas*, AH 50 178-179, 131.

¹⁰¹ *Omni in aevo* in PL 85, 969-970. Il lontano modello di *aeuum* in chiusura di adonio è Orazio, guardacaso in due carmi identificabili come inni: *Carm.* 3,11,36 suona *nobilis aevom*, mentre l'inno antico per eccellenza, il *Carmen saeculare*, al v. 68 conclude la strofa con *prorogat aevum*.

¹⁰² Cfr. Dreves in AH 50, 122.

¹⁰³ *Gloriam patris resonemus omnes / et tibi, Christe, genite superne / cum quibus sanctus simul et creator / Spiritus regnat.*

¹⁰⁴ Vv. 33-34: *quaesumus ergo, Deus, ut sereno / annuas vultu famulos videre.*

significato alquanto consono a un cristiano in preghiera¹⁰⁵. Con Paolino di Nola questo uso viene portato avanti e continua a indicare il fedele che con l'inno si sta rivolgendo umilmente al suo potente fattore¹⁰⁶. In ambito spagnolo è un inno dedicato a san Marcello a riportare per tre volte il vocabolo in penultima posizione; in un verso, tra l'altro, *famulus* si combina con *resonare*, in un trionfo di formularità: *laeta Marcelli famuli beati / inde vox coepit resonare Christum*¹⁰⁷. Venanzio Fortunato, che non manca di utilizzare il termine, potrebbe essere a sua volta influenzato dalla pratica di cantare inni liturgici e paraliturgici, oltre che dai precedenti letterari¹⁰⁸.

2.3.3 Operazioni di tipo centonico

Un discorso simile vale per l'aggettivo *coruscus* (e il verbo corrispondente) in clausola. Nell'inno per i martiri di Saragozza Prudenziario si figura il giudizio universale, quando Dio verrà su una rossa nube scuotendo la sua destra sfolgorante: *cum Deus dextram quatiens coruscam / nube subnixus veniet rubente*. Di questo verso si ricorderà Paolino di Nola, quando in *Carm* 17,157-159 scriverà dei troni divini: *per crucis scalas properans in astra, / qua deus nitens ad humum coruscis / e thronis spectat varios labores*. L'influenza dei due poeti si fa sentire nell'innografia successiva. Un'atmosfera da fine del mondo affine a quella della quarta corona si trova in un inno spagnolo a san Tommaso (*AH* 27, 248-249, 174, vv. 1-2): *Cunctus iam mundus patule triumphat / Iesus e caelis veniens coruscat*. In questo caso ci si può sbilanciare pensando a una conoscenza diretta del passo prudenziano da parte dell'innografo: prima della clausola, terminante con il suono "a" come in Prudenziario, un participio presente è riferito a Cristo che giunge dal cielo a giudicare gli uomini. L'avvento di Cristo è implorato anche nell'inno a san Saturnino, uno dei più antichi dell'innodia iberica¹⁰⁹, chiamato

¹⁰⁵ *Cath.* 8,7-8: *maior exemplis famulos remisso / dogmate palpas*.

¹⁰⁶ *Carm.* 17,145: *ducat hunc aeque famulum suum dux*.

¹⁰⁷ *AH* 27, 215-217, 151, vv. 41-42. Per la mancanza di certezze sulla datazione cfr. SZÖVÉRFY 1998, 64-67. La memoria qui si attiva in direzione di Paolino, *Carm.* 17,262: *barbari discut resonare Christum*. Suscitano interesse due delle tre occorrenze del sostantivo *famulus* (vv. 41 e 61, l'altra occorrenza è al v. 21), in quanto sono sempre seguite dall'aggettivo *beatus*; caso singolare è anche il fatto che, pur suonando entrambe le volte *famuli beati*, il nesso è nel primo caso un genitivo riferito a Marcello, nel secondo un nominativo riferito ai fedeli: quello che vince qui è il suono più che il significato. Altre occorrenze sono rintracciabili, tra gli altri, nell'inno a san Nicola (*PL* 85, 813-814), ai vv. 21 (*predicat cunctis famulare Christo*) e 34 (*sepius gestans famulando Christo*) e nell'inno a san Silvestro (*PL* 85, 815-816), ai vv. 37 (*predicat Christus famulare plebem*) e 42 (*crebrius donans famulando poli*). Si osservi la somiglianza tra i versi dei due inni.

¹⁰⁸ *Carm.* 9,7,82: *nempe commendans famulam propinquam*.

¹⁰⁹ SZÖVÉRFY 1998, 18-19 ritiene probabile la datazione dell'inno al V secolo.

da Szövérfy «an heir of the Prudentian hymn tradition»¹¹⁰ specialmente per la scelta del metro¹¹¹. Nella strofe che precede la dossologia, la comunità di cui l'autore si fa portavoce supplica Cristo di venire a giudicare i giusti con volto mite e di porli nel numero dei vincitori, tra un rilucere di corone:

inde te, Christe, venias, rogamus¹¹²
mitis apparens veniendo iustis
nosque victorum socians coruscis
iunge coronis.

Non sembra casuale che gli inni ai santi Saturnino e Tommaso abbiano in comune con il carme prudenziano, oltre alla clausola con l'aggettivo *coruscus* o il verbo corrispondente, il verbo *venio* in penultima sede. L'innografo devoto a san Saturnino, inoltre, condivide con Prudenzio il vocabolo *iustus*, a completare il quadro della seconda venuta di Cristo.

Infine, l'adonio *munera Christo* coniato da Prudenzio in *Perist.* 4,8 diede inizio a una serie di versi con i due termini declinati in diversi modi: *munere Christi* adorna il v. 28 di un inno su un pontefice, tramandato insieme ad altri testi di provenienza spagnola¹¹³. L'adonio prudenziano arriva perfino in Irlanda, dove Colombano al v. 103 dei suoi versi a Fidolio scrive *munera Christus*. Ma il nesso, bisogna ammettere, è anche clausola esametrica assai diffusa negli versi di Giovenco e di Paolino¹¹⁴.

D'altronde non si può sempre parlare di richiami a Prudenzio; sembra invece che i suoi inni offerissero come un repertorio di espressioni, sempre colte nella loro natura ritmica e nella loro posizione all'interno del verso. Tale spiegazione è supportata dal fatto che per tutto il medioevo circolavano spezzoni di passi lirici prudenziani, anche al di fuori della penisola iberica¹¹⁵. Il carme sul digiuno, per esempio, fu frammentato in innumerevoli inni di una decina di versi, da cantare, con aggiunta dell'immane dossologia finale, nei vari giorni feriali di Quaresima. Anche *Cath.* 9 fu smembrato e ricucito con l'aggiunta di otto versi per essere impiegato nell'ufficio per

¹¹⁰ *Ivi*, 19.

¹¹¹ Gli esempi si moltiplicano tra i poeti del IX secolo quali Alcuino (in *Luminis fons lux et origo lucis*, *AH* 50, 155-157, 110 (3), v. 22 scrive: *ille sol nos irradiet coruscus*) e Valafrido Strabone (*AH* 50, 167-169, 121 (1), v. 49 *hic sub humana specie coruscans*).

¹¹² Se qui si nascondesse una memoria di Hor. *Carm.* 1,2,30: *tandem venias precamur?* Dopo tutto si tratta sempre dell'arrivo di un dio su una nube incandescente.

¹¹³ *AH* 27, 260, 184.

¹¹⁴ Iuvenc. 1,419; 439; 2,361; 381; 3,32; in un manoscritto anche 4,148. Paul. Nol. *Carm.* 13,32; 15,32; 23,230; 264; 329; 25,211; 27,43; 176; 28,186; 196; 228; 29,34; 31,3.

¹¹⁵ Vd. *supra*, 16.

i defunti. Gli inni prudenziani, dunque, sopravvissero come *disiecta membra* che, in un fecondo *σπαραγμός*, si sparsero per quello che era stato l'impero romano d'Occidente, fino alle fredde terre irlandesi. Spezzoni di inni o di versi furono riutilizzati per comporre nuovi canti di lode, senza che si attivasse una particolare interferenza con il testo modello, come accade per i centoni di poeti classici, se non quella che intercorre tra uno dei fondatori di un genere poetico e i suoi successori. Si è davanti per così dire a un'attività combinatoria, in cui parole già impiegate sono incastonate nei nuovi versi, ma di esse interessa soprattutto il ritmo; si è lontani dalle allusioni analizzate da Pasquali¹¹⁶. Non per questo tale operazione è segno di decadenza: si tratta solo di una diversa intertestualità. La ripresa di parole in una sede metrica, inoltre, è spiegata dalle modalità di fruizione dei testi prudenziani e degli altri inni: nel contesto liturgico, dove si originarono gli inni di cui si sta trattando, gli inni venivano cantati e i loro versi erano tratti nella memoria nella loro sostanza fonico-ritmica. Si hanno così inni come *O Nazarene, dux Bethlem* (42 nel *cod. Matritensis* 1005) palesemente improntato a *Cath. 7,1: O Nazarene, lux Bethlem*.

Una sorta di attività centonaria si manifesta anche nella riproposizione di più versioni che differiscono di poco dalla strofe iniziale di un inno. Si legga l'inizio del già menzionato inno in onore di san Silvestro, nel quale la voce parlante offre a Cristo il suo canto:

Christe rex regum, gubernator magne,
 patris immensi soboles perennis
 supplicum vota pariterque odas
 suscipe clemens.

Pare di essere di fronte a una variazione sul tema di *Christe cunctorum*: il vocativo *Christe* apre il primo emistichio, che si chiude con un genitivo plurale; nel secondo, l'espressione ricalca fonicamente il nesso *dominator alme*. Il verso seguente esprime il concetto della figliolanza di Gesù rispetto al *pater*, mentre il terzo è quasi una riproduzione di *supplicum vota pariterque hymnum*. L'adonio, infine, con un imperativo in prima posizione, chiede all'invocato di accogliere con mitezza le preghiere cantate dei fedeli. È probabile che sia *Christe cunctorum* ad avere la precedenza temporale su questo inno trovato in un manoscritto dell'XI secolo. Lo stesso non si può affermare per uno dei due inni mozarabici *Christe immense, dominator sancte*: i credenti ispanici dell'VIII secolo, infatti, già cantavano questo inno

¹¹⁶ PASQUALI 1951.

nei loro ritrovi¹¹⁷. Si può però supporre che fosse l'inno a ricordare *Christe cunctorum*: certamente i due termini identici (*Christe* e *dominator*), insieme con l'assonanza tra *alme* e *sancte*, indicano un qualche rapporto, ma, visto che la formula *Christe cunctorum* ebbe seguito, pare più probabile che il testo evocato sia proprio quello con il genitivo plurale.

Un altro richiamo, consapevole o meno, sembra testimoniare una discreta fortuna dell'inno *Christe cunctorum* nell'ambito carolingio. È infatti Valafrido Strabone a riecheggiare il suo primo verso. Il poeta sta narrando la nascita di Gesù quando, ai vv. 61-62, apostrofa direttamente il bambino e implora la salvezza per il suo principe e per la pudica coniuge: *Christe regnorum dominator auge / principis nostro decus et triumphos*¹¹⁸. Orbene, il verso, con il solito riferimento a Cristo e al suo attributo di dominatore, oltre che con la solita assonanza, non è in apertura di inno, come in tutti gli altri casi; è più facile quindi pensare a una precedenza di *Christe cunctorum*, che ha suggerito a Valafrido anche il genitivo in *-orum*, a differenza di quello che avrebbe potuto offrire l'inno, peraltro con uno iato poco elegante, *Christe immense*.

La metamorfosi di *Christe cunctorum* non finisce qui. In occasione della dedicazione di una nuova chiesa il popolo festoso poteva cominciare il suo canto con l'invocazione *Christe cunctorum, dominator alme* oppure con *Christe caelorum habitator alme*¹¹⁹. Questa volta le tessere rimaste nella loro posizione originaria sono cambiate: l'attributo *habitor* ha preso il posto del rimante *dominator* e in luogo di *cunctorum* l'innografo ha scelto il simile *caelorum*; la clausola *alme*, invece, in questa occasione ha mantenuto le sue consonanti. Ad essere mantenuto è stato anche un adonio: la coppia *cerne benignus* che in *Christe cunctorum* concludeva la prima strofe è ora riprodotta più avanti, al v. 12. Inoltre, la lontana ascendenza prudenziana si rivela in una coppia di genitivi che creano una rima interna: *atque cunctorum pariter piorum*. Che sia un recupero del *cunctorum* non esplicitamente citato al primo verso? Comunque, della variante *Christe caelorum* poteva essere a conoscenza Vandalberto di Prüm, se scrisse *Christe caelorum modulans caterva*¹²⁰.

La fortuna di *Christe cunctorum* arriva fino al X-XI secolo, con Odilo di Mercoeur, nato nel 962 e morto nel 1048. Egli compose due inni in onore di san

¹¹⁷ Secondo SZÖVÉRFY 1998, 45, AH 27 85, 32 fu composto dopo il VII secolo, probabilmente nell'VIII. Identica apertura ha AH 27, 80-81, ma di questo inno presente negli antifonari mozarabici la datazione è incerta (cfr. SZÖVÉRFY 1998, 64-65).

¹¹⁸ AH 50, 167-169, 121.

¹¹⁹ AH 51, 115-116, 104. L'inno è nella sezione *Hymni antiquissimi saec. V-XI*, ma ciò non è di grande aiuto per la sua collocazione temporale.

¹²⁰ AH 51, 153-154, 131.

Maiolo, abate di Cluny. Entrambi cominciano in un modo ormai familiare: *Christe cunctorum via lux sanctorum* è destinato alla preghiera notturna, mentre *Christe cunctorum pariter tuorum* era cantato in occasione del vespro¹²¹. Si è visto, dunque, come un solo verso sia stato spunto per una serie di combinazioni differenti, che riprendono alcune tessere e ne accostano altre fonicamente affini a quelle sostituite.

Un fenomeno simile avviene per un gruppo di inni, per certi versi vicini a quelli appena menzionati. A cavallo tra l'ottavo e il nono secolo Rabano Mauro compose *Christe sanctorum decus angelorum*, memore di *Perist. 4,5 (plena magnorum domus angelorum)* e di un inno del VII-VIII secolo con il primo verso terminante in *angelorum*¹²², e forse anche memore di un altro inno, scritto nello stesso periodo, *Christe sanctorum decus atque virtus*¹²³; ma è anche possibile che sia quest'ultimo ad aver tratto ispirazione dal verso del più celebre letterato. Comunque sia, *Christe sanctorum decus atque virtus* certamente di almeno un inno è stato il modello: nella seconda metà del IX secolo, infatti, vede la luce un componimento che prende in prestito il suo primo verso, salvo poi proseguire in maniera diversa¹²⁴. Sulla stessa linea è *Christe sanctorum decus et corona*, ascrivibile anch'esso al secolo della rinascenza carolingia. È forse su influenza di questo attacco che l'inno *Christe cunctorum, dominator alme* ha subito la modifica in *Christe sanctorum dominator alme*¹²⁵. In età carolingia si assiste a un'esplosione di inni dalla simile apertura, mutuati, alla lontana, proprio dal prudenziano *Christe servorum regimen tuorum*.

Ma il metodo centonario di creazione innografica si manifesta pure nelle differenti versioni di *Christe cunctorum dominator alme*. Come accade per i canti popolari più celebri, la sua fortuna determinò anche una proliferazione di testi che vanno tutti sotto il nome di *Christe cunctorum* ed effettivamente sono affini per scelte lessicali, eppure lievi modifiche testuali determinano la loro diversità. Risulta così che il codice da cui Alexander Lesley ha tratto il testo per *PL 85* non concorda con quello impiegato da Blume per la sua edizione di innodia gotica. Analogamente, se si sfoglia un volume di liturgia ambrosiana si rimane sorpresi dalla *facies* differente dell'inno nominato nel medesimo modo. Risulta ormai evidente quanto l'indagine intertestuale

¹²¹ I due inni sono rispettivamente *AH 50, 299, 233 (5)* e *AH 50, 300, 235*. Il secondo riecheggia da vicino il primo verso di *Cath. 8: Christe servorum, regimen tuorum*. Infatti, i due versi non hanno in comune solamente il vocativo *Christe* seguito dal genitivo plurale: si concludono entrambi con *tuorum* e presentano in penultima posizione un trisillabo con vocali finali "i" ed "e".

¹²² *Christe lux lucis, Deus angelorum, AH 27, 155, 110*. È un inno per santa Dorotea; la datazione è indicata da SZÖVÉRFY 1998, 44.

¹²³ *AH 14a 63-65, 53*

¹²⁴ *AH 23, 269, 477*. Invece che con *vita*, il secondo verso di questo inno comincia con il termine *splendor*.

¹²⁵ Blume in *AH 27, 265*.

fra gli inni cristiani latini si debba muovere su basi differenti rispetto a quelle abituali per i testi canonici della letteratura latina. Un apporto significativo sarebbe dato dalla conoscenza delle melodie utilizzate durante l'affermazione dell'innodia nell'Occidente latino: i rapporti tra gli inni si manifesterebbero con maggiore evidenza e forse si farebbe più luce sulla scelta di certe parole in determinate posizioni; purtroppo, però, i primi neumi non precedono il nono secolo¹²⁶.

Nella prima metà di questo secolo, alla corte di Carlo il Calvo era attivo Lupo di Ferrières, una delle menti più erudite del periodo. Non stupirebbe, dunque, che gli inni prudenziani siano stati una delle sue letture. Un verso del *Peristephanon* esce dalla penna di Lupo quando si trova a comporre un inno per san Vigberto¹²⁷. Si è citato, trattando del largo impiego di *coruscus* negli inni, un endecasillabo da *Perist.* 4 che pare essersi impresso in maniera particolare nella memoria dei primi innografi (v. 9): *cum Deus dextram quatens coruscam*. Ebbene, è inevitabile pensare a questo verso quando si legge che Dio redime l'uomo *cum potens dextram quatitur coruscam* (v. 22). *Deus* è stato spostato al verso precedente, a occupare, come in Prudenzio, la seconda e la terza sillaba, mentre il verbo, per esigenze sintattiche, ha una diversa coniugazione: è solo questione di adattare il verso preso in prestito alla nuova costruzione del discorso; non è una fine allusione che riprende il modello per apportare qualcosa di originale. Si nota ancora una volta come i carmi di Prudenzio fungano da collezione di versi e formule da ritagliare e incollare in un nuovo componimento. Non si scorge neppure l'intenzione, da parte dell'autore, di dialogare con l'inno per i martiri di *Cesaraugusta*: nessun altro verso lascia trasparire un riferimento a questo carme.

L'esempio di Lupo suggerisce ulteriori riflessioni. Il verso ripreso, infatti, è già stato menzionato come fonte di ispirazione, forse lontana, di altri inni e si dà il caso che la strofe precedente del *Peristephanon* si apra con *plena magnorum domus angelorum* e si chiuda con l'adonio *munera Christo*. Ora, potrebbe sorprendere una tale densità di espressioni trafugate dagli innografi. Ma lo stupore per il fenomeno si ridimensiona quando si osserva che le due strofe sono la seconda e la terza del lungo inno. Accade ancora una volta ciò che si verificò per la fortuna delle odi oraziane, maggiore per il primo libro: a venire frequentati più spesso sono i primi carmi di un libro, così come le prime strofe di un componimento. E nel caso degli inni si può aggiungere: quando un canto consta di parecchie strofe, non tutte sono sempre cantate; sono quindi le prime a essere meglio memorizzate.

Certo, non avviene sempre così, specialmente quando il carme prudenziano è composto di "sole" venti strofe, a dispetto delle cinquanta di *Perist.* 4. In *Cath.* 8, dopo

¹²⁶ CORBIN 1954.

¹²⁷ *PL* 119, 699-700.

il quadretto narrativo del buon pastore che recupera la pecora impigliata nei rovi del peccato, Prudenzio si lascia andare a un'esclamazione di stupore (vv. 49-50): *hisce pro donis tibi, fide pastor, / servitus quaenam poterit rependi?* Quale sforzo umano potrà compensare il dono della salvezza? Non sono certo versi di secondaria importanza all'interno dell'inno e riesce difficile pensare che i cristiani che lessero queste parole siano passati oltre senza trattenerle. Così, al declinare del IX secolo, immaginiamo Notker che, nella sua abbazia di San Gallo, legge alla fioca luce di una candela il *Sangallensis* 136, manoscritto delle opere prudenziane vergato proprio in quel periodo o poco prima¹²⁸. Una lettura degli inni di Prudenzio non sarà mancata se nel suo inno al primo martire Stefano si legge *hisce pro dictis licet angelorum*¹²⁹. Il balbuziente di lingua ma non di intelletto¹³⁰ combina qui un riferimento a *Cath.* 8 con una clausola impiegata per la prima volta da Prudenzio in *Perist.* 4,5. L'emistichio *hisce pro donis*, infatti, viene riproposto con una leggera variazione; il termine *donis* è sostituito da *dictis*, ma, mentre il significato cambia considerevolmente, la sequenza fonica non subisce forti alterazioni: il bisillabo finale resta terminante in *-is* e continua ad avere l'iniziale "d". Del resto, egli chiamò *Liber hymnorum* la sua raccolta di sequenze: come poteva non rifarsi a uno dei padri dell'innografia? Un'altra impronta prudenziana si riconosce tra le lodi a santo Stefano: il v. 32 è costituito dall'adonio *martyriorum*, ricalcato, probabilmente, sull'identico verso in *Perist.* 4,188. Né Paolino, né Boezio, né altri illustri compositori di strofi saffiche lasciarono spazio a questo lungo genitivo plurale.

2.3.4 Influenza di altri autori

Vi sono, è vero, altri casi in cui la filiazione da questi autori inficia il primato di Prudenzio. La clausola *caterva*, ad esempio, inaugurata da Orazio, si diffonde nell'innografia con il tramite di Paolino di Nola. Il contesto del carne oraziano che fornì uno spunto lessicale a Paolino è tutt'altro che religioso: in *Carm.* 3,20,5 la *caterva* è quella di giovani avvenenti e il tu a cui si rivolge il poeta è un fanciullo alquanto attraente: *cum per obstantis iuvenum catervas / ibit*. È Paolino che, sulla scorta di Orazio, cristianizza la folla di persone e ne fa un consesso di santi tra i quali Paolino scorgerà dal basso Niceta (*Carm.* 17,307-308): *te procul sacris socium catervis / suspiciemus*. Alcuni particolari rivelano affinità di suono tra i versi dei due autori:

¹²⁸ Cfr. LAVARENNE 1955, xxix.

¹²⁹ *AH* 51, 229, 199.

¹³⁰ *Eccardus Sangallensis IV, Casus sancti Galli* 1,33,2: *Noker corpore non animo gratus, voce non spiritu balbulus, in divinis erectus, in adversis patiens, ad omnia mitis, in nostratium acer erat exactor disciplinis*.

iuvenum e *socium*, oltre a essere entrambi trisillabici, terminano allo stesso modo, mentre *obstantis* e *sacris* sono legati da assonanza e omeoteleuto. Dopo Paolino, alcuni innografi usarono descrivere con il sostantivo *catervae* le torme di fedeli in preghiera o l'assemblea dei santi in cielo. Valafrido Strabone, ad esempio, con tale vocabolo identifica la folla in mezzo alla quale sono portate in processione le ossa di san Ianuarius¹³¹. All'incirca negli stessi anni, Vandalberto di Prüm scrisse un inno in onore di tutti i santi, folla celeste: *Christe, caelorum modulans caterva*¹³².

Un numero indistinto di autori può aver influenzato il fortunato innografo che compose *Christe cunctorum*. Ai terzi endecasillabi della prima e dell'ultima strofa (vv. 3 e 47) la clausola è occupata dal sostantivo *hymnus*; ora, menzionare a fine verso il proprio atto di cantare una lode a Dio è quasi una prassi degli innografi. L'autore di *Christe cunctorum*, ad esempio, all'inizio chiede a Cristo di guardare benigno ai voti e all'inno che gli vengono offerti, mentre in conclusione del suo componimento fa dire ai fruitori del carne: al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo *moduletur hymno*¹³³. Quest'ultimo verso propone un altro esempio di vocabolario ricorrente: i verbi e i sostantivi con radice *modul-* abbondano nella penultima posizione degli endecasillabi saffici. Ciò può essere dato dal fatto che il verbo descrive bene l'azione che compiono i fedeli nel cantare l'inno, ma anche dalla frequenza con cui la radice compare nella letteratura latina: a partire da Orazio, attraverso Seneca, il verbo *modulor* trova spazio nei versi di Ausonio, Paolino di Nola, Venanzio Fortunato¹³⁴. È quasi impossibile identificare quale di questi poeti, se ve n'è uno tra essi, influenzò l'autore dell'inno in questione.

In realtà, uno più di altri presenta una qualche affinità con il verso di *Christe cunctorum*: questi è Paolino di Nola, che con il suo unico carne in strofi saffiche ha fornito innumerevoli spunti agli innografi successivi – effettivamente, con i suoi 340 versi supera i 280 di *Cath.* 8 e *Perist.* 4 insieme. In una lunga descrizione della navigazione che Niceta sta per intraprendere, Paolino tratteggia il quadretto dei lieti marinai che, guidati dal timone della croce, *concinent versis modulis in hymnos* (*Carm.* 17,110). La compresenza della radice *modul-* in penultima posizione e del

¹³¹ AH 50, 173-175, 125, vv. 41-44: *nam pedes multis medius catervis / vadit et sacro scapulas feretro / ossa gesturus pretiosa subdit / martyris almi.*

¹³² AH 51, 153, 131.

¹³³ In PL 85, 970 si legge *modulemur*.

¹³⁴ Hor. *Carm.* 1,32,5 (un carne, si ricordi, accostabile a un inno, in quanto si invoca il *barbiton*): *Lesbio primum modulate civi*; Sen. *Med.* 626: *cuius ad chordas modulante plectro*; Auson. *Ephem.* 1,22; *Sapphico suadet modulata versu*; Paul. Nol. *Carm.* 17,110; 114: *lingua Nicetae modulata Christum*; Eugipp. *Hymn.* 5: *quis stilo dives modulansque plectro*; 42: *mutus accepit modulos loquelae*; Ven. Fort. *Carm.* 9,7,10; *Sapphico metro, modulante plectro*; 46: *plura dicentum modulo canoro*; Eug. Tolet. *Carm.* 101,3: *Sapphico tristis modulante versu.*

clausolare *hymnos* suggerisce un legame con il v. 47 dell'inno *Christe cunctorum*. Eppure, il modello più vicino a *Christe cunctorum* non si trova tra i poeti antichi e tardoantichi più conosciuti: l'inno della liturgia spagnola nominato per primo in questa trattazione, *Christe, lux mundi, salus et potestas*, fornisce il parallelo più appropriato. In questo inno la voce dell'autore diventa quella di tutti i fedeli che insieme compiono il rito vespertino e cantano le lodi di Cristo: *nos pio cultu tibi praecinentes / vocibus sacris modulamus hymnis*. La somiglianza con *Spiritum dulci moduletur* (o, seguendo la versione proposta dalla *Patrologia Latina*, *Spiritui ... modulemur*) *hymno* è lampante. Non essendovi certezze sulla datazione di quest'ultimo inno, è impossibile definire la relazione che intercorre tra i due componimenti. Il nesso in *Christe cunctorum*, però, compare nella strofe di chiusura, più esposta alle modifiche nel corso dei secoli; si potrebbe quindi ipotizzare una precedenza dell'inno della sera su quello per la dedicazione di una basilica. Se poi l'autore di *Christe, lux mundi* abbia tratto l'espressione da Paolino resta un mistero.

Un altro autore che fu influenzato e al contempo influenzò lo sviluppo del genere innodico è Venanzio Fortunato. È noto il successo del suo *Pange lingua* fino a medioevo inoltrato; ma anche le sue strofi saffiche, seppur in misura minore, non passarono inosservate agli innografi di poco posteriori. Nell'inno iberico appena ricordato, *Christe, lux mundi, salus et potestas*, l'espressione *placida quiete* costituisce il secondo emistichio del v. 23. La lontana origine di tale nesso è rintracciabile nel *Carmen saeculare*, nel quale Orazio chiede agli dei di concedere agli anziani una serena pace¹³⁵. In Seneca il mezzo endecasillabo indica la morte, *portus aeterna placidus quiete*¹³⁶. La tranquilla calma è anche quella in cui Venanzio sprofonda, trascurando oziosamente la lettura di detti filosofici (*Carm.* 9,7,59-60): *nec vacans legi placida quiete / dulce sophistae*. In verità, i contesti in cui Seneca e Venanzio inseriscono il nesso non hanno molto a che fare con la preghiera di donare pace alle membra stanche; il precedente più vicino all'innografo in questo caso è Orazio, l'innografo pagano, con il suo *Carmen saeculare*. Il ruolo di Venanzio pare essere quello di tramite di usi metrico-lessicali che stavano prendendo piede nell'innodia latina del VII secolo: il suo impiego di catene foniche e termini quali *resonare*, *reserare* e *famulus* in penultima posizione ha forse determinato la loro fortuna negli inni successivi.

Spesso la luce divina brilla negli inni cristiani. L'inno a san Marcello, già citato, si apre con i bagliori rosseggianti della festa in onore del santo: *Martyris festum rutilat*

¹³⁵ *Carm. saec.* 45-48: *di, probos mores docili iuventae, / di, senectuti placidae quietem, / Romulae genti date remque prolemque / et decus omne.*

¹³⁶ *Agam.* 592.

beati. E l'inno di Alcuino *Luminis fons lux et origo lucis*¹³⁷ non poteva tralasciare una parola così indicata: due volte appare questa forma in penultima posizione. Nella prima occorrenza è un aggettivo e si riferisce alla luce che Cristo, origine della luce, manda dal cielo al tramonto del sole (v. 25): *caelitus lumen rutilum refunde*; nella seconda il fedele chiede a Cristo di cancellare le sue colpe e di far così rifulgere il suo petto di limpida innocenza (v. 35): *pectus et puro rutillet nitore*. Ancora, nelle parole di Teodulfo di Orléans o di un anonimo che è stato fregiato del suo nome¹³⁸, è il regnante a riverberare il candore divino; in occasione della visita di Ludovico il Pio, con una sorta di epinicio alla maniera oraziana, il poeta esclama: *En adest Caesar pius et benignus / orbe qui toto rutilat coruscus*¹³⁹. Qui il verbo *rutilo* è accostato alla familiare clausola con l'aggettivo *coruscus* in una *iunctura* efficace, che infatti sarà ripresa nel secondo verso di un altro inno: *Ecce iam noctis tenuatur umbra, / lucis aurora rutilans coruscat*¹⁴⁰. Ebbene, l'origine di tale uso non è oraziana e nemmeno di Prudenzio: il primo a utilizzare il verbo dopo la cesura dell'endecasillabo è Seneca nell'*Oedipus*, ma a sfavillare è il corno aureo di un toro¹⁴¹. Dopo di lui, Boezio in una serie di endecasillabi saffici nomina il fiume Ermo *rutilante ripa*¹⁴²; non si tratta comunque di un inno e, peraltro, non vi sono segni di una derivazione diretta da Seneca o Boezio. Si potrebbe quindi dedurre che siano stati i primi innografi a far entrare questa forma nell'uso comune della produzione innodica.

Nella lettura dell'immensa produzione innodica latina che vide la luce tra il V e l'XI secolo, lettura necessariamente assai limitata e ostacolata dalle difficoltà di attribuzione e datazione, è emersa indiscutibile la presenza, seppur a volte non palesemente diretta, di Prudenzio autore del *Cathemerinon* e del *Peristephanon*. Non mi riferisco solamente ai centoni prudenziani che circolarono per tutto l'Occidente europeo; penso piuttosto alle tessere che gli innografi dal V secolo in poi ricavarono costantemente dagli inni di Prudenzio¹⁴³. In alcuni casi la conoscenza dell'autore tardoantico si è

¹³⁷ AH 50, 155-157, 110 (3).

¹³⁸ SIMSON 1874, 33 nt 5 nega la paternità di Teodulfo e suppone che l'autore sia Fredegiso di Tours.

¹³⁹ PAC 1, 529, AH 50, 165, 120 (4). La strofe prosegue: *atque prae cunctis bonitate pollet / munere Christi*. Ecco che ritorna l'adonio prudenziano sopra ricordato.

¹⁴⁰ AH 51, 31, 31. Anche un inno mozarabico in onore di sant'Agostino, composto nel X secolo, contiene un simile emistichio (AH 27, 133-134, 93, v. 15): *clerus doctrina rutillet corusca*. Per la sua datazione cfr. DÍAZ Y DÍAZ 1958, 160 e SZÖVÉRFY 1964, 343.

¹⁴¹ *Oed.* 137: *aureo taurus rutilante cornu*. Per di più Seneca non è tra gli *auctores* più conosciuti alla corte carolingia.

¹⁴² *Cons.* 3,10,8: *donat aut Hermus rutilante ripa*.

¹⁴³ In aggiunta a quelle già discusse, ricordo anche la clausola con il sostantivo *medella*, che compare in *Cath.* 8,77 e negli inni si presenta con la forma scempia *medela* (AH 51, 231-232, 201, vv. 5 e 37), l'emistichio *chorus angelorum* (AH 51, 193-194, 172, v. 25), evidentemente tratto dal prudenziano

dimostrata quasi sicura, in molti altri i testi prudenziani costituiscono solo un serbatoio di espressioni da cui attingere a piene mani. A questo livello si fa sentire l'influsso di altri autori, quali Paolino di Nola, Severino Boezio¹⁴⁴, Venanzio Fortunato e altri poeti che si cimentarono nelle strofi saffiche a cavallo fra tarda antichità e medioevo; la loro, però, non è poesia innica, come invece accade per i carmi di Prudenzio. Comunque, presto si assiste al definirsi di alcune costanti nel genere innodico – invocazioni di apertura e di chiusura, lessico inerente al canto e alla luce, formule fisse come la coppia *rutil- corusc-* – che non dipendono più dai modelli letterari, bensì si costituiscono come stilemi e movenze proprie del genere, anche negli altri metri¹⁴⁵. Il verbo *reboare*, ad esempio, che spesso ricorre negli inni¹⁴⁶, non ha alcun precedente letterario.

Bisognerà aspettare il XVI secolo perché Orazio torni ad avere un ruolo preponderante tra i modelli di un inno in strofi saffiche. Nei primi anni del Cinquecento Jacopo Sannazaro compose due inni in strofe saffica a san Nazario (*Epigr.* 2,58 e 67) e uno a san Gaudioso (*Epigr.* 2,66). Nel secondo degli inni al santo da cui prende il nome, il poeta intesse nel suo ordito alcune gemme di probabile origine oraziana. L'emistichio finale *pelago daturus* (v. 5) pare suggerire un legame con la prima strofe di un'ode famosa, le lodi di Pindaro. In *Carm.* 4,2,3, infatti, chi ha l'ardore – e l'ardire – di emulare il lirico greco è destinato a dare il suo nome al mare, come Icaro: *vitreo daturus / nomina ponto*; non si tratta quindi di una semplice clausola in comune, ma anche il riferimento al mare torna nell'inno a san Nazario, dove *pontus* è sapientemente variato in *pelagus*. Per non parlare poi del nesso *lacte depulsus*, che chiaramente evoca l'epinicio per Druso e Tiberio (*Carm.* 4,4,15¹⁴⁷), sebbene possa esservi stato il tramite di Prudenzio, *Perist.* 10,663¹⁴⁸. Certo non vengono eliminati secoli di tradizione innografica cristiana: l'influenza che Sannazaro non poteva non subire era quella dell'onnipresente *coruscus* clausolare (*Epigr.* 2,67,47), quasi un

domus angelorum (*Perist.* 4,5) più che dal *viget angelorum* presente in Paolino (*Carm.* 17,226) e l'ablativo *pietate* in penultima sede, impiegato in *Perist.* 4,59 e poi da Paolino in *Carm.* 17,279 e 325.

¹⁴⁴ Per un influsso delle strofi saffiche di Boezio sugli autori successivi cfr. STOTZ 1982, 109-155.

¹⁴⁵ Cfr. *AH* 27, 222-223, 157: *Sollemne rutilat ac venerabile / nunc festum*; 228, 162: *Fulget coruscans ut sidus exuberans*; *AH* 51, 146, 126: *O quam glorifica luce coruscas*.

¹⁴⁶ La sua diffusione è dovuta al suo impiego in una strofe dossologica che chiude un gran numero di inni, tra cui quello per san Michele arcangelo di Rabano Mauro (*AH* 50, 197, 140, *Christe, sanctorum decus angelorum*): *praestet hoc nobis deitas beata / Patris et Nati pariterque sancti / Spiritus, cuius reboatatur omni / gloria mundo*.

¹⁴⁷ *Iam lacte depulsum leonem*. I riferimenti ai carmi di Orazio abbondano: l'adonio *terrui enses* (*Epigr.* 2,67,40), ad esempio, è ricalcato, forse inconsciamente, sulla coppia *terrui urbem* che compare nella prima ode oraziana in metro saffico (*Carm.* 1,2,4). L'adonio successivo, *Notus et Indis* (*Epigr.* 2,67,44), riecheggia forse il *nuper et Indi* del *Carmen saeculare* (v. 56).

¹⁴⁸ *Parvum nec olim lacte depulsum capi*.

marchio dell'innodia latina. Anche Prudenzio fa la sua comparsa: come poteva mancare? Nell'inno a san Gaudiose non è un suo inno saffico a essere ripreso, bensì gli anapesti di *Cath. 10*: l'adonio *ossa revise* (*Epigr. 2,66,12*) riproduce la clausola *ossa revisat* di *Cath. 10,38*¹⁴⁹. Ma ci siamo ormai spinti troppo oltre: occorre tornare indietro di un millennio, ai tempi di Prudenzio, prima che Roma fosse messa in scacco da Alarico.

3. L'innografo erede di Davide e Orazio?

3.1 *Inni e salmi*

Si è messo in luce come alcuni carmi di Orazio possano essere considerati degli inni. Si proporranno in seguito alcune riflessioni sul ruolo del poeta augusteo, in un certo qual modo precursore dell'innografo cristiano. Ma prima occorre concentrare l'attenzione sul significato che il termine *hymnus* assumeva all'epoca di Prudenzio e poco oltre e su chi era ritenuto scrittore di inni. Fin dal sorgere del canto di lode a Dio inni e salmi erano accostati: l'apostolo Paolo nella lettera ai Colossesi (3,16) si augura che la parola di Dio abiti in loro, mentre essi si ammoniscono a vicenda con il canto di salmi, inni e cantici spirituali (o ispirati): *Verbum Christi habitet in vobis abundanter, in omni sapientia docentes et commonentes vosmetipsos psalmis, hymnis, canticis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Deo*¹⁵⁰. Non mi soffermo sui possibili significati che possono assumere i termini, non del tutto chiari; rimane però il fatto che esistevano diverse tipologie di preghiera, definite a quel modo, e che il canto era una caratteristica comune. Certo è che i contorni dei termini *hymnus* e *psalmus* erano più sfumati di quanto si è abituati a considerarli oggi¹⁵¹. Di *psalmus* parla san Paolo in un contesto che rende difficile il collegamento con i salmi biblici: quando una comunità cristiana si raduna, ognuno può contribuire con un insegnamento, un discorso in

¹⁴⁹ Sannazaro chiede al santo di venire a visitare le sue reliquie nel giorno della sua festa: *huc ades festa redimite fronde / coelitus plausus choreasque linquens / et tuam sedem, tua Gaudiose / ossa revise*. Nell'inno prudenziano, invece, è espressa la certezza nella futura resurrezione della carne: *venient cito saecula cum iam / socius calor ossa revisat*.

¹⁵⁰ In greco suona così: διδάσκοντες καὶ νοθετοῦντες ἑαυτοὺς ψαλμοῖς, ὕμνοις, ᾠδαῖς πνευματικαῖς. Cfr. anche Eph 5,18-19: *et nolite inebriari vino, in quo est luxuria, sed implemini Spiritu loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*.

¹⁵¹ Secondo SCHENKER 2006, 136 con il termine *psalmus* non bisogna intendere i salmi biblici dell'Antico Testamento: «en conclusion, selon 1Cor 14,15,26; Eph 5,18-20; Col 3,16d, dans les synaxes des églises à l'époque paulinienne, les fidèles chantaient des Psaumes et des hymnes. Ce n'étaient pas ceux de l'AT, mais "des Psaumes" nouveaux, inspirés par l'Esprit Saint. Ils étaient cependant *analogues* aux Psaumes et hymnes bibliques dans leurs formes et dans leur musique».

lingue particolari, oppure con un salmo (1Cor 14,26): *cum convenitis, unusquisque psalmum habet, doctrinam habet, apocalypsim habet, linguam habet, interpretationem habet*. Qui *psalmus* ha tutta l'aria di essere un componimento destinato al canto, senza che l'autore debba essere il re Davide. Di canto tratto dalle Sacre Scritture o di propria invenzione parla Tertulliano quando descrive un ritrovo tra cristiani (*Apol.* 39,18): *post aquam manualem et lumina, ut quisque de scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium Deo canere*¹⁵².

Anche ai tempi di Tertulliano, dunque, il vocabolo poteva essere utilizzato per un carne scritto da una persona qualunque. In *Carn.* 20,3 (*PL* 2, 786, *CCSL* 2, 909) l'apologeta parla di salmi di Valentino e, alcuni paragrafi dopo, oppone i salmi dell'eretico a quelli di Davide. Fu contro altri eretici, i donatisti, che Agostino scrisse lo *psalmus contra partem Donati*, a volte menzionato quando si ripercorrono le origini dell'innografia¹⁵³. E, antecedente a Prudenzio, troviamo un inno mariano definito *psalmus responsorius* nel manoscritto del IV secolo su cui è conservato¹⁵⁴. Ancora, Niceta di Remesiana, nel suo sermone sull'utilità di cantare salmi, usa indifferentemente, per salmi e cantici dell'Antico e Nuovo Testamento, i termini *psalmus*, *hymnus* e *canticum*¹⁵⁵. Pertanto, la linea di demarcazione tra salmo e inno era meno netta nei primi secoli del cristianesimo¹⁵⁶. Il salmo era innanzitutto un canto, che poteva essere accompagnato da uno strumento musicale quale lo *psalterium*. L'azione di *psallere* era quella del fedele che cantava a Dio, indipendentemente dall'autore del suo canto; non è quindi limitata alla recitazione dei 150 componimenti racchiusi nel Salterio. Nella sesta corona Prudenzio invita tutti, vecchi e giovani, uomini e donne, a cantare in onore del santo Fruttuoso (*Perist.* 6,148-50): *circumstet chorus ex utroque sexu, / heros virgo puer senex anulla, / vestrum psallite rite Fructuosum!* E subito dopo risulta chiaro come l'oggetto dello *psallere* sia proprio un inno (v. 51): *laudans Augurium resultet hymnus*.

¹⁵² Testo tratto dall'edizione Belles Lettres del 1961 curata da J.P. Waltzing.

¹⁵³ Cfr. SIMONETTI 1952, 375 e BASTIAENSEN 2007, 269. Sullo *psalmus* abbecedario di Agostino cfr. CLARK 2017.

¹⁵⁴ Cfr. ROCA PUIG 1965.

¹⁵⁵ *De psalmodiae bono*, in particolare 9-11.

¹⁵⁶ BERNARD 2006, 150, quando si occupa della relazione tra innodia e salmodia nei primi tre secoli del cristianesimo giunge a sostenere: «les milieux chrétiens (orthodoxes ou dissidents) des trois premiers siècles ne devaient pas établir de distinctions bien nettes entre les cantiques (du type du *Benedictus* et du *Magnificat*) insérés dans les récits évangéliques – qui procèdent largement de la centonisation de versets psalmiques – et les hymnes dont des fragments sont cités par l'apôtre Paul, d'une part, et les psaumes canoniques qui, tel le Ps 109 (110) (*Dixit Dominus Domino meo: "Sede a dextris meis"*), ont été très précocement christologisés et appliqués à Jésus, d'autre part».

Ma che cosa veniva considerato *hymnus*? Secondo una definizione di Agostino, l'inno non è altro che una lode di Dio cantata; vi sono quindi tre elementi che, uniti assieme, caratterizzano l'inno: la lode, Dio e il canto. *Si sit laus, et non sit Dei, non est hymnus; si sit laus, et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus. Oportet ergo ut, si sit hymnus, habeat haec tria: et laudem, et Dei, et canticum* (Aug. *Enarr. In Ps 62 1*). Seguendo tale spiegazione, si conclude facilmente che pure i salmi di lode, allora, possono essere classificati tra gli inni¹⁵⁷. Pare, anzi, secondo una testimonianza di Lattanzio, che tutti i salmi davidici fossero ritenuti degli inni: per ben due volte il Padre della Chiesa si riferisce a Davide come *divinorum – e caelestium – scriptor hymnorum*¹⁵⁸. Uno spunto è offerto dalle parole stesse di Davide; in Ps 118(119),171, il salmista afferma: *eructabunt labia mea hymnum, cum docueris me iustificationes tuas*.

Ma ancora al volgere del IV secolo Prudenzio definisce inno il canto di Davide (*Perist.* 10,836-40): *deinde, dum ferit cerviculam / percussor ense, docta mulier psallere / hymnum canebat carminis Davitici: / "Pretiosa sancti mors sub aspectu Dei, / tuus ille servus, prolis ancillae tuae"*. L'inno che canta la martire è la parafrasi di due versetti salmici¹⁵⁹; qui *hymnus* sembra quasi il riadattamento metrico di un carme davidico, operazione a cui, del resto, si dedicherà anche Paolino di Nola¹⁶⁰. Tre secoli dopo troviamo a Siviglia Isidoro, che nelle sue *Etymologiae* non manca di chiarire il significato di *hymnus* (*Etym.* 1,39,17): *hymnos primum David prophetam in laudem Dei conposuisse ac cecinisse manifestum est*¹⁶¹. Il canto e la lode di Dio si accompagnano ancora a questo tipo di componimento. Per di più Isidoro esplicita il primato di Davide: l'antico sovrano non è semplicemente un innografo che si distingue dagli altri per la sublimità della sua opera, come si potrebbe evincere dalle parole di Tertulliano; egli fu il primo a comporre e cantare inni di lode a Dio. Davide può quindi essere definito l'iniziatore del genere innografico.

Dopo tutto, ai tempi di Prudenzio come a quelli di Isidoro, i cristiani facevano esperienza dei salmi e degli inni nella medesima occasione liturgica: Paolino di Nola ricorda come alla vigilia della festa di san Felice *coepimus hymnos / exsultare deo et psalmis producere noctem* (*Carm.* 23,115-116). Inni e salmi si alternavano ai riti

¹⁵⁷ CHARLET 1997, 523 a proposito dello stesso passo trae la medesima conclusione: «In diesem Sinne können zahlreiche Psalmen als Lobsgesänge (Hymnen) gedeutet werden».

¹⁵⁸ *Div. inst.* 4,8,14 e *Epist.* 37(42),7. Una simile parafrasi porta FONTAINE 1985, 27 a commentare: «il reconnaît la continuité fondamentale entre la psalmodie et l'hymnodie».

¹⁵⁹ Ps 116(115),15-16: *pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius. O Domine, ego servus tuus, ego servus tuus et filius ancillae tuae*.

¹⁶⁰ I suoi carmi 7; 8 e 9 sono parafrasi dai salmi rispettivamente 1; 2 e 136 (137).

¹⁶¹ Il testo è tratto dall'edizione curata da A. Valastro Canale per la UTET nel 2004.

simbolici incentrati sulla luce e sull'incenso ed erano spesso cantati a due cori in forma antifonata: nel caso dei salmi il popolo dei fedeli si divideva in due cori e rispondeva in maniera alternata con un *troparion* ricorrente ai versetti di un salmo cantati da un solista; per quanto pertiene gli inni, invece, i due cori si davano il cambio nel canto di ogni strofa. Le modalità, comunque, restano assai somiglianti e tanto la salmodia antifonale quanto l'inno si concludevano con la preghiera alla Trinità¹⁶². Nella liturgia delle ore inni e salmi erano cantati quasi senza soluzione di continuità: abbiamo testimonianza, ad esempio, del concilio di Agde (508), nel quale si stabilì che al termine di ogni ufficio agli inni sarebbe seguita la recitazione dei *capitella*, versetti di salmi¹⁶³.

Salmi e inni facevano parte anche della vita privata dei cristiani. Cipriano esorta Donato a cantare un salmo durante il pasto serale¹⁶⁴; certo avrebbe gioito sapendo che in casa di Paolino di Nola si cenava *hymno dicto* (*Ep.* 15,4), mentre nell'Africa di Agostino Monica rimbrotta il giovane Licenzio per aver cantato un salmo in un posto sconveniente come il bagno¹⁶⁵. Una testimonianza della recitazione di salmi responsoriali probabilmente in un contesto domestico è stata trovata da James McKinnon¹⁶⁶ in Tertulliano; dopo aver ammonito il suo destinatario a salutare un fratello accolto a casa sua con un versetto biblico, Tertulliano aggiunge (*De oratione*

¹⁶² Cfr. TAFT 2003, 17-23. Taft sottolinea che la salmodia antifonale è l'evoluzione di quella responsoriale e si differenzia quindi dalla pratica monastica di recitare alternativamente i versetti dei salmi. Della salmodia a due cori sono testimoni, tra gli altri, Prudenzio stesso, secondo GNILKA 1987a, e Alcimo Avito, il quale in *Carm.* 6,5-6 scrive: *nam quoties sanctum compleveris ordine cursum / alternos recinens dulci modulamine psalmos*. L'antifona a due cori fu importata dall'Oriente per opera di Ambrogio (HUGLO 2006, 365).

¹⁶³ Canone 30. Riportato in TAFT 1986, 104-105.

¹⁶⁴ *Ad Donatum* 16 (PL 4, 222-223, CSEL 3/1, 16, CCSL 3A/2, 13): *quicquid inclinante iam sole in vesperam dies superest, ducamus hunc diem laeti nec sit vel hora convivii gratiae caelestis immunis. Sonet psalmus convivium sobrium: ut tibi tenax memoria est, vox canora, adgrederere hoc munus ex more*.

¹⁶⁵ Aug. *De ordine* 1,22; il salmo cantato da Licenzio è Ps 79(80),4-5. I salmi erano a portata di mano anche per le occasioni luttuose: alla morte di Monica un amico di Agostino prende a cantare Ps 100 (101) (*Conf.* 9,12,31): *cohibito ergo a fletu illo puero psalterium arripuit Evodius et cantare coepit psalmum. Cui respondebamus omnis domus: Misericordiam et iudicium cantabo tibi, Domine*. BURNS 1993 sostiene l'ipotesi che Agostino nel commentare i salmi lavori sulla base della sua memoria più che su un testo scritto; ciò sarebbe dovuto alla sua recitazione quotidiana dei salmi. Ma non solo intorno ad Agostino ci si esprimeva con le parole dei salmi; come osserva HARRISON 2011, 208-209, «the psalms were everywhere: they were the grammar of the faith which punctuated everyday life and its significant events (meals, weddings, funerals), they sounded throughout the night, formed part of the Church's liturgy, alternated with the prayers of the monks in an unceasing cycle, accompanied their manual labour, and rose up from the monasteries at the ninth hour in such a way they allowed the hearer to imagine he or she was participating in the heavenly choir».

¹⁶⁶ MCKINNON 1987, 44. McKinnon riporta numerosi passi che testimoniano il canto dei salmi in Oriente come in Occidente.

27, *PL* 1, 1194, *CCSL* 1, 273): *diligentiores in orando subiungere in orationibus Alleluia solent et hoc genus psalmos, quorum clausulis respondeant qui simul sunt*. E nello scritto *Ad uxorem* Tertulliano invita marito e moglie a fare a gara nel cantare salmi e inni (2,8,8, *PL* 1, 1304, *CCSL* 1, 394): *sonant inter duo psalmi et hymni, et mutuo provocant, quis melius Domino suo cantet*¹⁶⁷.

3.2 L'autocoscienza dell'innografo: Ilario di Poitiers e Paolino di Nola

Si è detto che Davide fu il primo compositore di inni. Dunque, per dirla con Jacques Fontaine, «la psalmodie est la mère de l'hymnodie»¹⁶⁸. Ma quale coscienza del proprio compito di poeta rivelavano i primi scrittori di inni? Così Ilario apre il suo *liber hymnorum: Felix propheta David primus organi / in carne Christum hymnis primus nuntians*. Il poeta lirico dichiara fin dal primo verso il modello che intende seguire e gli affida la paternità del genere innografico; per due volte è ripetuto l'aggettivo *primus*: Davide è il primo innografo, il primo ad aver cantato le lodi di Cristo¹⁶⁹. Nell'età tardoantica, infatti, era abituale interpretare le parole di alcuni salmi come *vox Christi* – come le parole di Ps 30(31),6: *in manus tuas commendo spiritum meum* – e di altri come *vox ad Christum*, della Chiesa o dell'anima¹⁷⁰. La lettura cristologica dei salmi, del resto, fu inaugurata da Cristo stesso, che a più riprese nei Vangeli mostra di compiere ciò che avevano pronunciato i profeti e i salmi¹⁷¹. Ilario interpreta in questo senso le parole dell'*Apocalisse*, quando è detto che il Cristo risorto tiene la chiave di

¹⁶⁷ Agostino quotidianamente recita certi inni con la comunità ecclesiastica, altri nell'intimità della sua casa (*Enarr. in ps.* 49,23; *CCSL* 38,593): *surgam quotidie, pergam ad ecclesiam, dicam unum hymnum matutinum, alium vespertinum, tertium aut quartum in domo mea*.

¹⁶⁸ FONTAINE 1985, 18.

¹⁶⁹ Il primato di Davide nel canto è riconosciuto anche da Niceta di Remesia (*De psalmodiae bono* 4): *etiam David qui a pueritia in hoc munus a Domino specialiter electus, et cantorum princeps, et carminum thesaurus esse promeruit*.

¹⁷⁰ DE ROTEN 2006, 180-182. Un manoscritto del VI secolo attribuisce a una quarantina di salmi il titolo *vox Christi* e in più di trenta compare la dicitura *vox Ecclesiae*. Furono individuati nell'esegesi patristica alcuni salmi propriamente messianici: 8; 88,28 e 43,7. Sull'interpretazione patristica dei salmi in generale cfr. GRECH 2008 e in senso cristologico cfr. PRICE 2011; sulla presenza e il ruolo dei salmi nel Nuovo Testamento cfr. SIMONETTI 1988. La voce di Cristo e quella della Chiesa sono riassumibili nella formula *plenus et totus Christus* utilizzata da Agostino, *Enarr. in ps.* 37,6 (*CCSL* 38,386): nei salmi Gesù parla talvolta *ex persona solius capitatis*, che è il Salvatore stesso, talvolta con la voce del suo corpo che è la Chiesa.

¹⁷¹ Ecco come Gesù risorto risponde ai discepoli increduli (Lc 24,44): *et dixit ad eos: "Haec sunt verba, quae locutus sum ad vos, cum adhuc essem vobiscum, quoniam necesse est impleri omnia, quae scripta sunt in Lege Moysis et Prophetis et Psalmis de me"*. In Mc 12,36 il Messia di fronte a una folla applica a sé le parole di Ps 109 (110): *ipse David dixit in Spiritu Sancto: "Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos sub pedibus tuis"*.

Davide (*Apoc.* 3,7): Cristo è la chiave ermeneutica dei salmi, permette di comprendere nella loro complessità i versi del salmista¹⁷².

Il poeta cristiano, dunque, è un «nouveau psalmiste»¹⁷³, che celebra Cristo e ne narra le imprese, portando a termine, in un certo senso, il compito iniziato da Davide. L'innografo si caratterizza come profeta anche per il modo in cui viene ispirato: le Muse e Apollo, infatti, sono sostituiti dallo Spirito Santo e da Cristo, che colmano il poeta di parole non sue; egli è come uno strumento, l'organo dello Spirito Santo, il plettro di Cristo¹⁷⁴. Dice Ilario commentando un salmo (*In Ps* 13,1, *CSEL* 22, 79): *sumus enim quoddam sancti spiritus organum, per quod vocis varietas et doctrinae diversitas audienda est*. Ma se qui Ilario non si riferisce direttamente al compito del poeta, in Paolino tale coscienza si sfaccetta in molteplici immagini. Il soffio dello spirito di san Felice rende il poeta uno strumento a fiato (*Carm.* 29,2-8)¹⁷⁵:

ades, o dives mihi causa loquendi
Felix, et tacito mea corda illabere flatu.
Spiritus ore meo curret tuus. Esto meis fons
eloquiis; ego vero tuis ero fistula rivis,
quos mihi praebueris divini a flumine verbi.
Surge igitur blandoque meum spiramine pectus
ingredere, o Felix pater et domine atque patrono.

All'inizio del suo canto Paolino promette al santo di diventare la *fistula* del suo spirito e al contempo introduce una nuova immagine, quella della fonte e dei ruscelli. Il poeta è un letto arido di un fiume che attende di essere irrorato di acque divine (*Carm.* 23,20-23)¹⁷⁶:

¹⁷² *Tract. super Psalmos* 1,6.

¹⁷³ Mi riferisco a FONTAINE 1980.

¹⁷⁴ Cfr. Paul. Nol. *Carm.* 15,26-34: *surge igitur, cithara, et totis intendere fibris, / excita vis animae; tacito mea viscera cantu, / non tacita cordis testudine dentibus ictis / pulset amor, linguae plectro lyra personet oris. / Non ego Castalidas, vatium phantasmata, Musas / nec surdum Aonia Phoebum de rupe ciebo; / carminis incentor Christus mihi, munere Christi / audeo peccator sanctum et caelestia fari*. L'imperativo iniziale riecheggia il versetto di *Ps* 107(108),3: *exsurge, psalterium et cithara, excitabo auroram*.

¹⁷⁵ In *Carm.* 22,6-8 Paolino si rivolge a Giovio e con la concretezza del poeta biblico gli preannuncia l'arrivo dell'ispirazione divina: *mox oculis caelo nova lux orietur aperto / intrabitque sacer tacito per operata meatu / spiritus et laeto quatiet tua viscera flatu*.

¹⁷⁶ Cfr. anche *Carm.* 6,7-8, in cui Paolino prega Cristo, che dà la voce ai muti, di far scorrere Giovanni, a cui è dedicato il carne, nel rivo prosciugato del poeta: *praesta evangelico ductum de fonte Iohannem / in nostra arenti decurrere carmina rivo*.

Deus, influe cordi,
Christe, meo et superis sitientem fontibus exple.
Sed de te vel gutta meis aspersa medullis
flumen erit.

L'ispirazione per questi versi può essere derivata da numerosi passi biblici¹⁷⁷; il profeta Isaia, che già nei testi evangelici divenne l'annunciatore dell'avvento di Gesù¹⁷⁸, ha parole simili per esprimere i benefici che Dio arreca al suo popolo esausto (Is 44,3): *effundam enim aquas super terram sitientem et fluenta super aridam; effundam spiritum meum super semen tuum.*

La metafora dell'acqua e della fonte divina che si riversa sul poeta ricorda le dichiarazioni di poetica che non molti decenni prima avevano ornato gli esametri di Giovenco. Mentre si accinge a intraprendere il canto evangelico, il poeta invoca una divinità nuova per il genere epico, lo Spirito (vv. 25-27): *ergo age! Sanctificus adsit mihi carminis auctor / Spiritus, et puro mentem riget amne canentis / dulcis Iordanis, ut Christo digna loquamur.* Con Giovenco, dunque, l'ispirazione del poeta cristiano ha già la forma di un rivo sgorgante dallo Spirito. Eppure, a differenza di Ilario e Paolino, il profeta Davide non è mai chiamato in causa come esempio poetico da seguire; e non v'è da stupirsene, dal momento che i salmi sono catalogabili come opera lirica e non hanno molto in comune con un poema epico. Sono i Vangeli il modello biblico di Giovenco, con la loro narrazione delle gesta dell'eroe Gesù; il modello poetico, invece, è chiaramente Virgilio, che con la sua *Eneide* aveva quasi sfiorato le verità cristiane.

¹⁷⁷ Alcuni li suggerisce Paolino stesso, in una lettera inviata ad Agostino. Il poeta deve essersi compiaciuto delle immagini che ha ideato in un'epistola in cui intesse le lodi di Agostino (*Epist.* 25,2, 394 ca.): *os enim tuum fistulam aquae vivae et venam fontis aeterni merito dixerim, quia fons in te aquae salientis in vitam aeternam Christus effectus est.* E subito dopo cita Ps 35(36),9-10: *torrente voluptatis tuae potabis eos. Quoniam apud te est fons vitae.*

¹⁷⁸ Mi limito a un solo esempio. In Lc 4,16-21 Gesù dichiara apertamente che egli compie le parole di Isaia: ¹⁶ *Et venit Nazareth, ubi erat nutritus, et intravit secundum consuetudinem suam die sabbati in synagogam et surrexit legere.* ¹⁷ *Et tradi tus est illi liber prophetae Isaiae; et ut revolvit librum, invenit locum, ubi scriptum erat:* ¹⁸ *"Spiritus Domini super me; propter quod unxit me evangelizare pauperibus, misit me praedicare captivis remissionem et caecis visum, dimittere contractos in remissione,* ¹⁹ *praedicare annum Domini acceptum".* ²⁰ *Et cum plicuisset librum, reddidit ministro et sedit; et omnium in synagoga oculi erant intendentes in eum.* ²¹ *Coepit autem dicere ad illos: "Hodie impleta est haec Scriptura in auribus vestris".* Questa idea era chiara anche ai padri: Lattanzio, in *Div. Inst.* 7,24 (CSEL 19, 658-663) cita Isaia per descrivere il felice periodo di mille anni che seguirà la seconda venuta di Cristo. Agostino in *Conf.* 9,5,13 suppone che Ambrogio gli abbia consigliato la lettura di Isaia in preparazione al battesimo per il suo carattere spiccatamente messianico: *at ille iussit Isaiam prophetam, credo, quod prae ceteris Evangelii vocationisque gentium sit praenuntiator apertior.*

Paolino, con l'esplicita didascalica che lo caratterizza, non lesina parole sulla sua dipendenza da Davide, che con il suo Salterio gli ha offerto sia un modello poetico, sia, addirittura, il contenuto stesso della sua poesia. *Nec nova nunc aut nostra canam*, proclama Paolino del proemio programmatico di *Carm. 6, dixere prophetae / cuncta prius sanctique viri sermone soluto / promissum exortum* (vv. 14-16). Ciò che i profeti hanno annunciato in prosa, egli lo renderà in versi. Ma in questo Paolino ha una sorta di predecessore (*Carm. 6,20-24*):

sic (nam magna licet parvis, antiqua novellis,
perfecta indoctis conferre, aeterna caducis)
inspirante Deo quicquid dixere priores
aptavit citharis nomen venerabile David,
consona caelesti pangens modulamina plectro.

Così fece Davide, quando, su ispirazione divina, adattò al suono della cetra quanto avevano affermato i profeti prima di lui. L'eguaglianza tra i due lirici non potrebbe essere maggiore; per questo il poeta tardoantico si premura di porre le distanze tra sé, incolto e caduco, e il salmista, perfetto ed eterno come la sua poesia. In un altro passo Paolino giustifica il suo operato proponendo Davide come suo illustre precedente (*Carm. 32,5-7*): *et ne displiceat quod talia carmina pango, / David ipse Deum modulata voce rogavit, / quo nos exemplo pro magnis parva canemus*. Quale migliore garanzia per la propria poesia!

Ma si torni al sesto carme. Esso offre infatti due spunti di riflessione. Nel momento stesso in cui Paolino pone Davide come suo antecedente, con i termini che impiega suggerisce la sua dipendenza da un altro modello poetico, questa volta classico. Infatti, *aptavit citharis* ricalca il verso di un'ode in cui Orazio proclama i suoi intenti poetici e ricusa di cantare battaglie sanguinose; *Carm. 2,12,4* suona così: [*nolis*] *aptari citharae modis*. Se non si tratta di una reminiscenza inconsapevole, si è davanti a una duplice rivelazione di modelli poetici. L'elemento della cetra, comunque, già di per sé evoca associazioni sia con Orazio (e Orfeo), sia con Davide. Se nell'*Eneide* la cetra è suonata da aedi o è attribuito di Apollo e non riguarda direttamente l'ispirazione poetica dell'autore¹⁷⁹, con Orazio lo strumento è spesso metafora dell'attività stessa del poeta lirico. Nell'ode sull'*aurea mediocritas* Orazio confessa che non sempre la sua vena poetica è scossa dal suono della cetra (*Carm. 2,10,18-20*): *quondam cithara tacentem / suscitavit Musam neque semper arcum / tendit Apollo*. E ancora, in *Carm.*

¹⁷⁹ In Verg. *Aen.* 1,740 un aedo alla corte di Didone canta con la cetra una cosmogonia; in *Aen.* 9,776 la medesima figura epica intona canti di guerra; in *Aen.* 12,394 la cetra è un attributo di Apollo.

3,4,4 Orazio chiede a Calliope di discendere dal cielo e di cantare con la tibia o con la cetra di Febo¹⁸⁰; questo invasamento divino provoca nel poeta un'*amabilis insania* che lo fa errare per boschi e ruscelli.

D'altro canto, all'epoca di Paolino la cetra talvolta campeggiava nelle rappresentazioni del salmista¹⁸¹. Un esempio famoso sono le porte lignee che, forse, Ambrogio commissionò per la basilica che poi prese il suo nome, dove dal 386 erano ospitate le reliquie dei santi Gervaso e Protaso; qui si ripercorre la vicenda di Davide dalla sua unzione fino alla vittoria contro Golia secondo quanto esposto in 1Sam 16,6-18,27, e una delle formelle mostra il futuro re alla corte di Saul, mentre allieta il sovrano con la sua cetra¹⁸². Anche in un carme di Paolino Davide è il citaredo eterno (*Carm.* 17,115-116): *psallet aeternus citharista toto / aequore David*. Ma già nel Salterio la cetra ricorre spesso come strumento con cui chi canta il salmo intende lodare Dio; si prenda ad esempio Ps 70(71),22: *nam et ego confitebor tibi in psalterio veritatem tuam, Deus meus; psallam tibi in cithara, Sanctus Israel*¹⁸³. Se poi le parole sono credute di Davide, la connessione tra il salmista e la cetra si fa ancora più stretta.

Il secondo spunto offerto dai versi citati nel sesto carme di Paolino sta nel tipo di operazione che il poeta dichiara di compiere. Pare infatti che il suo compito sia quello di ripetere concetti già espressi *sermone soluto* dai padri dell'Antico Testamento; la sua quindi sarebbe un'attività parafrastica, non rara all'epoca. E in effetti alcuni suoi componimenti non sono altro che salmi riadattati alla metrica classica: il carme 7 riproduce il salmo posto in apertura del Salterio; nell'8 Paolino si cimenta con il salmo 2, mentre è Ps 136 (137) ad essere parafrasato in *Carm.* 9¹⁸⁴. Certo la produzione poetica di Paolino non si riduce a una semplice parafrasi, e ciò è dimostrato dalla maggior parte dei carmi presenti nella sua raccolta. È rilevante, però, che furono proprio queste parafrasi salmiche, insieme all'*Oratio* di cui si parlerà nell'ultimo capitolo, a essere comprese al volume 50 degli *Analecta Hymnica Medi*

¹⁸⁰ *Descende caelo et dic age tibia / regina longum Calliope melos, / seu voce nunc mavis acuta, / seu fidibus citharave Phoebi.*

¹⁸¹ Come in Paolino, la cetra, insieme al salterio e alla lira, diventa metafora di parti del corpo anche nella trattazione dei Padri greci sui salmi; su questo cfr. CUSTER 1996.

¹⁸² Sulle porte lignee di S. Ambrogio cfr. MELUCCO VACCARO 1992 e VAY - CACITTI 1997. Niceta di Remesiana evoca l'immagine di Davide che con la sua cetra cacciò uno spirito maligno da Saul, poiché la cetra era figura della croce di Cristo (*De psalmodiae bono* 4): *Qui adhuc puer in cithara suaviter immo fortiter canens, malignum spiritum qui operabatur in Saul compescuit. Non qui citharae illius tanta virtus erat, sed quia figura crucis Christi quae in ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, ipsaque passio quae cantabatur, iam tunc spiritum daemonis opprimebat.*

¹⁸³ Cfr. anche Ps 91(92),2-4: *bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo, Altissime, annuntiare mane misericordiam tuam et veritatem tuam per noctem in decachordo et psalterio, cum cantico in cithara.*

¹⁸⁴ Per un'analisi delle parafrasi salmiche di Paolino cfr. NAZZARO 1983.

*Aevi*¹⁸⁵. Del resto, i confini tra salmo e inno, si è visto, erano alquanto labili. Gennadio nel V secolo scriverà su Paolino: *fecit et sacramentarium et hymnarium*¹⁸⁶. Il biografo potrebbe riferirsi a una raccolta di inni perduta, oppure ad alcuni componimenti, classificabili come inni, da lui individuati tra i carmi di Paolino. Con i suoi 33 componimenti a noi pervenuti Paolino ha sperimentato ogni sorta di genere poetico¹⁸⁷; non stupirebbe, allora, se tra questi siano ravvisabili alcuni inni. I *natalicia* dedicati a san Felice e le parafrasi dei salmi sono i componimenti più plausibili. In un certo qual modo, quindi, Paolino può essersi considerato – e può essere considerato – come uno scrittore di inni, e per questo successore di Davide. Infatti, si citano spesso i versi programmatici di Paolino quando si espone il suo progetto poetico, ma non ci si sofferma a sufficienza sul tipo di carme in cui Paolino dichiara il suo intento: non è al principio di un generico componimento lirico che il poeta pone Davide come suo modello; sono i suoi rifacimenti poetici dei salmi a farlo assurgere a continuatore del salmista.

Non si è ancora parlato di Ambrogio. I suoi inni, infatti, non proclamano un predecessore e non indugiano su temi di poetica: lo scopo del suo comporre era meramente liturgico, le discussioni letterarie non trovano posto nei versi profondamente e semplicemente teologici del vescovo. Eppure, i salmi sono richiamati qua e là nei suoi dimetri giambici. Secondo Fontaine la sua lingua si impregna delle traduzioni latine dei salmi¹⁸⁸, anzi, a volte addirittura propone delle parafrasi di versetti salmici: *Intende qui regis Israel / super cherubim qui sedes* è chiaramente una rielaborazione, o meglio, un mero rimescolamento dell'ordine delle parole di Ps 79(80),2: *qui regis Israhel intende [...] qui sedes super Cherubin*¹⁸⁹. Bastiaensen ha notato come nel prosieguo dell'inno compaia una "metamorfosi" di Ps 18(19),6-7¹⁹⁰. Gli inni ambrosiani, dunque, almeno in certi passi, prendono forma dai salmi e da essi dipendono: senza dichiarazioni esplicite, Ambrogio rivela il suo modello principe, Davide.

¹⁸⁵ Blume in *AH* 50, 47-52.

¹⁸⁶ Oppure *fecit et sacramentorum [librum] et hymnorum* (*De viris illustr.* c. 49).

¹⁸⁷ Per i diversi generi intrapresi da Paolino cfr. RUGGIERO 1996, 17-35.

¹⁸⁸ FONTAINE 1992, 81.

¹⁸⁹ La versione riportata è quella del salterio romano. La parafrasi continua: *appare Ephraem coram; excita / potentiam tuam et veni*. E Ps 79(80),2-3: *appare coram Effrem [...] excita potentiam tuam et veni*. Più che una parafrasi sembra una riproduzione alla lettera.

¹⁹⁰ BASTIAENSEN 2007, 268. Il salmo recita: *in sole posuit tabernaculum suum, et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo; exsultavit ut gigas ad currendam viam*. A queste parole fa eco Ambrogio: *procedat e thalamo suo, / pudoris aula regia, / geminae gigas substantiae, / alacris ut currat viam*.

3.3 Prudenzio nuovo Orazio o nuovo salmista?

Se della produzione di Ilario ci è rimasto poco, se di Ambrogio abbiamo solamente inni liturgici e non abbiamo certezze su quali furono gli inni che scrisse Paolino, con Prudenzio invece ci si trova davanti a una cospicua produzione di inni letterari, racchiusi in due raccolte liriche: il *Cathemerinon liber* e il *Peristephanon*. Il genere letterario in cui Prudenzio dichiara di inserirsi con il suo libro di inni quotidiani è chiaramente menzionato nella *Praefatio* (1,37-38): *hymnis continuet dies, / nec nox ulla vacet quin Dominum canat*. Il *Peristephanon*, invece, non si caratterizza nella sua totalità come una vera e propria raccolta di inni; a esso Prudenzio si riferisce al v. 42: *carmen martyribus devoveat, laudet apostolos*. È bene concentrarsi, quindi, sulla collezione di quelli che l'autore stesso ha chiamato inni. Il progetto dell'innografo, si è visto, è quello di una lode perpetua a Dio. Ebbene, questo scopo trova una singolare consonanza con l'ideale, contenuto nei salmi, di una costante celebrazione di Dio e della sua potenza¹⁹¹; anche la recita quotidiana dei salmi nella liturgia delle ore va nella stessa direzione: non passa giorno o notte senza che il credente abbia rivolto la sua preghiera a Dio e abbia glorificato il suo nome¹⁹².

Un carme in cui l'io poetico fa particolarmente sentire la sua voce è *Cath.* 9, *l'hymnus omnis horae*¹⁹³. Oggetto di lode è Cristo, le cui vicende divine e terrene, fino all'ascensione alla destra del Padre, sono narrate in 114 tetrametri trocaici catalettici. L'inizio dell'inno mostra un armonioso connubio fra tradizione classica e biblica, intrecciate in maniera originale dall'erede di entrambe le tradizioni, il poeta lirico cristiano. L'inno si apre con l'apostrofe a un *puer*, perché porti al poeta il plectro per cantare le gesta di Cristo: *Da, puer, plectrum, choraeis ut canam fidelibus / dulce carmen et melodum, gesta Christi insignia*. Fin dalle prime due parole il poeta porta il lettore nel simposio oraziano, dove lo schiavo è invitato a servire da bere all'augure Murena, con un'espressione che Prudenzio sembra avere ricalcato (*Carm.* 3,19,10-11: *da noctis mediae, da, puer, auguris / Murenae*), o dove a essere portati sono gli elementi che caratterizzano un banchetto, come le corone e il vino (*Carm.* 3,14,17-18: *i pete unguentum, puer, et coronas / et cadum*). Ma il simposio oraziano è anche il contesto in cui l'autore esprime le sue scelte di vita e di poetica, come il congedo del primo libro (*Carm.* 1,38,1): *Persicos odi, puer, adparatus*. Anche qui il *puer* è interpellato al verso

¹⁹¹ Considerazioni simili si trovano in FONTAINE 1980, 142.

¹⁹² Benedetto nella sua regola, riporta TAFT 1986, 114, asserisce che per il monaco non completare la recita dell'intero salterio in una settimana è segno di grande indolenza e mancanza di devozione.

¹⁹³ Il metro di questo inno, il tetrametro trocaico catalettico, mette in relazione Prudenzio con il suo antecedente Ilario di Poitiers, che anche CONSOLINO 2008, 42 colloca accanto ad Ambrogio «nell'albero genealogico di Prudenzio».

iniziale e diventa l'ascoltatore muto degli ideali della voce narrante: la predilezione del mirto rispetto alla rosa, il rifiuto dello sfarzo svelano anche la rinuncia a una poesia impegnata e carica di orpelli. Pare ricordarsi di questo Prudenzio quando all'attenzione di un *puer*, mai chiamato in causa in altri inni, annuncia il canto che sta per innalzare. A un giovane servo si rivolge Orazio anche nel banchetto allestito con vista sul monte Soratte (*Carm.* 1,9,15-16): *nec dulcis amores / sperne puer neque tu choreas*. Desta l'attenzione, oltre alla formula imperativo più apostrofe al *puer*, la presenza del sostantivo *choreas*, che ricorda le danze – o i trochei – dell'inno prudenziano, e dell'aggettivo *dulcis*, anch'esso parola chiave dell'apertura di *Cath.* 9. Per giunta, l'imperativo *sperne* a inizio verso è utilizzato anche da Prudenzio in un passo metapoetico di notevole importanza (*Cath.* 3,26): *sperne, camena, leves hederas*.

Tuttavia, se è innegabile l'apporto oraziano nell'invocazione iniziale, si potrebbe anche ipotizzare la memoria di un *natalicium* paoliniano; nel suo terzo carme scritto in occasione della festa di san Felice, Paolino invita i fanciulli a lodare Dio e a cantare inni con caste danze (*Carm.* 14,108-109): *ferre deo, pueri, laudem, pia solvite vota / et pariter castis date carmina festa choreis*¹⁹⁴. Molto vi è in comune tra questi due versi e quelli di *Cath.* 9. Innanzitutto il contesto: nel *natalicium* è descritta una festosa processione in onore del santo; anche il *carmen triumphale* di Prudenzio – così si caratterizza l'inno di ogni ora – accenna a danze ed evoca l'idea di un'adunanza festosa grazie alla scelta del metro dei canti che accompagnavano i trionfi romani. In entrambi i componimenti, poi, il *carmen* o i *carmina* cantati hanno un soggetto e un intento cristiano: esaltano infatti le opere di Cristo o di un santo.

Per levare il suo inno, il poeta ha bisogno di un plectro. Uno strumento insolito per un poeta cristiano: in tutta la Bibbia non si parla di plettri, benché non vi sia carenza di strumenti musicali quali organi, cembali, timpani. Sono invece i poeti classici a parlare della loro ispirazione poetica in questi termini¹⁹⁵: in chiusura di *Carm.* 2,1,37-40 Orazio cessa di ricoprire i suoi versi con il *non indecorus pulvis* delle battaglie e invita la propria Musa a tornare ai ritmi più familiari e leggeri della poesia lirico-erotica:

¹⁹⁴ Il *natalicium* probabilmente precede il carme di Prudenzio, in quanto fu scritto nel 396 o 397, secondo RUGGIERO 1996, 219.

¹⁹⁵ Nell'ambito di una *recusatio* Orazio si serve di *plectrum* come metafora della poesia (*Carm.* 4,2,33-34): *concines maiore poeta plectro / Caesarem*. Mai come in Properzio il plectro indica l'ispirazione poetica (*Eleg.* 4,2,32): *furabor Phoebi, si modo plectra dabis*. In questo verso, tra l'altro, si parla come in Prudenzio di *dare* il plectro. Quando la vena poetica si è inaridita dal dolore, Saffo nelle *Heroides* si lamenta così (*Ov. Her.* 15,198): *plectra dolore iacent, muta dolore lyra est*. O'DALY 2016, 230 sostiene che i riferimenti al *plectrum* e alla *lyra* siano precisi richiami a Orazio.

sed ne relictis, Musa, procax iocis
Caeae retractes munera neniae;
mecum Dionaeo sub antro
quaere modos levio plectro.

È quasi l'opposto di quanto fa Prudenzio, che intona un canto di vittoria sui ritmi degli antichi *carmina triumphalia* con cui i soldati romani motteggiavano i loro condottieri. Anche Stazio nella sua raccolta lirica si serve dello stesso termine per annunciare il passaggio a un nuovo canto (*Silv.* 1,2,2-3): *cui, Paeon, nova plectra moves umeroque comanti / facundum suspendis ebur?*¹⁹⁶ Il primo verso di *Cath.* 9, dunque, comincia all'insegna della poesia classica, non solo per i termini utilizzati, ma anche per il metro. Si è accennato all'uso dei tetrametri trocaici nella letteratura latina; qui i trochei, indicati dall'ambiguo *choraeis*¹⁹⁷, sono però stati convertiti: sono infatti divenuti *fideles* e cantano un *dulce carmen*, di classica memoria¹⁹⁸. *Hunc camena nostra solum pangat, hunc laudet lyra*. Nel terzo verso dell'inno, Cristo è celebrato¹⁹⁹ dalla camena di Prudenzio e dalla sua lira. Anche questi due attributi non possono non lasciare la loro impronta classica sul carme prudenziano. La camena, però, è diventata *nostra*: Prudenzio si appropria della tradizione classica e ne fa qualcosa di nuovo.

Il poeta non si limita a rifarsi alla tradizione classica. Se nella prima strofa Prudenzio si paragona con la poesia pagana, nella seconda è dichiarato l'altro modello, l'altra tradizione in cui l'innografo si inserisce: *Christus est, quem rex sacerdos*²⁰⁰ *adfuturum protinus / infulatus concinebat voce corda et tympano*²⁰¹, */ spiritum caelo influentem per medullas hauriens*. Prudenzio non è il primo a cantare le gesta di Cristo: Davide lo ha preceduto, quando nei suoi salmi ha celebrato il Figlio di Dio venturo, su influsso dello Spirito. Come in Paolino, ma in maniera meno didascalica, il

¹⁹⁶ Claudiano si ricorderà di questo passo nella prefazione del *De raptu Proserpinae* quando dichiarerà l'inizio di una nuova poesia (*Rapt. Pros.* 2, *praef.* 50-52): *tu mea plectra moves / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros*.

¹⁹⁷ Sul doppio significato di *choraeis*, danze e trochei, cfr. SMOLAK 2000b, 222-224.

¹⁹⁸ Il nesso si ritrova in parecchi poeti, come Catull. *Carm.* 68,7; Tib. *Eleg.* 1,3,60; Manil. *Astr.* 3,38; Calp. Sic. *Ecl.* 4,55; Mart. *Epigr.* 13,77,1; Vespa *Iud.* 5; Claud. *In Ruf.* 1, *Praef.* 13. Draconzio nella sua prefazione ai *Romulea* aveva certo in mente questo verso, se nei suoi tetrametri trocaici inserisce la coppia, non separata da iperbato (*Romul.* 1,2); è interessante che qui l'autore del dolce carme sia Orfeo, il padre della poesia classica.

¹⁹⁹ Sul significato del verbo *pango* cfr. LARDELLI 2015, 97.

²⁰⁰ L'attributo di *sacerdos*, non comune per Davide, conferisce un tratto di romanità al profeta biblico, come hanno notato KIEHL 2006, 36-37, LARDELLI 2015, 97-98 e O'DALY 2016, 231. Nel *Cathemerinon*, però, lo stesso termine è impiegato per caratterizzare i due profeti veterotestamentari Elia (*Cath.* 7,27) e Mosè (*Cath.* 12,153).

²⁰¹ Ai classici plectro e lira ora risponde la biblica enumerazione di voce, corda e timpano. Su questi strumenti cfr. KIEHL 2006, 38-39 e LARDELLI 2015, 98-99.

salmista diventa il predecessore del poeta cristiano, la cui opera si caratterizza quindi come una continuazione dei salmi. Per questo O'Daly ha definito Prudenzio un neo-salmista²⁰². E le parole dei salmi sono riecheggiante in più punti nel corso dell'inno; si direbbe anzi che nello svolgersi del canto Prudenzio risponda all'intento di creare un nuovo salmo, un salmo cristiano. L'innografo cristiano, sembra sostenere Prudenzio, è il successore di Davide e al tempo stesso è colui che compie il canto del salmista. Questi lo celebrava *ad futurum*, l'innografo, invece, narra di fatti, eventi realmente accaduti sotto gli occhi del mondo: *facta nos et iam probata pangimus miracula, / testis est orbis nec ipsa terra quod vidit negat*.

I versi di *Cath.* 9, si diceva poco fa, pullulano di riprese dai salmi. Tutti i commentatori di questo inno hanno messo in luce la presenza, in particolare, dei salmi 150²⁰³, 95 (96)²⁰⁴, 97 (98)²⁰⁵ e 148²⁰⁶. Si leggano ad esempio i vv. 22-24:

psallat altitudo caeli, psallite omnes angeli,
quidquid est virtutis usquam psallat in laudem Dei,
nulla linguarum silescat, vox et omnis consonet.

Sono numerosi gli intertesti evocati da soli tre versi: l'universalità della lode a Dio, espressa tramite l'anafora di un verbo celebrativo, è resa ad esempio all'attacco di Ps 148²⁰⁷:

²⁰² O'DALY 2012, 263: «Prudentius is establishing his credentials as a Neo-Psalmist, praising the deity in song».

²⁰³ ¹ *Alleluia. Laudate Dominum in sanctuario eius, laudate eum in firmamento virtutis eius.* ² *Laudate eum in magnalibus eius, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.* ³ *Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara,* ⁴ *laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo,* ⁵ *laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis: omne quod spirat, laudet Dominum. Alleluia.*

²⁰⁴ In particolare i versetti 1-3: *Cantate Domino canticum novum, cantate Domino, omnis terra. Cantate Domino, benedicite nomini eius, annuntiate de die in diem salutare eius. Annuntiate inter gentes gloriam eius, in omnibus populis mirabilia eius;* 11-13: *laetentur caeli, et exsultet terra, sonet mare et plenitudo eius; gaudebunt campi et omnia, quae in eis sunt. Tunc exsultabunt omnia ligna silvarum a facie Domini, quia venit, quoniam venit iudicare terram.* Questo salmo per Giustino e Tertulliano conteneva al versetto 10 la profetica affermazione *regnabit a ligno*, attestata anche da Venanzio Fortunato (*Carm.* 2,6,16).

²⁰⁵ In particolare i versetti 4-6: *iubilare Deo, omnis terra; erumpite, exsultate et psallite. Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi; in tubis ductilibus et voce tubae corneae, iubilare in conspectu regis Domini.*

²⁰⁶ CHARLET 1982, 123; SMOLAK 2000b, 223-228; KIEHL 2006, 38, 81-82, 87-92; BASTIAENSEN 2007, 269; O'DALY 2012, 262-268, 287-288; O'DALY 2016, 232.

²⁰⁷ Ma molti altri possono aver ispirato Prudenzio: Ps 65(66),1-4: *Magistro chori. Canticum. Psalmus. Iubilare Deo, omnis terra, psalmum dicite gloriae nominis eius, glorificate laudem eius. Dicite Deo: "Quam terribilia sunt opera tua. Prae multitudine virtutis tuae blandientur tibi inimici tui. Omnis*

Laudate Dominum de caelis,
laudate eum in excelsis.
Laudate eum, omnes angeli eius,
laudate eum, omnes virtutes eius.

Si parla di cieli, di angeli, delle virtù, esattamente nell'ordine scelto da Prudenzio: siamo davanti, per così dire, a una parafrasi del salmo di *Alleluia*²⁰⁸. I riferimenti, comunque, non sono a un singolo salmo: i salmi di *Alleluia* erano tra quelli più frequentemente recitati (e probabilmente cantati) nella liturgia delle ore in tutto l'Occidente latino; era con le lodi dei salmi 148, 149 e 150 che i fedeli cominciavano la loro giornata nel IV-V secolo²⁰⁹. La loro posizione in chiusura dell'intero salterio mostra come la loro lode al Signore costituisca il cuore di tutta la produzione di Davide²¹⁰. Pertanto è come se Prudenzio, attraverso il richiamo a questi salmi, rappresentativi di tutta la raccolta, volesse riassumere con il suo inno la totalità del salterio e porsi quindi come il nuovo salmista, completamente dell'antico profeta.

Inoltre, non è il solo *Cath.* 9 a prendere la forma di un nuovo salmo, di un *canticum novum*, per usare le parole di Davide stesso²¹¹: tutti gli inni del *Cathemerinon* sono accomunati dalla celebrazione della grandezza del Signore; eppure essa è anche caratteristica distintiva dei salmi. *Fortitudinem et maiestatem praedicant Dei et eiusdem semper vel beneficia vel facta mirantur* (Hier. *In Epist. ad Eph.* 5,19):

terra adoret te et psallat tibi, psalmum dicat nomini tuo”; Ps 67(68),33: *regna terrae, cantate Deo, psallite Domino, psallite Deo*. Prudenzio sembra aver risposto all'invito di Davide in un salmo di *Alleluia*, Ps 104(105),1-3: *Alleluia. Confitemini Domino et invocare nomen eius, annuntiate inter gentes opera eius. Cantate ei et psallite ei, meditamini in omnibus mirabilibus eius. Laudamini in nomine sancto eius, laetetur cor quaerentium Dominum*. In un altro salmo di *Alleluia* si trova lo stesso imperativo plurale impiegato da Prudenzio (Ps 134(135),3): *laudate Dominum, quia bonus Dominus; psallite nomini eius, quoniam suave*.

²⁰⁸ Frasi simili risuonano in Ps 102(103),20-21: *benedicite Domino, omnes angeli eius, potentes virtute, facientes verbum illius in audiendo vocem sermonum eius. Benedicite Domino, omnes virtutes eius, ministri eius, qui facitis voluntatem eius*.

²⁰⁹ Cfr. TAFT 1986, 112 e 124 per l'ufficio monastico in Occidente e 162 per l'ufficio cattedrale; DE ROTEN 2006, 166 per l'ufficio cattedrale, 174 per l'ufficio monastico. È grazie ai salmi 148-150 cantati al sorgere del sole che la preghiera mattutina prenderà il nome di “lodi” (per la discussione sull'origine di questo uso cfr. BRADSHAW 1981, 109-110 e TAFT 1986, 193-204). Ma Arnobio il Giovane, un africano che visse a Roma a metà del V sec., nel suo commento a Ps 148 riferisce che questo salmo risuonava al tramonto in tutto il mondo (*PL* 53, 566).

²¹⁰ Furono i maestri giudaici a dare inizio alla credenza che i salmi fossero opera di un solo autore, il re Davide: cfr. DE ROTEN 2006, 183-184. Alcuni cristiani, come Ilario di Poitiers (*Tract. super Psalmos* 1,2) ritengono che Davide non sia l'unico autore dei salmi, ma sicuramente egli è quello principale ed è senza dubbio ritenuto il salmografo per eccellenza.

²¹¹ Cfr. Ps 95(96),1: *Cantate Domino canticum novum, cantate Domino, omnis terra* e Ps 143(144),9: *Deus, canticum novum cantabo tibi, in psalterio decachordo psallam tibi*.

ascoltando queste parole di Gerolamo si presentano alla mente parecchi versetti che costellano l'intero salterio e si concentrano nei salmi celebrativi di chiusura. Ma se si legge l'intero brano di commento al passo della lettera paolina *ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς*, si scopre che qui l'autore sta esponendo i caratteri tipici degli inni. Dopo tutto, una simile definizione si attaglia assai bene all'*hymnus omnis horae* e non meno a quello che lo precede²¹²: la scena del buon pastore che recupera la pecora perduta tra le spine del peccato è l'espressione visiva della misericordia di Cristo che dona all'uomo la salvezza eterna. Ma una simile circostanza è descritta anche in un salmo: *confitebor tibi, Domine Deus meus, in toto corde meo et glorificabo nomen tuum in aeternum, quia misericordia tua magna est super me, et eruisti animam meam ex inferno inferiori*²¹³.

Anche Gerolamo, comunque, pare riconoscere la vicinanza e a volte la sovrapposibilità tra inni e salmi; prosegue infatti: *quod* [ossia ciò che caratterizza gli inni] *omnes psalmi continent, quibus alleluia vel praepositum vel subiectum est*. I salmi, quindi, possono contenere degli inni, ma a loro volta gli inni di Prudenzio contengono dei salmi. Le caratteristiche che Gerolamo attribuisce ai salmi, peraltro, si adattano anche ai carmi del *Cathemerinon*: *psalmi autem proprie ad ethicum locum pertinent, ut per organum corporis quid faciendum et quid vitandum sit noverimus*. Anche gli inni prudenziani contengono simili ammonimenti pratici: si pensi al reiterato invito del poeta a non poltrire nel letto dopo che il gallo ha annunciato il nuovo giorno in *Cath.* 1²¹⁴, o ai vv. 58-65 dell'inno prima del pasto, che contengono un'esortazione a rifuggire le tavole imbandite di animali uccisi: verdure e legumi evitano spargimenti di sangue²¹⁵. E che dire allora delle parole che Prudenzio in *Cath.* 10 riserva a chi piange per la morte dei propri cari²¹⁶? Ma la definizione di Ambrogio rivela più chiaramente quello che per un innografo è il cuore dei salmi (*Explan. Ps. I, praef. 9*): *psalmus enim [...] Dei laus, plebis laudatio, plausus omnium, sermo universorum, vox ecclesiae, fidei canora confessio [...], laetitiae resultatio*. Gli inni di

²¹² Per non parlare di *Cath.* 5, dove Cristo è il datore di luce e il liberatore del popolo ebraico dalla schiavitù d'Egitto, o di *Cath.* 6, in cui il fedele si addormenta in pace perché certo che Dio lo preserverà dal male.

²¹³ Ps 85(86),12-13.

²¹⁴ Specialmente ai vv. 9-12; 32-36; 73-80; 92.

²¹⁵ *Absit enim procul illa famis, / caedibus ut pecudum libeat / sanguineas lacerare dapes. // Sint fera gentibus indomitae / prandia de nece quadrupedum, / nos holeris coma, nos siliqua / feta legumine multimodo / paverit innocuis epulis*. OPELT 1970, 210 ha individuato precedenti oraziani (*Sat.* 1,6,110-118) per questo genere di indicazioni alimentari.

²¹⁶ Cfr. vv. 113-120: *quid turba superstes inepta / clangens ululamina miscet? / Cur tam bene condita iura / luctu dolor arguit amens? / Iam maesta quiesce querella, / lacrimas supendite, matres! / Nullus sua pigra plangat, / mors haec reparatio vitae est*.

Prudenzio, dunque, con la loro perpetua glorificazione di Dio e l'esaltazione delle sue opere, si fondono spesso con il canto dei salmi, e in special modo quelli di lode, mentre con la loro attenzione alla condotta di vita del credente si avvicinano ai toni dei salmi sapienziali.

L'affinità tra il salterio nella sua totalità e l'intero *Cathemerinon liber* può essere riconosciuta anche a un altro livello. Kurt Smolak ha notato come nella raccolta prudenziana la voce del poeta assuma diversi ruoli: in *Cath.* 5 Prudenzio appare nelle vesti del diacono che recita una sorta di *Exultet* durante una sinassi vespertina; in *Cath.* 10, invece, è un officiante di un rito funebre²¹⁷. L'io dell'autore si alterna assai di sovente al *nos* che, più che essere un *plurale maiestatis*, rivela il contesto comunitario al quale il poeta presta la sua voce. Ora, è interessante paragonare l'io lirico di Prudenzio con i diversi ruoli che assume la voce del salmista: anche nei salmi a parlare sono in diversi momenti l'uomo pentito della sua miseria, il portavoce della comunità in festa o del popolo assetato della grazia divina, oppure il profeta che ammonisce i figli degli uomini, duri di cuore, come Prudenzio ammonisce le madri dei defunti a porre fine ai loro lamenti²¹⁸. Nei salmi come nel *Cathemerinon* l'autore parla a nome di tutti: chiunque si potrebbe identificare nelle parole della voce poetica; vi sono passi in cui una preghiera si innalza a Dio come il fumo dell'incenso, ve ne sono altri che esaltano con giubilo le meraviglie del Signore, e il tu a cui si rivolge il poeta è nella maggior parte dei casi la divinità: Dio nel salterio, Dio fatto carne o trino nel *Cathemerinon*. Entrambe le raccolte, poi, sono destinate al canto quotidiano; è fuorviante infatti pensare al Salterio come a un'opera da conservare su uno scaffale e da consultare ogni tanto: i salmi sono come la spina dorsale della liturgia delle ore e ad essi gli inni sono accostati in un connubio fecondo²¹⁹.

Insomma, con il nono inno del *Cathemerinon* Prudenzio si pone come erede tanto di Orazio quanto di Davide. La figura dell'innografo cristiano presentata dal poeta non rifiuta le camene dei pagani, ma le compie. La voce del salmista e quella del

²¹⁷ SMOLAK 2000b, 221 e SMOLAK 2010, 102-109.

²¹⁸ *Cath.* 10,117-118.

²¹⁹ Agostino in *Conf.* 9,4,8 ricorda come i salmi venissero cantati in tutto il mondo: *quas tibi voces dabam in psalmis illis et quomodo in te inflammabar ex eis et accendebar eos recitare, si possem, toto orbe terrarum adversus typhum generis humani! Et tamen toto orbe cantantur, et non est qui se abscondat a calore tuo* (Ps 18,7). Dopo il suo battesimo, rievoca il suo pianto copioso al suono di inni e cantici (*Conf.* 9,6,14): *quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas in cor meum et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis*. BASTIAENSEN 2007, 267-268 ritiene che da certi passi di Ilario e di Ambrogio si possa evincere come gli inni fungessero da introduzione alla salmodia; le sue supposizioni, comunque, non paiono del tutto fondate.

poeta pagano, in particolare di Orazio, sono vicine nella loro diversità, in quanto hanno preceduto Prudenzio nel cantare profeticamente Cristo (*Cath.* 9,25-26): *ecce, quem vates vetustis concinebant saeculis, / quem profetarum fideles paginae sponponderant*. Vi è qualche dubbio sull'interpretazione del vocabolo *vates*, se sia da riferire agli antichi pagani, che spesso si sono dichiarati vati²²⁰, o ai profeti, con una romanizzazione delle figure bibliche che si verifica non raramente nella produzione poetica cristiana. La lettura più affermata è quella che vede nei vati dei secoli vetusti poeti classici quali Virgilio e Orazio²²¹. Con una simile spiegazione questi versi ribadirebbero il concetto espresso nelle due strofe di apertura: il canto di Prudenzio è sintesi e compimento delle due tradizioni antiche di cui si sente l'erede; egli è il nuovo poeta classico, più precisamente il nuovo Orazio²²², e il nuovo Davide. Il suo nuovo ruolo gli è dato dall'oggetto della sua lode: Cristo redentore, preannunziato dalle pagine piene di fede degli antichi profeti, ma anche dai canti dei poeti vati.

3.4 Orazio, il salmista degli antichi

Si è accennato al fatto che in alcuni scoli e manoscritti medievali a certe odi di Orazio fosse apposto un determinato titolo, come *hymnus, proseuctice, prosphoneticæ*²²³: il genere lirico, dunque, veniva poi suddiviso in sottogeneri a cui appartenevano i singoli carmi. Ebbene, un'operazione simile è riscontrabile anche nel caso del salterio. I Padri che commentarono i salmi, infatti, attribuirono a ciascuno di essi un sottogenere di appartenenza, anche sulla base dei tioletti che trovavano dalla versione greca dei Settanta. Così, i salmi che presentavano la dicitura *eis telos* erano tradotti "per il fine" e in questo vocabolo si identificava la figura di Cristo; si intendeva quindi il salmo come composto "per Cristo", o "per la vittoria di Cristo". Vi erano poi i salmi di lode e ringraziamento, a cui spesso attinge Prudenzio, oppure quelli di lamento individuale o nazionale; sono individuati pure i salmi regali e di intronizzazione, i canti di Sion, i salmi penitenziali, quelli impreicatori, paragonabili alle invettive che fanno sentire il loro bollire anche nelle odi oraziane²²⁴; alcuni salmi, come un epitalamio, Ps 44 (45),

²²⁰ Come non pensare all'adonio *vatis Horati* che trasuda orgoglio poetico in Hor. *Carm.* 4,6,44?

²²¹ LARDELLI 2015, 110-111; O'DALY 2016, 232.

²²² Molti hanno posto l'accento sulla somiglianza del carme prudenziano con l'epinicio di Orazio, in particolare SMOLAK 2000b, 224 e O'DALY 2016, 230.

²²³ Vd. *supra*, 8.

²²⁴ Si pensi all'acredine di *Carm.* 1,25, o alla polemica contro il lusso delle ville in *Carm.* 2,15 e contro la smania di ricchezze in *Carm.* 2,18; si potrebbero anche aggiungere i toni di sdegno con cui Orazio descrive il degrado morale della sua generazione in *Carm.* 3,6 e 3,24, e l'ironia maligna con cui il poeta ricorda all'ormai *vetula* Clori che le rose dei banchetti non sono più alla sua portata (*Carm.* 3,15). Ricordano le invettive degli epodi le maledizioni che Orazio scaglia contro i malvagi nelle prime due

assumono l'etichetta di salmi messianici, mentre i salmi sapienziali possono ricordare i sottogenere dei carmi oraziani moraleggianti, benché i contenuti abbiano poco in comune con essi²²⁵.

Il confronto tra Orazio e il salmista, del resto, ha un'origine molto lontana (*Ep.* 53,8,17): *David, Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus et Serenus, Christum lyra personat*. Così Gerolamo mostra all'interlocutore Paolino che i cristiani possono vantare di una tradizione poetica all'altezza della grande produzione classica: al trio dei poeti lirici greci, due dei quali modelli dichiarati di Orazio, rispondono tre poeti latini, primo fra i quali campeggia Orazio. Catullo, peraltro, ha scritto un inno, il carme 34. Potrebbe stupire la presenza di Sereno, che ora non appare tra i lirici canonici, ma la fama di questo autore del II secolo vide una maggiore diffusione nell'età tardoantica, come testimonia lo spazio concessogli dal grammatico Terenziano Mauro e, forse, il debito che ebbe Ausonio nei suoi confronti²²⁶. Anche Settimio Sereno, guardacaso, ha composto un inno²²⁷. Comunque sia, la lira dei poeti classici fu suonata prima di loro dal salmista, il quale, secondo un'interpretazione già incontrata, cantò profeticamente la venuta di Cristo e, prosegue Gerolamo, la sua resurrezione²²⁸.

Nella famosa epistola a Eustochio è Orazio ad avere il primato nel paragone con Davide. Qui Gerolamo esorta la nobile romana a dedicarsi alla lettura dei soli autori cristiani, e in uno scoppio di sdegno esclama (*Ep.* 22,29,7, *CSEL* 54, 189): *qui consensus Christo et Belial? Quid facit cum Psalterio Horatius? Cum Evangeliiis Maro? Cum apostolo Cicero?* Proprio mentre distanzia il personaggio cristiano da quello pagano, Gerolamo rivela quali autori sono solitamente posti sullo stesso piano e quali generi letterari biblici sono paragonabili a quelli classici. La prima coppia è quella del salterio e delle *Odi* oraziane; il genere lirico, dunque, è ciò che determina il confronto. Eppure la storia letteraria latina vide un gran numero di poeti lirici: che cosa porta Gerolamo a scegliere proprio Orazio? In quanto operanti nell'età augustea,

strofe di *Carm.* 27, dedicato a Galatea. Pure nel IV libro non mancano parole dure, nel caso di *Carm.* 4,10 nei confronti del ritroso Ligurino, o, in *Carm.* 4,13, in direzione della bella Lice, che finalmente è giunta alla lurida vecchiaia. Ciononostante, è il mite umorismo l'atteggiamento che più dell'ira caratterizza l'animo di Orazio e anche gli accenti sprezzanti contengono nel fondo una malinconia che toglie impeto allo scoppio di indignazione.

²²⁵ Esempi di questi sottogeneri di salmi si trovano in GRECH 2008, 226-230.

²²⁶ Cfr. WAGNER 1907; CASTORINA 1968; CAMERON 1980.

²²⁷ Il suo inno a Giano è in metri eolici: *Iane pater, Iane tuens, dive biceps biformis, / o cate rerum sator, o principium deorum, / stridula cui limina, cui cardinei tumultus, / cui reserata mugiunt aurea claustra mundi, / tibi vetus ara caluit aborigineo sacello*. Il testo di riferimento è quello di BLÄNSDORF 2011.

²²⁸ La frase si conclude così: *et in decacordo psalterio ab inferis excitat resurgentem*.

età dell'oro per la poesia latina, Virgilio e Orazio erano certo i più esemplari tra i poeti classici; e un commento a Orazio è nominato tra le letture scolastiche proprio in un brano di Gerolamo, come si è osservato all'inizio di questo capitolo²²⁹.

Ma vi è almeno una motivazione ulteriore: se sulle opere di Virgilio si imparava a leggere, a scrivere, a comporre in esametri, a trarre argomenti per gli esercizi retorici, sui carmi Orazio si imparava la metrica lirica. E i salmi, sottolinea a più riprese Gerolamo – e non solo lui – hanno in realtà una *facies* metrica²³⁰. La sua natura di raccolta lirica spiega la mancanza nel salterio di un ordine cronologico esatto tra i carmi – così Gerolamo chiama i salmi – che rappresentano alcune tappe della storia di Davide²³¹ (*Comment. in Ezech. 9,30,20-26*): *sed in psalmis facilis responsio est carmen esse lyricum, et in huiusmodi opere non quaeri ordinem historiae, sed factorum carmina singulorum*. Sono stati alcuni scritti di ebrei ellenisti o Padri greci a suggerirgli l'idea, come ammette lui stesso (*Praef. in librum Iob*):

quos si cui videtur incredulum, metra scilicet esse apud Hebraeos, et in morem nostri Flacci, Graecique Pindari et Alcaei et Sapphus, vel Psalterium vel Lamentationes vel omnia ferme Scripturarum cantica comprehendendi, legat Philonem, Josephum, Origenem, Caesariensem Eusebium, et eorum testimonio me verum dicere comprobabit.

Ecco che ancora il primo ad essere citato, oltre che essere l'unico latino, è Orazio; è a lui che in questo caso viene concordato il possessivo *noster*. Quando si tratta di istituire un paragone con un solo autore greco e uno latino Orazio e Pindaro sono sempre i prescelti (*Praef. in Eus. Chronic.*): *denique quid Psalterio canorius, quod in morem nostri Flacci et Graeci Pindari nunc iambo currit, nunc alcaico personat, nunc*

²²⁹ Vd. p. 4 nt 17.

²³⁰ Cfr. *Ep.* 30,3. L'osservazione non è confinata agli studi di Gerolamo: anche Agostino in *Ep.* 101,4 si dice certo che i carmi di Davide fossero composti in forma metrica, che però non è stata conservata nella traduzione latina: *quibus numeris consistant versus Davidici non scripsi, quia nescio. Neque enim ex hebraea lingua, quam ignoro, potuit etiam numeros interpres exprimere, ne metri necessitate ab interpretandi veritate amplius quam ratio sententiarum sinebat, digredi cogeret: certis tamen eos constare numeris, credo illis qui eam linguam probe callent. Amavit enim vir ille sanctus musicam piam et in ea studia nos magis ipse quam ullus alius auctor accendit*. Quasi due secoli dopo, Aratore torna sul tema nella lettera dedicatoria della sua *Historia apostolica*, una parafrasi degli *Atti degli apostoli* (*Ep. ad Vigilium 23-26*): *metrica vis sacris non est incognita libris; / psalterium lyrici composuere pedes; / hexametris constare sonis in origine linguae / cantica, Hieremiae, Iob quoque dicta ferunt*. Un'analisi approfondita del passo si trova in MORI 2015. Per le testimonianze greche cfr. HILHORST 2003.

²³¹ Ilario invece spiega la mancanza di successione cronologica con la simbolicità dei numeri: così, il salmo 50 sarebbe posteriore al 51 secondo lo sviluppo storico, ma il valore del numero 50 richiedeva quel tipo di salmo in quella precisa posizione (*Tract. super Psalmos 1,10*).

sapphico tumet, nunc semipede ingreditur? I metri lirici che Girolamo scorge tra i versetti salmici sono qui elencati: il giambo, il metro alcaico e quello saffico. Non sarà forse un caso, allora, che Paolino, quando si trova a parafrasare il salmo di apertura di tutto il salterio in *Carm.* 7, scelga proprio il piede giambico. E non sarà un caso che in metri giambici, alcaici e saffici sia composta la maggior parte di inni in età tardoantica e medievale.

Nel secolo scorso, Giorgio Castellino ha provato a rintracciare nei salmi i metri di cui parlano Giuseppe Flavio, Eusebio di Cesarea e Gerolamo²³². I suoi tentativi si sono concentrati sull'aspetto ritmico più che su quello metrico quantitativo: egli ha osservato le varie possibili posizioni degli accenti e delle cesure nei versi classici e ha verificato se queste combaciassero con i versetti in ebraico. I risultati sono di notevole interesse: se per certi aspetti le osservazioni dei tre autori si sono mostrate avventate, esse appaiono comunque giustificabili. Difatti, lo schema metrico-ritmico di molti versetti di cantici e salmi si è rivelato sovrapponibile a quello dell'esametro, del pentametro, del tetrametro e del trimetro giambico; e alcuni passi del Qoelet possono far pensare al metro saffico. La ricerca, purtroppo, non si è estesa anche ai testi in greco, nei quali Gerolamo ha individuato esametri, pentametri e metri lirici²³³.

Anche Fontaine ha osservato che l'andamento degli inni ambrosiani riflette in qualche modo quello dei salmi²³⁴. Si è infatti imbattuto in alcuni versetti divisi nel mezzo da una cesura, che separava due parti di senso antitetico; il ritmo binario, del resto, è diffuso nei testi del salterio. Ma simili distici sono a loro volta composti da due nuclei; se si isolano i quattro nuclei ecco che appare la forma di una strofa di quattro versi. Così Fontaine ha segmentato Ps 19,7-8 e ha individuato dei versi con un numero di sillabe vicino all'ottosillabo ambrosiano, alcuni dei quali costituiti da tre termini, come accade nella maggior parte dei dimetri ambrosiani. L'operazione potrebbe apparire arbitraria e limitata a troppo sparuti esempi; resta comunque il fatto che nei salmi è rintracciabile un certo ritmo dato dalla struttura di singoli segmenti sintattici. D'altra parte, un esempio più immediato di una suddivisione strofica in quattro versi si trova in tutte le *Odi* di Orazio²³⁵.

²³² CASTELLINO 1934.

²³³ Nella prefazione al *Chronicon* di Eusebio Gerolamo, dopo aver paragonato Davide a Orazio e Pindaro, aggiunge: *quid Deuteronomii et Isaiae cantico pulchrius? Quid Salomone gravius? Quid perfectius Iob? Quae omnia hexametris et pentametris versibus, ut Iosephus et Origenes scribunt, apud suos composita decurrunt. Haec cum graece legimus, aliud quiddam sonant; cum latine penitus non cohaerent.*

²³⁴ FONTAINE 1976, 155-156 e FONTAINE 1985, 22.

²³⁵ Lo stesso Fontaine ne è consapevole, quando constata l'abbondanza delle strofe di quattro versi nella lirica oraziana (FONTAINE 1974, 334).

Con Ambrogio si è introdotto nel discorso il genere innodico. La cosa non deve sorprendere: della produzione lirica davidica e oraziana furono i canti di lode ad attirare particolarmente gli autori tardoantichi; per giunta, proprio questo genere costituisce un altro elemento che accomuna i due poeti. Orazio, si è visto, scrisse un buon numero di carmi contenenti apostrofi a divinità interpretabili come inni. A buon diritto, dunque, il poeta augusteo è presentato da Prudenzio, tramite l'allusività, come il precursore pagano dell'innodia, sullo stesso piano di Davide. E non solo in *Cath.* 9 i versi di Orazio danno forma al suo canto; l'inno per l'accensione delle lucerne si apre con un motto a una preghiera ad Augusto nello stesso metro e gemme oraziane sono disseminate per tutto il *Cathemerinon*. Per non parlare poi della prefazione, componimento chiave per esporre le scelte di poetica, che ospita alcune significative riprese oraziane²³⁶.

Ma è *Cath.* 8, come vedremo, che in special modo assegna al poeta augusteo la palma di innografo degli antichi: l'*hymnus post ieiunium*, infatti, per molti versi è improntato all'unico carme oraziano composto per essere cantato da un coro di fanciulli in occasione di una festività pubblica: le diciannove strofi saffiche del *Carmen saeculare* furono intonate due volte in un giorno di giugno del 17 a.C., anno che per volere di Augusto segnò l'inizio di una nuova era – il ritorno dei secoli aurei. È soprattutto grazie ad esso che Orazio può essere introdotto nel novero degli scrittori di inni sacri. E il carme composto per i *ludi saeculares* non è l'unico intertesto dell'inno prudenziano: la scena del buon pastore è modellata sulle parole del salmo 22 (23). Ancora una volta Orazio e Davide si trovano compresenti in un carme di Prudenzio, compagni nell'essere antesignani della lirica innodica di Prudenzio. È dunque la fusione di ode pagana e salmo giudaico-cristiano che crea il genere per certi aspetti nuovo dell'innodia cristiana²³⁷; senza una delle due componenti gli inni di Prudenzio non esisterebbero. E il vero erede degli inni oraziani come dei salmi di Davide più che Ilario, più che Ambrogio, più che Paolino è Prudenzio, il quale, come mai nessuno prima, trova una perfetta combinazione fra tradizione classica e biblica; i suoi inni, però, non si limitano a essere la somma di queste due componenti: nell'oggetto del suo canto, Cristo, e nella sua esperienza di vita dedicata totalmente alla lode di Dio il poeta riesce a trovare una fonte di ispirazione affatto originale, che va oltre i suoi modelli.

D'altronde, Davide e Orazio, che per noi moderni appartengono a due mondi distanti fra loro, nella tarda antichità apparivano affini anche per il legame dei loro componimenti con il canto. Non si hanno notizie sicure sull'uso di mettere in musica le odi oraziane, dal momento che le notazioni neumatiche sui manoscritti del poeta

²³⁶ L'ultimo ad averne parlato è O'DALY 2016, 222.

²³⁷ La considerazione è già stata espressa da CHARLET 1985, 643.

non precedono il IX-X secolo. Il dubbio però diventa certezza quando si passa a considerare il *Carmen saeculare*: la fama della sua *performance* pubblica non è mai venuta meno e i lettori di Porfirione potevano agilmente trovare la notizia all'inizio del suo commento all'ode²³⁸. Componenti lirici cantati in onore della divinità: così possono definirsi tanto i salmi di Davide quanto il *Carmen saeculare*. Per di più, le modalità stesse del canto potrebbero essere somiglianti: se poi il carme di Orazio fu cantato a cori alterni²³⁹, ecco che emerge un ulteriore punto di contatto con i salmi antifonati, recitati da due cori di fedeli. Ad ogni modo le strofi saffiche da cui è composto l'inno ad Apollo e Diana divennero grazie a Prudenzio un metro tipico dell'innodia latina e furono quindi accompagnate da una melodia; ciò avvicinò considerevolmente l'ode oraziana agli inni cristiani, tanto che con la stessa melodia di *Christe servorum regimen tuorum* poteva essere cantato anche *Phoebe silvarumque potens Diana*.

Inoltre, il *Carmen saeculare* può rivelarsi un anello di congiunzione fra gli epinici di Pindaro e l'innodia. Stupisce infatti trovare in più di un testo tardoantico o medievale il nome di Orazio accostato a quello del suo predecessore greco²⁴⁰. Uno spunto è certamente fornito da Orazio stesso, che apre un'ode famosa con il nome di Pindaro (*Carm.* 4,2): *Pindarum quisquis studet aemulari*. Ma pure Alceo e Saffo sono citati dal poeta augusteo come modelli, e la scelta dei metri fa predominare i due lirici monodici. Non è un caso che il carme sull'imitazione di Pindaro sia contenuto nel IV libro, successivo allo spartiacque dei *ludi saeculares*. Con il carme ad Apollo e Diana Orazio si confronta con un modello inconsueto per la produzione lirica da poco pubblicata: nonostante il metro sia saffico, è alla lirica corale che Orazio guarda nel *Carmen saeculare*. Di questo si accorse Sidonio Apollinare, che collocò il volo verso il cigno pindarico *post satiras lyramque*, dopo le *Satire* ma anche dopo le *Odi* (*Carm.* 23,452-454): *mordacem faciat silere Flaccum, / quamvis post satiras lyramque tendat / ille ad Pindaricum volare cygnum*. Pindaro, del resto, aveva a più riprese chiamato ὕμνος il suo canto²⁴¹. Il carme corale di Orazio, quindi, potrebbe aver provocato l'inclusione anche di Pindaro, ormai poco conosciuto nell'Occidente latino, tra gli

²³⁸ *Hoc carmen saeculare inscribitur. Cum enim saeculares ludos Augustus celebraret, secundum ritum priscae religionis a virginibus puerisque praetextatis in Capitolio cantatum est.* Parole sostanzialmente simili (*decantatum* al posto di *cantatum*) si trovano in pseudo Acrone.

²³⁹ Vd. *infra*, 187.

²⁴⁰ Sono già stati citati alcuni brani di Gerolamo. Cfr. anche, per i testi poetici, Mart. *Epigr.* 8,18,5-6: *sic Maro nec Calabri temptavit carmina Flacci, / Pindaricos nosset cum superare modos*; Sidon. *Epist.* 9,13,2,6-8: *vis ut nostra dehinc cursitet orbita, / qua Flaccus lyricos Pindaricum ad melos / frenis flexit equos plectripotentibus*; Ven. Fort. *Carm.* 9,7,9-12: *Pindarus Graius, meus inde Flaccus / Sapphico metro, modulante plectro / molliter pangens citharista, blando / carmine lusit.*

²⁴¹ LA BUA 1999, 13-14 commenta alcune occorrenze e propone utili riferimenti bibliografici.

antecedenti degli innografi e la sua menzione in coppia con Orazio²⁴². Gli epinici, comunque, sono canti di lode per un uomo che si è elevato sopra tutti gli altri per la sua vittoria; e gli epinici oraziani, a loro volta, celebrano Augusto o persone della sua famiglia elevandoli al rango di divinità: come può una simile esaltazione di un uomo che è insieme dio non aver solleticato la mente creatrice di Prudenzio, che intendeva cantare Cristo, il Dio fatto uomo?

L'accostamento di Pindaro e Orazio dovette diventare topica, se ancora nel IX-X secolo Notker Balbulus usò queste parole per elogiare l'abilità compositiva di un amico:

ultima saeculi generate meta
vincis antiquos lyrico poetas,
Pindarum, Flaccum reliquosque centum
carmine maior.

I due poeti lirici per eccellenza sono ormai Pindaro e Orazio, entrambi scrittori di epinici e carmi corali, in una parola di inni, a uomini e divinità. E, dato rilevante, sono nominati con il metro saffico, ossia quello in cui Orazio scrisse il *Carmen saeculare* e *Carm.* 4,2 su Pindaro. Forse il vate augusteo non prevedeva che a distanza di secoli il suo nome sarebbe stato posto in un endecasillabo saffico accanto a quello incipitario di Pindaro, posizione da lui stesso inaugurata in *Carm.* 4,2,1. Anche la strofe successiva è di notevole interesse: agli antichi poeti pagani sono accostati i poeti biblici, Davide e Isaia:

in prophetarum celebres camenas
David, Eisaie parili decore
aemulans, tempus sine laude nudum
scemate vestis.

Pindaro e Orazio, Davide e Isaia: il connubio di poeti classici e biblici che Prudenzio sottilmente dichiarò alla base della sua poesia è riproposto senza più veli per esaltare le qualità poetiche di uno scrittore medievale.

²⁴² La lirica corale greca, peraltro, è stata messa a confronto da COLWELL 1993 con alcuni salmi di natura corale, che forse hanno la loro origine nei rituali dell'antico Israele.

3.5 *Molteplicità di generi alle origini dell'innodia*

Le ultime battute di questo capitolo – la menzione della lirica corale accanto all'innodia – hanno fatto sorgere una questione di non poca importanza: quella della mescolanza dei generi nella produzione letteraria tardoantica. Il genere indagato fin dall'inizio è quello innodico, eppure i suoi contorni non sono sempre ben definiti. Innanzitutto occorre distinguere tra inni letterari e inni liturgici: la semplicità e la chiarezza di Ambrogio, oltre alla brevità dei suoi componimenti, si distinguono dalla complessità del periodare e dall'oscurità allusiva di certi passi prudenziani. Ma soprattutto, negli inni ambrosiani non vi è spazio per la voce del poeta che riflette sulla propria attività compositiva; Ambrogio presta la sua voce a tutto il popolo cristiano milanese e, pur non dimenticandosi della parte colta del suo gregge, non si rivolge esclusivamente a un'élite culturale che legge le sue opere in un contesto privato. All'interno del genere innodico, dunque, si possono ravvisare alcune differenze sostanziali. Ma della stessa innodia si può parlare anche come sottogenere: gli innografi, difatti, si caratterizzano come poeti lirici e talvolta i loro inni si alternano ad altri tipi di carmi²⁴³.

Si è visto poi come l'innodia tragga alimento da svariati altri generi²⁴⁴; e non v'è da stupirsi, dal momento che il poeta cristiano aveva a disposizione la ricca tradizione letteraria classica e, in aggiunta, il variegato esempio delle Sacre Scritture. Così, la lode della martire Eulalia in *Perist.* 3 assume i caratteri encomiastici dell'epinicio e dell'epitaffio²⁴⁵, ma trae ispirazione anche dai singolari *natalicia* di Paolino e dalla sua *consolatio* per la morte del piccolo Celso²⁴⁶, nonché, ovviamente, dalle *passiones* che circolavano numerose ai tempi di Prudenzio. E la fuga miracolosa dal carcere non potrebbe che rifarsi alle narrazioni storiche degli Atti e dell'Esodo: in At 12,5-11 un angelo visita Pietro in prigione e lo conduce fuori, mentre nell'Esodo è raccontata la fuga, cara a Prudenzio, degli antenati dall'Egitto, guidati dalla luce della colonna di fuoco. Ma non sono solo i racconti storici della Bibbia a ispirare Prudenzio: nel suo

²⁴³ Si pensi agli inni individuati nei *Carmina* oraziani, ai possibili inni presenti nell'opera di Paolino e ad alcuni carmi del *Peristephanon*, che traggono ispirazione da altri generi letterari.

²⁴⁴ HEIKKINEN 2014, 248, riflettendo sulle innumerevoli variazioni strutturali che nella storia della letteratura occorsero nel caso del verso trocaico, sostiene che «the Christian hymnodists drew on a variety of traditions and models for their newly created genre».

²⁴⁵ Cfr. GUTTILLA 2008, 65.

²⁴⁶ *Ivi.* I *natalicia* a cui Prudenzio fa riferimento sono *Carm.* 14; 15 e 18. ROBERTS 2010, 62 ha notato come Paolino nel suo ultimo carme in onore di san Felice si guardi indietro e consideri i carmi dedicati alla festa del santo come un *corpus* continuo; i paralleli topici con il *λόγος γενεθλιακος* presentato da Menandro Retore accostano i carmi a questo genere epidittico. La *consolatio* per il figlio di Pneumazio e Fedele è il carme 31.

primo inno del *Cathemerinon* è il genere apocalittico che fa la sua comparsa dietro l'attesa di Cristo venturo²⁴⁷; dove, nel racconto della Genesi, la storia si ammantava di mito, Prudenzio ricava la scena di Adamo ed Eva di *Cath.* 3,96-130; il libro profetico di Isaia si scorge tra numerosi versi del *Cathemerinon*, in particolare nell'inno sull'Epifania²⁴⁸, mentre – inutile dirlo – sono i testi poetici, *in primis* i salmi, ad avere ispirato l'intera produzione lirica di Prudenzio.

Già Fontaine notò la molteplicità di generi letterari biblici che influenzarono gli scrittori cristiani, quando si interrogò su come si possa applicare la nozione di genere letterario alla poesia cristiana nelle sue prime manifestazioni: «l'Écriture proposait aux chrétiens un ensemble de "formes", voire de genres littéraires, qui différait presque totalement du système, pourtant si diversifié, auquel avait abouti la critique littéraire de l'Antiquité classique»²⁴⁹. Questa osservazione non è nuova: si trovano simili riflessioni molti secoli prima del critico francese, nella *Didascalía Apostolorum*, costituitasi in ambito greco al principio del III secolo, poi tradotta in latino e in siriano e confluita nelle *Constitutiones apostolicae*, risalenti al IV secolo.²⁵⁰ Un duplice rivo dunque irrigava la poesia degli innografi nel IV-V secolo²⁵¹, che diede un frutto fecondo e duraturo.

Il genere lirico dei salmi è forse la fonte più abbondante e ricca di possibilità per un poeta cristiano²⁵²: non solo perché, ovviamente, i salmi sono accostabili al canto poetico per affinità di genere, ma anche perché per certi aspetti compendiano e

²⁴⁷ Ma anche *Cath.* 11,101-112.

²⁴⁸ I magi, al vedere il segno nel cielo, ricordano le parole di Isaia (*Cath.* 12,49-52): *iam flos subit Daviticus / radice Iessea editus / sceptrique per virgam virens / rerum cacumen occupat*. In Is 11,1 infatti si legge: *et egredietur virga de stirpe Iesse, et flos de radice eius ascendet*. Qualche versetto più avanti si trova l'immagine paradossale del lupo che abiterà con l'agnello (Is 11,6): *habitabit lupus cum agno*. Di queste parole, oltre che di Orazio, *Carm.* 3,18,13, si ricorderà Prudenzio in *Cath.* 3,158-160: *impavidus lupus inter oves / tristis obambulat et rabidum / sanguinis inmemor os cohibet*.

²⁴⁹ FONTAINE 1988, 63. Cfr. anche FONTAINE 1974, 171: «Il y a là un processus de remploi, mais aussi de synthèse avec les traditions parallèles issues de la Bible, en particulier dans les *Psalmes* et les livres sapientiaux, qui mériterait à soi seul une étude détaillée».

²⁵⁰ *Didascalía* 6,3-5: *nam quid tibi deest in verbo Dei, ut ad illas gentiles fabulas pergas? Si vis <hi>storias [legere] discurre<re>, [et] habes Regnorum; si autem sophistica et poetica, habes Prophetas, in quibus totius poetiae et sophistiae maiorem narrationem invenies, quoniam Domini, qui solus est <sapiens>, [sapientia et] sonitus sunt. Si vero canticorum desideras, habes Psalmos; si autem initium generationis mundi, habes Genesim; aut si leges et praecepta, habes gloriosam Domini Legem*.

²⁵¹ FONTAINE 1992, 24 ha saputo esprimere tale concetto con un'immagine estremamente efficace: «L'Église venue du judaïsme et celle de la gentilité, avec leurs traditions culturelles respectives, se rencontrent ici, dans une sorte de "Visitation" musicale et spirituelle».

²⁵² Occorre ricordare che, oltre ai salmi, altri passi biblici rientravano nel genere lirico: Ambrogio, ad esempio, parla di cantici presenti nel libro dei Giudici, in Isaia, nei libri dei profeti Daniele e Abacuc, oltre, ovviamente, al Cantico dei cantici (*Expl. Ps.* 1 6, *PL* 14, 923, *CSEL* 64, 5-6).

riassumono in sé i diversi generi che si trovano negli altri libri della Bibbia²⁵³. I libri sapienziali sono riflessi nei salmi dello stesso nome, le parole dei profeti trovano eco in molti versetti salmici e i componimenti di Davide ospitano pure narrazioni di fatti storici, tra cui il miracoloso passaggio del Mar Rosso e l'attraversamento del deserto accompagnato dai segni di Dio²⁵⁴. Anche in ciò i salmi davidici e gli inni di Prudenzio trovano una consonanza singolare.

L'apporto delle Sacre Scritture comprende anche un genere legato ad esse, quello dell'esegesi biblica, che pervade le poesie di Prudenzio²⁵⁵. L'inno di chiusura del *Cathemerinon*, ad esempio, presenta una delle letture tipologiche più in voga tra i Padri: Cristo che scampa alla strage degli innocenti era già stato prefigurato da Mosè che sfugge all'uccisione degli infanti ebrei a opera degli Egiziani. Questo paragone offre lo spunto a Prudenzio per una lunga esposizione sulla complementarità tra le due figure: come Mosè guidò il popolo ebraico fuori dalla schiavitù d'Egitto dopo che le onde del Mar Rosso si furono riversate sull'esercito del Faraone, così Cristo, grazie all'onda purificatrice, conduce fuori dalle tenebre della morte la comunità dei battezzati, dopo aver annientato la morte introdotta nella vita umana da Satana. Ma non basta a Prudenzio essersi dilungato su questo confronto: prima della conclusione dell'inno il lettore si vede proposta anche la vicenda di Giosuè, il quale, prefigurando la scelta dei dodici apostoli da parte di Cristo, piantò nel Giordano dodici pietre²⁵⁶.

Nondimeno, la fonte d'ispirazione biblica assunse caratteristiche assai differenti da quelle della tradizione classica. Non si può infatti parlare di generi letterari biblici come si parla dell'epica di Virgilio, dell'elegia di Tibullo e Propertio e degli epigrammi di Marziale. Non occorre ricordare il dato ovvio che la sua natura di testo religioso rendeva la Bibbia un'opera *sui generis*, per l'appunto, ma ciò su cui vorrei concentrare l'attenzione è il tipo di fruizione delle Sacre Scritture nell'età tardoantica. Se i carmi di

²⁵³ Già Ambrogio lo pensava, in *Expl. Ps. 17* (PL 14, 923; CSEL 64, 6): *historia instruit, lex docet, prophetia annuntiat, correptio castigat, moralitas suadet; in libro psalmorum profectus est omnium et medicina quaedam salutis humanae*. Accenti simili si trovano in Niceta di Remesiana (*De psalmodiae bono* 5): *psalmus tristem consolatur, laetum temperat, iratum mitigat, pauperem recreat, divitem hominem ut se agnoscat increpat. Omnibus omnino suscipientibus se apta medicamenta psalmus contribuit nec peccatorem despicit sed remedium ei per paenitentiam flebilem salubriter ingerit*. Cfr. DE ROTEN 2006, 179: «Le psautier dans sa diversité est un *compendium* de tout ce que l'Écriture nous apprend: sur le Christ d'une part – le psautier étant considéré comme un livre prophétique dans le sens de Lc 24,44 –, et sur l'homme d'autre part». Cfr. anche HARRISON 2011, 214-215.

²⁵⁴ Cfr. Ps 77 (78); 104 (105); 105 (106); 135 (136).

²⁵⁵ Il rapporto fra Prudenzio e i testi esegetici è esposto da CHARLET 1983, 104-116. Tra i versi di *Cath. 7*, ad esempio, si possono rintracciare alcuni concetti e nessi tratti dal *De Helia et ieiunio* di Ambrogio.

²⁵⁶ L'interpretazione in senso apostolico delle dodici pietre di Giosuè è contenuta in Tertulliano (*Adv. Marc. 4,13,4*). L'influenza dell'esegeta su Prudenzio è ipotizzata da CHARLET 1983, 115.

Orazio, Catullo e Sereno erano incontrati dagli intellettuali tardoantichi attraverso la lettura, i testi biblici erano fruiti direi quasi quotidianamente in svariate forme e occasioni: dal canto del salmo al sorgere del sole, alle letture, omelie e riti nelle celebrazioni liturgiche, alle rappresentazioni iconografiche che ornavano chiese, complessi cimiteriali e anche case private²⁵⁷. La liturgia del Sabato Santo, ad esempio, offre una perfetta commistione di generi delle Sacre Scritture: l'afflato lirico dei versetti salmici si inframezza ai generi storico-narrativo e profetico delle letture dai brani biblici, mentre con canti e gesti simbolici è ricordato l'evento epico della discesa di Cristo agli inferi. L'esegesi patristica serve poi a rendere adeguati al contesto liturgico le citazioni dall'Antico Testamento, interpretate tipologicamente. Quando invece si trattava di esequie funebri, il genere consolatorio andava di pari passo con l'elogio funebre e la biografia, ma anche il genere lirico dei salmi faceva la sua comparsa, nelle forme del salmo penitenziale e di quello laudativo; la speranza nella resurrezione dei corpi, poi, offriva uno spiraglio anche per il genere apocalittico. Pertanto, la vita del cristiano rendeva sfumato il carattere propriamente letterario delle varie forme offerte dalle Sacre Scritture; più che generi letterari, esse divennero differenti modi espressivi del rapporto fra Dio e il credente entrato nel flusso della storia della salvezza.

Messo in luce il «*mélange des genres*» che caratterizza la letteratura tardoantica, va però riconosciuto che resta possibile un discorso sul genere innodico e rimangono valide le considerazioni proposte sui due precursori Davide e Orazio. Che il *Cathemerinon liber* e almeno parte del *Peristephanon* siano definibili come inni lo mostra anche un carme in dimetri giambici – metro principe dell'innodia – composto in età medievale in onore di Prudenzio²⁵⁸:

Clemens accinctus actibus
sensim dictus Prudentius,
opus crescens in melius
vocatus est Aurelius.
[...]
Scripsit hymnorum tertium
diverso metro versuum.

²⁵⁷ HERSHKOWITZ 2013 prende in esame le rappresentazioni iconografiche di scene bibliche nelle ville signorili ispaniche ai tempi di Prudenzio.

²⁵⁸ Il testo è riportato da SZÖVÉRFY 1964, 80.

CAPITOLO 2

IL *CATHEMERINON* E L'INNO OTTAVO



1. L'inno ottavo all'interno della raccolta

Il componimento più oraziano di Prudenzio, insieme al quinto, è l'ottavo inno della raccolta *Cathemerinon*. Sul far della sera, dopo una giornata passata a digiunare, il poeta invoca Cristo, il *doctor indulgens* (v. 18) che con il suo dolce giogo non costringe i suoi fedeli a prostrarre l'astinenza dal cibo ma permette loro di fruire di mense ricolme. Il tema del digiuno collega strettamente questo componimento all'inno precedente, che mostra al lettore una lunga teoria di *exempla* di illustri digiunatori. I due inni aprono la seconda parte della raccolta; qui la lode del poeta non è più cadenzata dalle ore di una giornata, come nei primi sei componimenti, bensì si estende all'intera vita del cristiano, comprendendo le varie occasioni liturgiche dell'anno. Così Prudenzio esalta le gesta di Cristo nel nono *hymnus omnis horae*¹, infonde speranza nella vita dopo la morte (*Cath.* 10), si rallegra per la nascita del Verbo di Dio (*Cath.* 11) e chiude la raccolta con l'immagine dei magi guidati dalla stella e con il sacrificio dei primi martiri (*Cath.* 12).

¹ I manoscritti presentano i titoli di ciascun componimento, ma non vi è certezza sul loro autore. Nelle edizioni normalmente sono riportati: 1 *Hymnus ad galli cantum*; 2 *Hymnus matutinus*; 3 *Hymnus ante cibum*; 4 *Hymnus post cibum*; 5 *Hymnus ad incensum lucernae*; 6 *Hymnus ante somnum*; 7 *Hymnus ieiunantium*; 8 *Hymnus post ieiunium*; 9 *Hymnus omnis horae*; 10 *Hymnus circa exsequias defuncti*; 11 *Hymnus VIII kal. ianuarias* (i manoscritti P ed E hanno *hymnus natalis domini*, mentre M e O si avvicinano con *hymnus in natale domini*); 12 *Hymnus Epiphaniae*.

1.1 *Il dibattito sull'unità del Cathemerinon*

1.1.1 *Il titolo della raccolta*

Il carattere non quotidiano degli ultimi sei inni ha posto innanzi agli studiosi di Prudenzio un problema: com'è possibile che una raccolta tramandata con il titolo *Cathemerinon liber*, in greco καθημερινῶν βιβλος², sia costituita per metà da carmi non destinati al canto quotidiano? La questione è resa più ardua dalla mancanza di certezza su chi abbia scelto, per questa raccolta come per gli altri scritti prudenziani, un titolo greco: i manoscritti più antichi non hanno traccia dei titoli greci poi divenuti canonici per le opere di Prudenzio³; inoltre, se è vero che Gennadio, nell'*accessus* al *De viris illustribus* gerominiano, nomina l'*Apotheosis*, l'*Hamartigenia* e la *Psychomachia*, per le due raccolte liriche di Prudenzio si limita a parlare di *in laudem martyrum sub aliquorum nominibus invitatorium ad matririum librum unum et hymnorum alterum*. Ciò non significa necessariamente che Gennadio non avesse notizia dei titoli del *Peristephanon* e del *Cathemerinon*; potrebbe semplicemente aver risposto a un'esigenza di *variatio* – purtroppo non immaginava le discussioni che avrebbe causato. Questa è la spiegazione che spinge Gerard O'Daly a propendere per un'origine prudenziana dei due titoli⁴; del resto, sostiene, il poeta aveva davanti l'esempio di Ausonio con la sua *Ephemeris*⁵. Maria Becker dà perfino per scontato che sia Prudenzio l'autore del titolo *Cathemerinon*, quando, all'interno di una considerazione sulla sua desinenza greca, motiva la scelta del poeta con la chiara volontà di inserirsi nella tradizione poetica classica⁶. All'opposto, Luis Rivero García non ha dubbi sulla non paternità prudenziana del titolo *Cathemerinon*⁷.

Comunque, supponendo che Prudenzio stesso abbia attribuito alla sua raccolta di inni il titolo *Cathemerinon liber*, c'è da chiedersi il motivo di una simile scelta.

² Pare infatti più probabile intendere *Cathemerinon* come un genitivo plurale, sulla linea dei virgiliani *Buclicon* e *Georgicon libri*, piuttosto che ipotizzare il neutro καθημερινόν βιβλίον, come propone CHARLET 1982, 13. L'ipotesi di Charlet è stata messa in dubbio da GNILKA 1987b, 300 e in seguito da molti studiosi, come BECKER 2006, 4 e O'DALY 2012, 16.

³ BROŽEK 1983, 195 rileva che nel codice A non compaiono titoli né del *Cathemerinon*, né delle altre opere ricordate da Gennadio. È invece il copista di B a scrivere *Cathemerinon* «in subscriptione»; probabilmente il titolo era anche in apertura, ma il codice è mutilo fino a *Cath.* 7,148. Degli altri codici, T, V e U riportano il titolo all'inizio, mentre C, T, N, O, S alla fine.

⁴ O'DALY 2012, 15. Anche LARDELLI 2015, 42-43 ritiene più plausibile la paternità dell'autore.

⁵ Sempre che il titolo della raccolta ausoniana non sia un'aggiunta successiva: GREEN 1991, 245 ci informa che la parola *Ephemeris* è riportata solo dal manoscritto V (*Voss. lat.* F 111, redatto intorno al IX secolo). DRÄGER 2012 non parla del titolo.

⁶ BECKER 2006, 4.

⁷ RIVERO GARCÍA 1996, 33.

Tanto più che l'unica testimonianza che abbiamo dell'autore a tale proposito pare acuire l'incongruenza; nella *Praefatio*, infatti, il poeta, dopo essersi chiesto a che cosa abbia giovato la sua vita passata, esorta la sua anima, almeno *fine sub ultimo* (v. 34), a celebrare Dio con la voce, in mancanza di altri meriti, e prosegue (vv. 37-38): *hymnis continuet dies / nec nox ulla vacet quin dominum canat*. Questi versi sono generalmente riportati da chi riscontra l'incoerenza degli ultimi sei inni con la raccolta di "inni quotidiani". La soluzione comunemente proposta è quella di una redazione iniziale dei soli primi sei inni. Così ad esempio sostiene Klaus Thraede⁸, e così anche O'Daly, che si dichiara poco convinto dai tentativi di imporre un'unità al libro⁹. Ma già nell'Ottocento Adolf Ebert¹⁰ e poi Theodor Birt¹¹ avevano sostenuto che il titolo *Cathemerinon* fosse stato attribuito a una raccolta originaria che comprendeva gli inni dal primo al sesto; la giustificazione che Birt adduce è proprio quella del titolo: è inconcepibile che inni pensati «für den täglichen Gebrauch» siano dedicati a una ricorrenza annuale. Invece Johannes Bergman, Bernard Peebles e Karl-Erik Henriksson paiono non porsi il problema di un'edizione precedente: basta loro constatare che il titolo della raccolta si adatta solamente ai primi sei inni, per il loro uso quotidiano¹²; non appare loro così insolito che il titolo di un'opera composita non rispecchi la natura di ogni sua parte.

Il problema del titolo del *Cathemerinon* non è accessorio, in quanto porta con sé un tema più vasto su cui gli studiosi non hanno ancora trovato un accordo: quello dell'unità della raccolta. Spesso, infatti, le considerazioni sulla pertinenza del titolo alla sola prima metà sono accompagnate dalla percezione di una cesura piuttosto netta tra le due parti della raccolta. E certo tale posizione ha ripercussioni anche sull'interpretazione dei singoli inni. Perciò, prima di affrontare l'analisi dell'inno ottavo, mi sembra necessario entrare nel dibattito sulla struttura unitaria del *Cathemerinon*: cercare di capire come si colloca il componimento all'interno della raccolta è essenziale per una comprensione quanto più profonda delle tematiche sottese all'inno. L'importanza del macrotesto per l'analisi di una singola unità testuale ci è insegnata, tra gli altri, da chi si occupa della forma canzoniere nella tradizione lirica

⁸ THRAEDE 1982, 68 nt. 2: «diese [sc. der Werktitel] ist wohl a parte potiori zu verstehen».

⁹ O'DALY 2012, 17.

¹⁰ Secondo EBERT 1874, 245 dal titolo si può dedurre che i primi sei inni «sind auch sehr wahrscheinlich zuerst gedichtet worden, und vielleicht auch zuerst allein unter dem Titel publiziert».

¹¹ BIRT 1882, 305.

¹² BERGMAN 1921, 56: «diese sechs bilden somit eine Gruppe, die sich wörtlich an "die Stunden des Tages" anschliesst, und das Buch hat offenbar seinen Namen nach diesen erhalten». PEEBLES 1951, 65: «as is often the case with volumes of collected verse, the title describes part of the collection, but not the whole». HENRIKSSON 1956, 83: «Dieser Titel passt eigentlich nur für den ersten Teil des Buches, dessen sechs Hymnen für den täglichen Gebrauch gedacht waren».

italiana; si può facilmente pensare al *Cathemerinon* quando si sente parlare di «una raccolta dotata di una propria configurazione o struttura, entro la quale il testo individuo convive con altri e trova così una sua più complessa giustificazione». Qui Massimo Danzi sta invece definendo le caratteristiche principali del canzoniere¹³. Scopriremo in seguito quanto tale affermazione si addica a *Cath.* 8. Certo non bisogna dimenticare il grande modello lirico di Prudenzio, le *Odi* oraziane, intersecate da fitte trame di rispondenze interne, oltre che caratterizzate dall'alessandrina varietà di metri e di temi¹⁴. Ma la prospettiva dei modernisti – e in particolare dei petrarchisti – permette di aprire nuovi scorci sulla raccolta tardoantica e di arricchire così l'indagine su un oggetto riguardo al quale vi è ancora molto da scoprire.

1.1.2 *Una lunga querelle*

Tornando agli studi sull'unità del *Cathemerinon*, uno dei primi sostenitori dell'unità della raccolta ha avanzato un'ipotesi tanto ardita da non avere avuto seguito: secondo Aurelio Giuseppe Amatucci il *Cathemerinon liber* non sarebbe una semplice raccolta di carmi analizzabili singolarmente, bensì un «poemetto lirico»¹⁵ in dodici canti, che rappresenterebbe nel suo insieme una «lirica celebrazione dell'Umanità affrancata dalla menzogna – morte dello spirito – *per Crucem*»¹⁶. Forse Amatucci avrebbe potuto proseguire sulla strada da lui stesso tracciata nel raffronto con gli *Inni sacri* manzoniani: Manzoni è infatti accostabile a Prudenzio non solo per il suo ardore di poeta cristiano, ma anche per la natura dell'opera stessa, una raccolta poetica e non un poema.

Un'attenta ricerca dei fattori di coesione formale, strutturale e tematica del *Cathemerinon* è quella di Willy Evenepoel. Nella sua tesi dottorale tutta incentrata su questa raccolta¹⁷, Evenepoel, trattando dell'unità del *Cathemerinon*, riferisce innanzitutto la questione suscitata dal titolo, per concludere che non è così inusuale derivare il titolo di una raccolta dalla prima porzione di essa. Per di più, anche le occasioni di preghiera degli inni sul digiuno (*Cath.* 7 e 8) possono rientrare nella quotidianità evocata dal titolo. Superato questo imbarazzo iniziale che mette alla prova gli studiosi del *Cathemerinon*, Evenepoel passa quindi a discutere della sua unità

¹³ DANZI 1992, 75.

¹⁴ Cfr. COLLINGE 1961; SANTIROCCO 1986.

¹⁵ AMATUCCI 1947, 6.

¹⁶ *Ivi*, 15.

¹⁷ EVENEPOEL 1979.

tematica. Tutti hanno notato la divisione per coppie tematiche della raccolta¹⁸: nel primo e nel secondo inno, alla maniera ambrosiana, la notte fa spazio alla luce del giorno; il terzo e il quarto riguardano il momento del pasto, mentre nei due inni successivi si accoglie con le lampade accese l'arrivo della notte e il riposo dalle fatiche del giorno. Poi, *Cath.* 7 e 8 sono legati dal tema del digiuno, come *Cath.* 11 e 12 dal contesto natalizio.

Il nono e il decimo, invece, hanno sempre provocato qualche sconcerto: alcuni, e tra essi Evenepoel, ravvisano in entrambi i componimenti la tematica dominante della resurrezione, quella di Cristo (*Cath.* 9) che ha permesso quella degli uomini (*Cath.* 10)¹⁹. Ma Evenepoel, con la sua caratteristica attenzione alle minute formulazioni del testo, aggiunge una considerazione: rintraccia, infatti, fili di connessione tra la coppia sull'insorgere della luce e quella sul declinare del giorno (*Cath.* 1, 2 e 5, 6), così come tra le due coppie sul tema del cibo (*Cath.* 3, 4 e 7, 8), e scorge in queste espressioni collegate la richiesta a Cristo del suo intervento salvifico, che si manifesta in maniera definitiva nei due inni sulla resurrezione²⁰. *Cath.* 9 e 10, dunque, sarebbero un perfetto coronamento delle precedenti doppie coppie di inni intersecate tra di loro e attraversate dall'attesa di redenzione. Solo gli ultimi due carmi paiono inficiare l'effettiva compattezza della raccolta²¹, come aveva già notato Augustin Rösler, che propose addirittura di considerare gli inni sul Natale e sull'Epifania come i carmi di apertura di una nuova raccolta lirica, mai conclusa per la morte del poeta²². La soluzione piacque a Bergman, il quale, pur riconoscendo l'appartenenza dei due inni al *Cathemerinon*, si lasciò attrarre dall'idea di un nuovo ciclo lasciato incompiuto e inglobato quindi nella prima raccolta²³.

C'è invece chi trova una spiegazione coerente per la presenza dei due inni di chiusura: Isidoro Rodriguez-Herrera, tanto nella sua prima monografia in tedesco quanto nella tarda versione spagnola, non manifesta particolari dubbi sull'unità della raccolta e sulla compatibilità degli ultimi due componimenti. I dodici inni sono visti

¹⁸ Cfr. LUDWIG 1977, 318; THRAEDE 1982, 68, nt. 2: «daß die ersten sechs Hymnen sachlich Paare bilden, fällt natürlich sofort ins Auge».

¹⁹ Il tema della resurrezione è determinante per FONTAINE 1981, 184-186; CHARLET 1982, 53-54 e MAZIÈRES 1989, 22 («l'hymne IX ne peut être qu'une hymne de temps pascal»). Cfr. anche EVENEPOEL 1979, 150.

²⁰ *Ivi*, 151.

²¹ Cfr. *ivi*, 151-153.

²² RÖSLER 1886, 42. Effettivamente in alcuni manoscritti i due inni seguono l'ultimo componimento del *Peristephanon* – i manoscritti in questione appartengono alla famiglia Ba, secondo quanto esposto da Lavarenne 1955, xxviii; ma i manoscritti migliori sono entrambi del X secolo. Tuttavia questo, come sostiene anche EVENEPOEL 1979, 151, non è una prova sufficiente.

²³ BERGMAN 1921, 58; 63-64. Bergman si sbilancia col supporre che al momento della composizione della *Praefatio* il *Cathemerinon* fosse composto dai primi dieci inni (p. 73).

abbracciare l'intera vita del cristiano, dalla sua esistenza quotidiana (inni 1-6), attraverso i momenti della settimana e della vita (inni 7-10), fino a sconfinare nell'eternità, dominata dalla regalità di Cristo (inni 11-12)²⁴. Secondo Rodriguez-Herrera, quindi, il *Cathemerinon* si caratterizza come «un coerente himnario ciclico, que encuadra la vida de los cristianos y la consagra en un himno perenne»²⁵. Ne è prova anche la cornice metrica²⁶: i carmi 11 e 12, infatti, chiudono con i loro dimetri giambici la raccolta aperta dai due ambrosiani *Cath.* 1 e 2, nello stesso metro. Mentre la suddivisione degli inni secondo l'ordine del giorno, della settimana, della vita e dell'eternità non ha trovato concordi i lettori di *Poeta Christianus*²⁷, l'osservazione sulla funzione strutturale del dimetro giambico è divenuta un dato comunemente riconosciuto. Anche Jean-Pierre Mazières inquadra in un intero coerente i due inni conclusivi: all'alba di un giorno nuovo (*Cath.* 1, 2) corrisponde l'alba di tempi nuovi, inaugurati dall'avvento di Cristo-luce (*Cath.* 11, 12)²⁸.

Di Ludwig si ricorda sovente la concezione dell'intera opera prudenziana come una «Supergedicht», paragonata all'architettura di una basilica²⁹. Quando passa a occuparsi dell'atrio, ossia della produzione lirica innodica, Ludwig offre un'attenta analisi dei metri che costituiscono la raccolta³⁰. La sua posizione è assai simile a quella di Bergman, nonostante questi non sia nominato. La novità dell'analisi di Ludwig sta nell'ipotesi di un manuale di metrica su cui Prudenzio si sarebbe basato per la scelta dei metri da utilizzare nella raccolta: ciò che unisce la coppia speculare di *Cath.* 3 e 10, ad esempio, è l'utilizzo di due metri spiegati uno di seguito all'altro come opposti da grammatici quali Mario Vittorino e Atilio Fortunaziano. È del resto piuttosto ovvio che Prudenzio avesse letto qualche manuale *de metris* e le sue conoscenze di base sui metri contrari non necessariamente fanno supporre l'influenza diretta di un'*Ars grammatica* sulla configurazione dei tipi di strofa nel *Cathemerinon*. È comunque vero che nella sua raccolta di inni il poeta spagnolo ha presentato una rassegna di metri non esametrici e quindi anche di modelli lirici classici e cristiani. Prudenzio ha quindi arricchito la varietà metrica dell'innodia cristiana, conquistando alla nuova poesia la metrica pagana.

²⁴ RODRIGUEZ-HERRERA 1936, 67 e RODRIGUEZ-HERRERA 1981, 80.

²⁵ *Ivi*, 79.

²⁶ BERGMAN 1921, 56-57 è tra i primi a rilevare questo dato palmare.

²⁷ Si pensi a CHARLET 1982, 48 a cui pare troppo forzata la lettura non liturgica dei due inni conclusivi, che sulla loro appartenenza al periodo natalizio non hanno mai suscitato dubbi.

²⁸ MAZIÈRES 1989, 22.

²⁹ LUDWIG 1977, 348-363.

³⁰ *Ivi*, 318-321.

L'organicità di insieme del *Cathemerinon* è attestata anche dallo studio monografico di Jean-Louis Charlet, che si impegna, forse fino all'eccesso, a rintracciare un chiaro schema metrico dell'intera raccolta, nel quale per ciascun carme prudenziano viene identificato un autore preso a modello; da simili abbinamenti, in alcuni casi arbitrari, Charlet ricava una struttura simmetrica di poeti latini, tardoantichi e classici, da cui Prudenzio avrebbe tratto i suoi metri³¹. Comunque, nonostante l'imponente critica di Christian Gnilka a ciascun capitolo del saggio di Charlet³², numerose considerazioni sull'equilibrio armonioso della raccolta, mosso di tanto in tanto dal gusto per la *variatio*, contribuiscono a cogliere la coesione formale e concettuale del *Cathemerinon*.

È proprio in contrapposizione a Charlet che Gnilka leva per primo la voce contro un'eccessiva volontà di schematizzazione: è assurdo, ritiene il critico³³, che il lettore antico avesse la capacità di riconoscere le intricate simmetrie strutturali e le suddivisioni in coppie in base ai temi e in triadi per il numero di versi³⁴. Nondimeno, se è vero che una raccolta complessa come il *Cathemerinon* non si presta a essere ridotta a schemi troppo rigidi, non è comunque detto che i destinatari della raccolta non fossero in grado di cogliere, magari dopo un'attenta e ripetuta lettura, i rimandi intratestuali e gli elementi di connessione tra i vari inni, oltre a un impianto formale ben definito. Anzi, di recente Aaron Pelttari ha mostrato quanto nella poesia latina tardoantica fosse sviluppata la consapevolezza dell'attività interpretativa del lettore e come nel testo, in particolare quello biblico e quello virgiliano, si scorgesse una ricchezza di significati nascosti in attesa di essere scoperti e riportati alla luce dal lettore-esegeta³⁵.

Comunque, le obiezioni di Gnilka non sono state accolte da Peter Toohey, che, sulla scia di Charlet, analizza alcuni inni di Prudenzio scomponendoli per trovare in

³¹ Cfr. CHARLET 1982, 56-59; lo schema è riportato in forma grafica a p. 59. Solo Ambrogio e Orazio, oltre a Ilario di Poitiers per l'inno nono, sono modelli certi di Prudenzio. L'influenza di Ausonio sui carmi 3 e 10, di Catullo sugli endecasillabi faleci di *Cath.* 4, come il modello di Seneca per gli inni 6 e 7 sono tutt'altro che fondati (troviamo una impietosa confutazione in GNILKA 1987b, 302, ma anche una gentile presa di distanza in SENG 2000, 419).

³² GNILKA 1987b.

³³ *Ivi*, 303.

³⁴ CHARLET 1982, 57 mette in luce l'equilibrio quantitativo del *Cathemerinon*, osservando come ogni triade di inni contenga un numero di versi compreso tra 414 e 496.

³⁵ PELTTARI 2014. Secondo Pelttari l'età tardoantica vede nell'attività della «readership» un coinvolgimento più attivo che in passato. A p. 154, in conclusione alla sua indagine sul tipo di allusioni presenti in poeti quali Ausonio, Claudiano, Paolino e Prudenzio, espone la sua teoria sull'appropriazione: «I propose that poetic quotations be read through their reader rather than through the competitive systems of author and text. [...] A quotation reveals the independence of the reader most clearly, for it allows the two texts to remain distinct». Il coinvolgimento attivo del lettore è messo in luce anche dal fiorire di prefazioni poetiche alle raccolte di Ausonio, Claudiano e Prudenzio (pp. 45-72).

essi un «concentric patterning» utile alla loro datazione³⁶. Lo studioso australiano è tanto convinto dell'unità interna del *Cathemerinon* che nell'espone le sue considerazioni non appare toccato dai lunghi dibattiti che lo hanno preceduto riguardo al titolo, a una eventuale doppia edizione e all'appartenenza o meno degli ultimi due inni alla raccolta prudenziana. Lo stesso anno in cui la rivista *Mnemosyne* pubblicò il primo articolo di Toohey, Francesca Recanatini proponeva il suo contributo sui metri e le strutture numeriche del *Cathemerinon*³⁷. La dichiarazione iniziale è pretenziosa: la Recanatini intende dimostrare come l'architettura stessa del *liber* sia dotata di una «valenza semantica» che accresce la comprensione del significato della raccolta. Se le sue osservazioni sui parallelismi e le specularità dei metri, nonché del numero dei versi per strofa, sono di non poco interesse, i finali giochi di prestigio sui numeri della raccolta, con l'identificazione di un andamento circolare che starebbe a significare «un microcosmo o per lo meno un “orologio”»³⁸, hanno molto di improbabile.

Nell'ambito delle risposdenze metriche e numeriche si è cimentato anche Helmut Seng, con risultati per certi aspetti illuminanti³⁹. Con uno sguardo iniziale di insieme, Seng mette in luce, oltre alla consueta divisione in coppie di inni, alcune risposdenze tematiche che collegano una coppia della prima metà del *Cathemerinon* con una della seconda: la vicinanza tra i quattro inni posti in apertura e in chiusura della raccolta è incontrovertibile, così come la relazione fra i quattro carmi che hanno a tema il cibo (*Cath.* 3 e 4 nella prima parte, contraltare degli inni settimo e ottavo sul digiuno); meno chiaro appare invece il nesso che lega i due inni per la sera con la lode delle gesta di Cristo e il canto di fede nella vita ultraterrena. Seng ricava una possibile spiegazione dalla lettura di Charlet e Mazières: il tema del sesto e del decimo inno, il sonno e la morte, sono spesso associati nella letteratura antica, mentre l'azione salvifica di Dio nell'episodio della fuga dall'Egitto è richiamata e compiuta nelle imprese di Cristo redentore⁴⁰.

Ma le osservazioni più interessanti riguardano la scelta dei metri e la loro posizione speculare. Seng ha il merito di prendere in considerazione le varie teorie metriche che circolavano nelle *artes grammaticae* e in base a queste deduce possibili

³⁶ TOOHEY 1991 e soprattutto TOOHEY 1993.

³⁷ RECANATINI 1991.

³⁸ *Ivi*, 567.

³⁹ SENG 2000.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, 418. CHARLET 1982, 58, citato da Seng, per la vicinanza tra l'inno 5 e il 9 adduce un'ipotesi differente: la linea di unione tra i due inni sarebbe la liturgia della notte di Pasqua, allusa in entrambi i componimenti. MAZIÈRES 1989, 22 giustifica la sua interpretazione con le parole di Prudenzio stesso: egli, infatti, già nell'inno di apertura parla del sonno come *forma mortis* (*Cath.* 1,25-26: *hic somnus ad tempus datus / est forma mortis perpetis*).

corrispondenze; in particolare, prova a superare l'*impasse* di Bergman e della Recanatini in merito al legame tra *Cath.* 4 e 9: mentre Bergman ipotizza una natura trocaica di entrambi i metri⁴¹, la Recanatini ammette di non riconoscere manifeste connessioni tra i due carmi, limitandosi a rilevare l'identico numero di versi per strofa⁴². Seng sconvolge la simmetria e individua una relazione tra *Cath.* 4 e 8 e tra *Cath.* 5 e 9. Ma su questo punto si ritornerà più avanti. Giova comunque riconoscere il fascino dell'ipotesi di Seng, dacché questi non rimane imbrigliato in una simmetria forzata, bensì evidenzia anche legami chiasmici che movimentano lo schema d'insieme.

Uno scetticismo nei confronti di un «pre-arranged detailed scheme» è manifestato invece da Antoon A.R. Bastiaensen, il quale ammonisce a tenere conto delle circostanze specifiche che possono aver influenzato l'organizzazione formale delle due raccolte liriche, il *Cathemerinon* e il *Peristephanon*⁴³. L'unità interna è sì riconosciuta da Bastiaensen, ma più che l'aspetto della metrica o della struttura tematica il vero fattore di coesione è identificato nella profonda coerenza del pensiero teologico. L'esempio citato per il *Cathemerinon* è la dottrina sulla resurrezione della carne, che, come ha chiaramente mostrato Vinzenz Buchheit, è trattata senza contraddizioni nel terzo inno della raccolta e ripresa nel decimo⁴⁴. Ma ancora più profonda è l'unità di ispirazione del Prudenzio lirico: il suo unico scopo dichiarato è *concelebrare Deum*⁴⁵, la sua produzione stessa diventa offerta a Dio.

Molti, vi è da dire, hanno posto l'accento sulla fede di Prudenzio come elemento coesivo del *Cathemerinon* in particolare e in generale di tutta la sua produzione. Già per Michele Pellegrino, nel lontano 1954, l'ispirazione religiosa di Prudenzio era la «più schietta costante» che si potesse trovare specificamente nel *Cathemerinon*, l'opera prudenziana in cui maggiormente l'uomo entra in una intima relazione con Dio⁴⁶. Pochi anni dopo, Luigi Alfonsi vide nel Cristo e nel canto della sua gloria la fonte unificatrice della complessa opera prudenziana⁴⁷. E ancora, Fontaine si concentra sul *Cathemerinon* e trova la sua coerenza nella vita quotidiana del cristiano e nei momenti più significativi della sua esistenza religiosa⁴⁸.

Anche García rileva un'unità di tono, che riassume nella venuta di Cristo nella storia dell'umanità e nel bisogno che l'uomo faccia memoria di questo fatto. Non è,

⁴¹ BERGMAN 1921, 57. Della medesima opinione è CHARLET 1997, 527.

⁴² RECANATINI 1991, 565.

⁴³ BASTIAENSEN 1993, 114.

⁴⁴ BUCHHEIT 1986.

⁴⁵ Cfr. *Praef.* 36: *saltem voce Deum concelebret, si meritis nequit.*

⁴⁶ PELLEGRINO 1954, 21.

⁴⁷ ALFONSI 1962, 118.

⁴⁸ FONTAINE 1984, 79.

però, un difensore a tutti i costi della sistematicità del *Cathemerinon*; non nasconde infatti quanto i legami tra i componimenti siano spesso allentati e quanto quindi sia forzato tentare di ricostruire una struttura perfetta, alla maniera della Recanatini⁴⁹. Certo, non manca un'organicità di fondo che fa dei carmi una raccolta. García porta come esempio la struttura in un certo qual modo concentrica delle forme metriche, riferendosi agli studi precedenti di Fontaine, Charlet e Mazières⁵⁰; il legame tra *Cath.* 3 e 10, più che essere riferito ai *metra contraria*, è individuato nell'influenza metrica di Ausonio. García pare dunque sposare senza riserve la tesi di Charlet sui modelli metrici di Prudenzio, disposti in maniera simmetrica nella raccolta, nonostante la sua non calda accoglienza nel mondo della critica. La sua prudenza si rivela quando passa ad esaminare le rispondenze tematiche: qui non si sbilancia in tentativi di sistematizzazione riguardo agli inni 9 e 10 e si limita a osservare una comunanza del tema morte e resurrezione, del resto non esclusivo di questi carmi. Comunque, conclude, sono gli unici componimenti spaiati: ecco allora un buon motivo per raggrupparli insieme⁵¹.

Assai più scettica è Maria Becker, che segue il suo maestro Gnilka nel mettere in luce l'inutilità di alcune supposizioni di Charlet, per lei troppo schematico⁵². Anche Seng riceve gli strali della Becker, per la sua ingegnosità che arriva fino all'arbitrarietà quando tenta di ricostruire rapporti chiasmici tra i componimenti. Bisogna comunque ammettere con lei che non basta cercare collegamenti formali senza tenere conto dei contenuti degli inni tra loro interrelati⁵³. La *pars construens* segue la *destruens*, e la Becker ammette che le trame di riferimenti tra una metà e l'altra del *liber* costringono a riconoscere una composizione meditata e ponderata dell'intera raccolta, e non solo da un punto di vista contenutistico, ma anche metrico. Eppure, quando è il momento di esporre la propria interpretazione, la Becker prende in considerazione solo gli inni con i quali il terzo ha un qualche legame: vengono infatti presentate le affinità tematiche tra *Cath.* 3 e il suo *pendant Cath.* 4, la loro vicinanza agli inni settimo e ottavo e i contrasti e le analogie fra l'inno *ante cibum* e il decimo. Colpisce la mancanza di tentativi di accostare quest'ultimo inno a quello che lo precede; anche nello schema da lei realizzato⁵⁴, mentre tutti gli altri carmi hanno una denominazione per coppia, solo il nono e il decimo sono contrassegnati da due titoli differenti, «Christushymnus» e «Grabhymnus».

⁴⁹ RIVERO GARCÍA 1996, 41.

⁵⁰ Rispettivamente, FONTAINE 1981, CHARLET 1982 e MAZIÈRES 1989.

⁵¹ RIVERO GARCÍA 1996, 43.

⁵² BECKER 2006, 7-8.

⁵³ *Ivi*, 8.

⁵⁴ *Ivi*, 9.

Anche O'Daly si mostra poco incline ad andare alla ricerca di relazioni che non siano palesi a un primo sguardo. In un sintetico paragrafo sulla composizione d'insieme del *Cathemerinon*⁵⁵, senza molte discussioni dichiara l'inorganicità della seconda parte, dal momento che l'inno 9 e 10 sono a sé stanti, la coppia 11 e 12 forma «a loose pair»⁵⁶, e *Cath.* 7 e 8 non sono inni quaresimali, come intendeva Charlet⁵⁷. È arbitrario quindi cercare sistematicità in una raccolta che probabilmente non fu nemmeno concepita come un tutt'uno. Si ritorna qui alla questione iniziale di una distinzione netta fra prima e seconda parte, sulla base del titolo. Ma, c'è da chiedersi, se al termine *καθημερινός* fosse stata attribuita un'accezione troppo riduttiva? Il proliferare di traduzioni diverse nelle varie lingue già rivela quanto il titolo della raccolta di Prudenzio non sia sempre inteso allo stesso modo.

Secondo Aimé Puech il titolo ha un doppio significato: «cantiqes quotidien» e «cantiqes pour les différents moments du jour, pour les circonstances principales qu'il peut présenter»⁵⁸. Il centro è sempre la giornata, nel suo dipanarsi in momenti significativi, così come per Bergman, che traduce *Cathemerinon* con «Die Stunden des Tages»⁵⁹ o per Italo Lana, con il suo «Inni della giornata»⁶⁰. L'idea di singolo giorno si ritrova anche in O'Daly, che chiama la raccolta «Book of poems for the day»⁶¹. La scelta più neutra è quella dei «Tageslieder» di Gnilka, della Lühken e della Becker⁶², degli «Himnos cotidianos» di García e degli «Inni quotidiani» di Mario Spinelli⁶³. Mentre Fontaine è titubante⁶⁴, per il plurale di “giorno” opta Maurice Lavarenne⁶⁵. Le traduzioni in genere fornite segnano quindi uno scarto fra il titolo della raccolta e la sua seconda parte, non dedicata alle occasioni ricorrenti in ciascuna giornata.

Eppure, se si sfoglia un libro delle ore, come è stato tradotto *Cathemerinon liber* da Lavarenne⁶⁶, ci si accorge che in tempi e feste particolari gli inni che solitamente si cantano a una determinata ora del giorno vengono sostituiti da altri

⁵⁵ O'DALY 2012, 16-20.

⁵⁶ *Ivi*, 16.

⁵⁷ Ma per questa convinzione non fornisce prove.

⁵⁸ PUECH 1888, 84.

⁵⁹ BERGMAN 1921, 45 e 56. Qui e a p. 55 impiega anche il termine «Tageshymnen».

⁶⁰ LANA 1962, 42. AMATUCCI 1947, 6 intende *καθημερινός* come «proprio di ciascuna giornata cristiana».

⁶¹ O'DALY 2012, 16.

⁶² GNILKA 1980; LÜHKEN 2002, 203; BECKER 2006, 4. Simile alla loro traduzione è quella di HENRIKSSON 1956, 83: «Tägliche Lieder».

⁶³ RIVERO GARCÍA 1996, 33; SPINELLI 2009.

⁶⁴ FONTAINE 1984, 79 si chiede: «Liturgie du jour ou/et des jours?».

⁶⁵ LAVARENNE 1955, xxxv: «Recueil de chants de tous le jours».

⁶⁶ Il titolo francese della sua edizione degli inni di Prudenzio è proprio «Livre d'heures».

inni⁶⁷. Un libro di inni cantati giorno per giorno non contiene necessariamente componimenti fruibili tutti i giorni dell'anno. Non è quindi così impensabile che un inno dedicato al Natale possa essere compreso in una raccolta dal titolo *Cathemerinon*. Per questo sembrano più appropriate le versioni inglesi «a book of things day by day» di Bernard Peebles⁶⁸ e «for every hour of a Christian's life» di Keturah Kiehl⁶⁹: l'idea del titolo *Cathemerinon* – assegnato o no da Prudenzio ha qui poca importanza – è quella di innalzare lodi a Dio giorno dopo giorno senza sosta, non per forza sempre le stesse. La quotidianità del canto è ciò che conta; i contenuti di quel canto saranno poi dettati dalle circostanze della vita liturgica, fatta di momenti specifici nel corso della giornata, ma anche dell'anno. Non sembra aver capito questo la Becker, quando sostiene che la struttura di libro delle ore termina nel *Cathemerinon* con l'inno 6 e adduce come spiegazione che nella seconda parte sono prese in considerazione le occasioni centrali dell'anno e della vita cristiana.

Del resto, è ciò che ha affermato Prudenzio nella *Praefatio* (vv. 37-38): *hymnis continuet dies / nec nox ulla vacet quin Dominum canat*. Difatti, se si legge bene, si scopre che proprio questi due versi ricordati da chi ipotizza un *Cathemerinon* originario di sei inni rivelano l'adeguatezza del titolo all'intera raccolta: ogni giorno della vita di un cristiano deve essere dedicato alla celebrazione di Dio, notte e dì deve lodare il Signore. Dove sta il riferimento a determinati inni da cantare tutti i giorni? Forse che il giorno di Natale non possa essere quel *dies* traboccante di canti? Un *Cathemerinon* di soli sei componimenti, oltre a essere insolitamente breve per una raccolta lirica, sarebbe anche incompleto se volesse richiamare un libro delle ore; nella vita quotidiana di un cristiano è fondamentale fare memoria degli avvenimenti più importanti nella storia della salvezza, e questi sono ricordati nello specifico in determinati momenti dell'anno.

È innegabile che i primi sei inni abbiano una chiara suddivisione secondo le ore del giorno e una scansione a coppie tematiche che non è così palese nella seconda parte. Tuttavia, questo non mi pare un motivo sufficiente per ipotizzare una doppia redazione della raccolta, che dalla maggior parte dei manoscritti è tramandata per intero. Se è vero che non vi sono molti elementi per confutare l'ipotesi di un'iniziale stesura e diffusione della prima metà al momento della composizione della *Praefatio*, è comunque opportuno tentare altre spiegazioni e basarsi su dati meno sfuggenti.

⁶⁷ WALPOLE 1922, xiv-xv cita un Salterio di Agostino di Canterbury, inviatogli da Gregorio nel 601. Qui, dopo gli inni da cantare nelle varie ore del giorno, sono riportati un inno per la Quaresima (*Christe qui lux es*), uno per la domenica (*Rex aeternae Domine*), uno per il Natale (*Intende qui regis Israel*), uno per la Pasqua (*Hic est dies verus Dei*) e due per i santi Pietro e Paolo e per san Giovanni.

⁶⁸ PEEBLES 1951, 65.

⁶⁹ KIEHL 2006, 25, nt 83.

1.2 Un'ipotesi di lettura unitaria

Certo è che le vie della perfetta coerenza di ciascuna parte del *Cathemerinon* sono senza uscita. E proprio nella non completa sistematicità della raccolta sta a mio parere la grandezza del poeta Prudenzio, che non irrigidisce la sua opera in uno schematismo eccessivo. Un'interpretazione convincente è quindi quella in cui si riconoscono corrispondenze e simmetrie, formali e contenutistiche, ma non si rifugge dall'individuare «l'anello che non tiene», segno spesso di originalità e abilità più che la pedante e uniforme regolarità.

Il caso del *Cathemerinon* è esemplare in questo senso. Come si è già accennato, la suddivisione in coppie è cristallina per tutti gli inni meno il nono e il decimo; allo stesso modo, la specularità delle scelte metriche ha trovato tutti concordi, a parte il caso di *Cath.* 4 e 9. Per di più, il numero dei versi per strofa non è speculare come i metri: a fronte di una simmetria tra i quattro componimenti di cornice e i due oraziani *Cath.* 5 e 8, tutti di strofe di quattro versi, e a fronte del quarto e del nono inno, caratterizzati da tre versi per strofa, *Cath.* 3 presenta strofe pentastiche come *Cath.* 7, mentre è il decimo inno a collegarsi al sesto per la suddivisione delle strofe in quattro versi. Per questo Seng ha parlato di «Überkreuzung zweier Strukturen» che lega più strettamente le due metà del libro⁷⁰; l'equilibrio non viene meno, ma piuttosto è movimentato da una variazione di connessioni. Inoltre, come hanno messo in luce molti⁷¹, a una manifesta scansione dei primi sei carmi in base alle ore della giornata risponde una metà variegata e difficilmente afferrabile.

1.2.1 Gli inni sul digiuno: *Cath.* 7 e 8

Il nostro esame prenderà l'avvio dagli inni della seconda parte del *Cathemerinon* che hanno sollevato un dibattito più acceso tra gli studiosi: *Cath.* 7, 8 e 9. Il primo nodo da districare è quello dei due inni sul digiuno. Si riferiscono al digiuno settimanale o a quello quaresimale? Fin dall'Ottocento gli studiosi di Prudenzio, ispirati all'*aurea mediocritas*, non hanno trovato contraddizione nella compresenza dell'occasione settimanale e quaresimale. Rösler è uno di questi; afferma infatti che gli inni settimo e ottavo si riferiscono a qualsiasi giorno di digiuno nel corso dell'anno, ma in particolare

⁷⁰ SENG 2000, 424. Il legame chiasmico era in realtà già stato individuato da RECANATINI 1991, 565.

⁷¹ Anche un propugnatore della concentricità come Charlet ammette che «la cohérence du second cycle apparaît avec moins d'évidence» (CHARLET 1982, 53).

sono pensati per i giorni di Quaresima⁷². Anche Bergman si mostra moderato, prediligendo la destinazione quaresimale ma non escludendo un uso settimanale dei due inni⁷³. Charlet, teso a dimostrare la scansione della seconda metà del *liber* nei periodi dell'anno liturgico, inevitabilmente ritiene che i primi due inni della seconda parte introducano il lettore e fruitore nella Quaresima⁷⁴. Evenepoel, invece, attento alle pratiche liturgiche, si oppone all'ipotesi di Charlet per quanto riguarda l'inno ottavo, dato che al v. 9 si fa riferimento all'ora nona come termine del digiuno e non risulta che il digiuno quaresimale si interrompesse con la cena⁷⁵. *Cath. 7*, invece, potrebbe essere messo in relazione con la Quaresima, ma nulla vieta che l'occasione dell'inno sia estesa a tutti i giorni di digiuno: ogni digiuno osservato durante l'anno, osserva Evenepoel, fa riandare con la mente al tempo quaresimale. Perciò, conclude, gli inni settimo e ottavo sono pensati per qualsiasi giorno di digiuno. Così sostiene anche Rodriguez-Herrera, che ricorda quanto la pratica del digiuno fosse diffusa nella Chiesa delle origini, almeno due volte a settimana⁷⁶.

Stupisce dunque la perentorietà con cui O'Daly rifiuta la possibilità di una destinazione quaresimale dei due inni; tanto più che non offre alcuna spiegazione della sua scelta così decisa⁷⁷. Ma non si vedono ragioni per escludere categoricamente una delle due ipotesi a favore dell'altra; il tempo scandito dai giorni della settimana non è così distinto dalle ricorrenze annuali: come ogni inizio di settimana può ricordare l'alba della resurrezione, allo stesso modo i mercoledì e venerdì di digiuno possono richiamare la penitenza quaresimale o evocare la passione di Cristo. Ciò è dimostrato anche dall'uso che qualche secolo dopo si farà di questo inno prudentiano: stralci dell'*hymnus ieiunantium* compaiono negli innari ispanici tanto per il tempo

⁷² RÖSLER 1886, 105. La discussione è compresa tra le pagine 94 e 105. Inizialmente Rösler propende per la Quaresima come contesto in cui inserire *Cath. 7*, dacché nella liturgia mozarabica e nel *missale Gallicanum* venivano nominati come esempi di digiunatori Mosè, Elia e Cristo, mentre nelle *missae ieiunii* dei restanti momenti dell'anno mancavano tali riferimenti; la vicenda dei Niniviti è invece accennata nel *missale Mozarabicum* e citata in più omelie dei Padri. La conclusione è chiara: «sicher ist iedenfalls, daß der Hymnus des Prudentius auf die Quadragesimalfasten Bezug nimmt» (p. 96). Ma a p. 100 c'è un lieve cambio di posizione: alla domanda se il settimo inno del *Cathemerinon* abbia come oggetto il digiuno quaresimale Rösler risponde: «allerdings; allein diese Zweckbeziehung wäre zu eng, und wir müssen die Meinung Arevalo's als sicher festhalten: *Factum (hymnum) a Prudentio puto ad omnes dies ieiunii praecipue quadragesimalis*». L'inno ottavo riguarderebbe invece qualsiasi giorno di Quaresima, ma anch'esso ha come riferimento il digiuno quaresimale (p. 102).

⁷³ BERGMAN 1921, 63.

⁷⁴ CHARLET 1982, 53-54.

⁷⁵ EVENEPOEL 1986, 82.

⁷⁶ Per la precisione il mercoledì e il venerdì. Cfr. BRADSHAW - JOHNSON 2011, 29-36; MCGOWAN 2014, 146; 189; 224-225.

⁷⁷ O'DALY 2012, 16.

quaresimale quanto per ogni tipo di digiuno⁷⁸. Per di più, ai tempi di Prudenzio era normale digiunare alla vigilia di una festa⁷⁹; il digiuno, insomma, era una costante della vita quotidiana di ogni buon cristiano – niente di più appropriato, quindi, a una raccolta di «Inni quotidiani». Si comincia qui a intuire come nel pensiero di Prudenzio il tempo del giorno, della settimana e dell'anno siano profondamente compenetrati.

1.2.2 *L'hymnus omnis horae: Cath. 9*

Un discorso simile vale anche per *Cath. 9*. È nota la posizione di Fontaine, che vede in questo inno un canto per Cristo risorto, destinato quindi alla Pasqua⁸⁰. Charlet riprende e amplia la tesi del maestro con esempi tratti dalla liturgia mozarabica, in base alla quale nel tempo di Pasqua e nel giorno di Pentecoste si ripercorre la vicenda del Verbo di Dio dalla creazione del mondo all'ascensione alla destra del Padre⁸¹. Per il tema pasquale della resurrezione, *Cath. 9* formerebbe un paio con l'inno successivo. Eppure, appare riduttivo vedere nell'inno nono un canto pasquale; se è vero che i cinquanta giorni di tempo pasquale sono attraversati dalle gesta di Cristo nella liturgia mozarabica, è però indubbio che per tutto l'anno la liturgia è dominata dalla figura di Cristo, dalla sua nascita, dalla sua resurrezione e anche dai miracoli che accompagnano i fedeli grazie alle letture dai Vangeli. Non ha notato Charlet che nelle orazioni delle domeniche successive alla Pasqua si menzionano l'incarnazione, la discesa agli inferi, la resurrezione, le apparizioni di Cristo risorto ai discepoli, ma non si enumerano i miracoli che occupano i vv. 28-69 (non pochi!) di *Cath. 9*. Un altro poeta, di poco più giovane di Prudenzio, a più riprese sottolinea il carattere quotidiano della memoria della resurrezione; in un *natalicium*, ad esempio, Paolino suggerisce ai fedeli di percorrere la via della vita celebrando in ogni tempo la Pasqua di Cristo (*Carm. 27,127-129*)⁸²: *primus enim vitae gradus est pertexere cunctos / continua bonitate dies et tempore toto / pascha sacrum Christi cultu celebrare pudico*. Ma se l'uomo è debole e non riesce a tendere tutti i giorni alla rocca della salvezza, il Signore non lo abbandona: per questo ha istituito le feste in giorni particolari, perché almeno in

⁷⁸ SZOVÉRFY 1964, 83-84; 129.

⁷⁹ Nel calendario gotico, ad esempio, è riportato un giorno di digiuno anche prima della festa di san Mattia, il primo di marzo. Si invitava a digiunare alla vigilia della festa di tutti i santi alle calende di novembre. Inoltre, il digiuno era obbligatorio per i catecumeni iscritti al registro del battesimo.

⁸⁰ FONTAINE 1981, 184 e 186.

⁸¹ CHARLET 1982, 55-56.

⁸² Anche in precedenza Paolino si era espresso negli stessi termini (*Carm. 27,53-56*): *quid paschale epulum? Nam certe iugiter omni / pascha die cunctis ecclesia praedicat oris, / contestans domini mortem cruce, de cruce vitam / cunctorum*.

quell'occasione chi si attarda sulla via possa con modesti servizi toccare anche solo il lembo del mantello di Cristo⁸³.

Uno sguardo, poi, ai modelli poetici di Prudenzio può suggerirci ulteriori considerazioni. È stato già evidenziato da Smolak e da O'Daly che l'inno in più punti riecheggia le espressioni di tripudio dei salmi 148 e 150⁸⁴. Ora, l'uso di tali salmi nella recita delle ore mostra come essi non fossero tanto legati al periodo pasquale, bensì rientrassero nel novero dei salmi fissi cantati come antifone dei mattutini⁸⁵. Certo, il sorgere del sole era un momento privilegiato per ricordare sia la creazione del mondo sia la vittoria di Cristo sulle tenebre della morte⁸⁶; ma questo fatto, più che limitare *Cath. 9* al tempo di Pasqua, rivela invece quanto l'inno fosse in relazione con le ore quotidiane. Per giunta, anche il modello principe di *Cath. 9*, ossia l'inno di Ilario di Poitiers in tetrametri trocaici catalettici (*Adae carnis gloriosa*)⁸⁷, è dedicato a Cristo e non solo alla sua resurrezione: il passo che ci è rimasto narra le tentazioni di Gesù nel deserto. Tutta la sua vita terrena è esaltata, come se il cristiano dovesse cercare di conformare la propria esistenza a quella di Cristo, giorno dopo giorno. Il metro è sì connesso con il canto di trionfo, ma la vittoria dell'eroe esaltato dai due poeti è anzitutto quella sul male e sul peccato, che si compie nella resurrezione, ma che non si limita ad essa.

Ciò non significa che *Cath. 9* non abbia alcuna connessione con la Pasqua: la redenzione dell'uomo attuata da Cristo non sarebbe stata compiuta senza la resurrezione, che rappresenta la vittoria più alta conseguita da Gesù; per questo egli è degno di essere lodato con il metro utilizzato nei trionfi dei condottieri romani, da lui superati⁸⁸. Anche Agostino, del resto, spiega il termine *virtus* presente nei primi due versi elogiativi di Ps 150 con frasi dell'apostolo Paolo sulla *virtus resurrectionis eius*⁸⁹. Dunque, quello che sembra dire Prudenzio è che Cristo e la sua azione redentrice devono essere "ruminati" dall'anima del cristiano giorno dopo giorno e non solo nel tempo pasquale. Per questo, forse, nel *Cathemerinon* non si trova un inno interamente dedicato alla resurrezione come accade per il carne sul Natale: quella della resurrezione è una memoria costante che informa di sé tutta la raccolta. Si pensi a come si conclude *Cath. 12*, e con esso l'intero *Liber: iam nemo posthac mortuus*. Anche Pellegrino

⁸³ Cfr. vv. 117-126.

⁸⁴ SMOLAK 2000b, 223-228; O'DALY 2012, 262; 267-268; 287. Cfr. anche CHARLET 1982, 123 e KIEHL 2006, 79; 82; 87.

⁸⁵ Vd. *supra*, 48.

⁸⁶ Cfr. TAFT 1986, 25.

⁸⁷ CSEL 65, 214-216 e AH 50, 8, 3.

⁸⁸ Sulla scelta del tetrametro trocaico catalettico cfr. SMOLAK 2000b, 216-217.

⁸⁹ Phil 3,10. Cfr. Aug. *Enarrat. in Ps 150*.

osservava che il tema dell'immortalità e della risurrezione è una delle note più familiari della musa di Prudenzio e ha echi frequenti sia nel *Cathemerinon* che nel *Peristephanon*⁹⁰.

Perciò con tali considerazioni non contraddico quanto sostenuto da Francesco Lardelli: questi vede gli inni nono e decimo come una «grande storia della Redenzione in due parti»; dapprima Prudenzio dipanerebbe la storia della salvezza portata da Cristo, poi si concentrerebbe sull'uomo, oggetto di questa opera redentrice⁹¹. Lardelli preferisce quindi il termine “redenzione” a “resurrezione”, sebbene la tematica di fondo dell'azione liberatrice del *dux salutis* (*Cath.* 9,94) sia pasquale, in quanto il mistero della morte e resurrezione di Cristo è la chiave di volta della storia della salvezza, dalla creazione al ritorno al paradiso perduto. Resta comunque il fatto che il tema della redenzione non è confinato agli inni 9 e 10 e che essa, benché sia ricordata in particolare nel periodo pasquale, segna ogni giorno della vita del cristiano.

Si può dunque riproporre anche in questo caso l'interpretazione comprensiva offerta per gli inni sul digiuno: il cuore dell'inno nono è sì la lode della *triumphalis crux*, vincitrice sul peccato e sulla morte, ma la gloria della redenzione pasquale tracima dai limiti dei cinquanta giorni pasquali per inondare la vita del cristiano tutti i giorni, fino a quando la liturgia non invita a concentrare l'attenzione sull'incarnazione del Salvatore. E le settimane del fedele sono scandite dai miracoli di Gesù, che risana dalle ferite, scaccia i demoni e sfama migliaia di persone. È molto efficace l'affermazione di Rösler, secondo cui il carne dovrebbe essere chiamato «beständige Erinnerung an Jesus»⁹². Anche Smolak sottolinea come il *canticum novum* dell'inno nono non sia vincolato a una determinata festa o a una precisa occasione⁹³. Più che alla *praefatio* della domenica di Pentecoste, come ha suggerito Charlet, *Cath.* 9 potrebbe essere accostato al testo del Simbolo niceno, che ripercorre l'opera redentrice di Dio e ha come centro la vicenda della seconda persona della Trinità, dalla sua generazione e azione creatrice agli albori del mondo fino all'ascesa al trono celeste insieme al Padre. Molti secoli dopo la composizione del *Cathemerinon*, in pieno Medioevo, si diffuse l'abitudine di accompagnare la giornata del cristiano con la recita dell'*Angelus*, al sorgere del sole, a mezzogiorno e al tramonto; ebbene, nell'orazione centrale di tale preghiera, nel breve giro di una frase si ricordano l'annunciazione, l'incarnazione e la passione per chiudere con la gloria della risurrezione. Tra Prudenzio e l'uomo dell'XI secolo sono trascorsi parecchi anni liturgici, eppure ancora una volta si vede quanto la

⁹⁰ PELLEGRINO 1954, 215.

⁹¹ LARDELLI 2015, 45-47.

⁹² RÖSLER 1886, 42.

⁹³ SMOLAK 2000b, 225.

memoria della vittoria di Cristo non sia confinata al tempo pasquale ma caratterizzi le giornate dei redenti.

In ultimo, è bene non dimenticare che il titolo apposto al nono inno del *Cathemerinon* è quello di *omnis horae*: non sarà una scelta dell'autore, ma chi ha tramandato tale denominazione era senza dubbio vicino alla mentalità di Prudenzio e al contesto liturgico della sua epoca più di quanto lo siamo noi, uomini del XXI secolo. Per giunta, anche l'inno di Ilario di Poitiers che costituisce uno dei modelli principali per il carne in questione⁹⁴ è detto *omni tempore* nel manoscritto di San Gallo⁹⁵. E se stralci dell'inno prudenziano erano cantati durante il tempo pasquale nella Spagna mozarabica, le prime strofe servirono a formare centoni natalizi⁹⁶.

1.2.3 *La prospettiva dell'anno liturgico*

Ciò non significa, comunque, che non sia possibile trovare una coerenza nella seconda metà del *Cathemerinon*. Tutt'altro: le osservazioni appena proposte sui tre inni aiutano a cogliere il filo conduttore dei carmi dal settimo al dodicesimo. La disapprovazione dei critici riguardo all'interpretazione pasquale proposta da Charlet per *Cath.* 9 e 10 ha messo in ombra il suo interessante paragone fra gli inni 7-12 e l'anno liturgico. Evenepoel ha accantonato questa ipotesi quando ha precisato che le feste del Natale e dell'Epifania prima del 440 (sotto papa Leone Magno) non appartenevano al Temporale, dove trovavano posto la Quaresima e la Pasqua, bensì al Santorale; non vi era quindi un insieme strutturale che prevedeva una successione Quaresima, Pasqua, Natale⁹⁷. Ma se è ammirevole l'attenzione di Evenepoel al contesto liturgico in cui era immerso Prudenzio, vi è a volte il rischio di costringere la poesia di Prudenzio entro gli stretti limiti delle regole liturgiche – e comunque è difficile che il cambiamento voluto da Leone Magno sia stato frutto di una decisione estemporanea, non influenzata da una concezione già esistente. A Prudenzio pare interessare la vita del cristiano nel tempo, scandito dalle ore del giorno e da momenti importanti dell'anno, più che la posizione di una determinata ricorrenza all'interno di una struttura liturgica. Si è già visto, poi, come sia poco appropriato parlare per la seconda metà del *Cathemerinon* di uno schema rigido.

Se quindi ciò che tiene legati gli inni dal settimo al dodicesimo fosse un tenue filo più che un disegno ben definito? E tale filo potrebbe essere proprio l'anno

⁹⁴ *Adae carnis gloriosa*. Cfr. CHARLET 1982, 38-39 e 110-111; O'DALY 2012, 262.

⁹⁵ WALPOLE 1922, 4.

⁹⁶ Cfr. SZOVÉRFY 1964, 123.

⁹⁷ EVENEPOEL 1986, 83.

liturgico, come suggerito da Charlet. Il quale, però, non ha considerato che i tempi principali dell'anno sono *grosso modo* tre: Quaresima e Pasqua, Avvento e Natale, e non ultimo il tempo ordinario, che comprende un arco di tempo maggiore degli altri e invece è stato finora messo in secondo piano in quanto “non marcato”. Proviamo dunque a ripercorrere i temi dei sei inni con questa prospettiva.

Cath. 7, come si è visto, ha chiari riferimenti alla Quaresima. Se si va a leggere la liturgia mozarabica, nella domenica che precede il giorno delle ceneri la *inlatio* spiega davanti al fedele una serie di *exempla* sul digiuno, tra cui troviamo Mosè, Elia e in ultimo Gesù⁹⁸. Ma tutta la Quaresima è dominata dal tema del digiuno e dal ricordo dei tre esempi da imitare⁹⁹, con l'aggiunta dei Niniviti nella quinta domenica. Il racconto degli episodi,

⁹⁸ Tenendo conto che la liturgia mozarabica a noi giunta è di qualche secolo successiva a Prudenzio, potrebbe non essere così ovvio che il poeta proponga come esempio chiave al digiunante l'astinenza dal cibo di Gesù, specificando *quinis diebus octies labentibus* (*Cath. 7,192*). BRADSHAW - JOHNSON 2011, 90-113 mettono in luce la molteplicità delle origini del digiuno quaresimale (distinto dalla settimana santa): posto il modello di Cristo, che digiunò quaranta giorni nel deserto, un periodo di penitenza pre-pasquale è probabilmente molto antico, e vi è sicuramente una connessione con il digiuno richiesto ai candidati al battesimo. La fissazione dei quaranta giorni, poi divenuti canonici, e il loro collegamento con la Pasqua avviene nel IV secolo, dopo il concilio di Nicea – prima infatti pare che i quaranta giorni di digiuno seguissero l'Epifania e non avessero relazione con la Pasqua, almeno nella tradizione di Alessandria. Inoltre, secondo BRADSHAW - JOHNSON 2011, 98; 112 il digiuno quaresimale delineatosi con contorni più precisi nella seconda metà del IV secolo potrebbe avere origine anche nelle tre settimane di penitenza in preparazione al battesimo che erano richieste ai catecumeni prima della domenica delle palme a Roma e in Nordafrica; dopo Nicea il giorno di Pasqua divenne la data generalmente preferita in cui amministrare il battesimo, cosicché il digiuno pre-battesimale e quello di quaranta giorni a imitazione di Cristo vennero a coincidere. Prudenzio, forse, non solo riflette le abitudini liturgiche della sua epoca, ma prende posizione all'interno di una tradizione che andava definendosi. Comunque, nel 385 papa Siricio, in una lettera a Imerio di Tarragona, riferisce l'uso presso i catecumeni di segnare il proprio nome per il battesimo quaranta giorni o più prima del sacramento, durante i quali esorcismi, orazioni e digiuni scandiscono quotidianamente l'attesa del grande giorno; inoltre, il papa insiste sulle feste della Pasqua e della Pentecoste come i giorni più appropriati per l'espiazione dei peccati mediante l'acqua battesimale (*PL 13, 1134-1135*).

⁹⁹ È leggendo la *missa della feria quarta in capite ieiunii* che tornano subito alla mente i versi di *Cath. 7: patrum docemur exemplis, qui non solum sermone, sed et opere, quid nobis imitandum esset egerunt. E quibus primus Moyses legislator occurrit [...]. Secundus vero occurrit nobis Helias propheta [...]. Tertius autem ipse nobis Dominus noster Jesus occurrit*. L'episodio di Giona è narrato durante la veglia pasquale; dopo questa lettura l'assemblea dei fedeli è invitata a pregare *pro penitentibus*. Il testo di riferimento per la liturgia mozarabica da qui in poi citata si trova in *PL 85*; l'unica modifica apportata è la normalizzazione di “j” in “i”. Bisogna comunque ammettere che il testo fu assemblato due o tre secoli dopo che Prudenzio compose i suoi inni, *secundum regulam Isidori*; se è vero che la liturgia è generalmente conservativa, non è detto che in quell'epoca di cambiamenti liturgici come furono il IV e il V secolo le pratiche liturgiche non abbiano subito pesanti modifiche. Si terranno quindi in conto, più che le singole espressioni o la loro posizione in una precisa settimana del periodo trattato, le concezioni che stanno alla base di un determinato tempo liturgico.

invece, è lasciato alla libera creatività di Prudenzio, che rimodella il testo biblico e trova semplici spunti nella liturgia, senza appiattare la sua opera letteraria a un libro delle ore o a un messale – anche se, in seguito, questo inno verrà cantato dai fedeli spagnoli durante la Quaresima alla terza, alla sesta e alla nona¹⁰⁰. Resta comunque che il digiuno quaresimale può servire da modello per altre occasioni.

L'inno seguente non è manifestamente quaresimale al modo del settimo. Eppure un altro tema che percorre i giorni di Quaresima nella liturgia mozarabica è la certezza della redenzione, che nell'inno ottavo traspare. Già nella penitenza, infatti, è posto davanti al fedele il fine, il regno eterno che Gesù ci ha conquistato con la sua resurrezione. Fin dalla prima domenica di Quaresima le orazioni presentano i digiunanti che pregano Cristo *ut per te introducamur ad regnum eternae vitae*. Per di più, questo regno di vita eterna assume spesso i tratti paradisiaci dell'Eden perduto. La *missa* della *feria quarta in capite ieiunii* ricorda che il paradiso perduto a causa di Adamo ed Eva¹⁰¹ può essere riconquistato grazie al digiuno. Sentendo tali parole potrebbero riecheggiare nella mente i versi di Prudenzio (*Cath.* 8,51-52): *nulla compensant pretium salutis / vota precantum...* Ma anche la liturgia sottolinea l'attesa di essere salvati dall'unico che può liberare dai peccati: *nos quoque famulos suos ab omni genere peccatorum absolutos et liberos paradiso reddat et celo*¹⁰². E ancora, i pascoli della vita eterna evocati nella terza domenica di Quaresima possono ricordare i *prata* a cui il buon pastore dell'inno ottavo riconduce la pecorella smarrita: *fac nos coram Patre tuo sicut promisisti eterne vite pascua invenire*. Tutte le celebrazioni quaresimali sono dominate dalla visione del regno eterno promesso come premio ai digiunanti, regno la cui porta è stata dischiusa da Cristo risorto.

La scena del buon pastore e del *locus amoenus* in *Cath.* 8, dunque, potrebbe essere collegata al periodo quaresimale e alla salvezza che lo chiude, in maniera comunque discreta e senza intaccare la bellezza e naturalezza della pura descrizione. Tanto più che non solo i prati dell'aldilà vengono richiamati; la lettura evangelica della quinta domenica si apre sì con quest'immagine (Gv 10,9): *ego sum ostium. Per me si quis introierit salvabitur, et ingredietur et regredietur, et pascua inveniet*. Ma ecco che cosa si legge poco dopo (Gv 10,11-12): *ego sum pastor bonus. Bonus pastor animam suam dat pro ovibus. Mercenarius autem et qui non est pastor, cuius non sunt oves*

¹⁰⁰ Blume - Dreves in *AH* 27, 37; WALPOLE 1922, 129.

¹⁰¹ L'episodio, tra l'altro, è narrato in *Cath.* 3,101-135. La memoria del paradiso perduto per il peccato originale torna nella *benedictio lucernae* della veglia pasquale: *paradisi ianuam quam piaculum letale dannerat, dextra mysterii celestis aperuit*. Grazie alla resurrezione potremo tornare a godere della visione di Dio (*inlatio* della quinta domenica di Quaresima): *per hoc ieiunium sancti ad celestia regna perveniunt [...] et illic cum sanctis tuis intra paradisi aulam solenniter gaudeamus*.

¹⁰² *Missa* della *Feria sexta*.

proprie, videt lupum venientem, et dimittit oves et fugit, et lupus rapit, et dispergit oves. I lupi, tra l'altro, sono quelli da cui l'*impiger pastor* dell'inno richiama la pecora perduta. Anche la prima lettera di Pietro è citata, nella feria quarta (1Pt 2): *carissimi, eratis sicut oves errantes, sed conversi estis nunc ad pastorem.*

La liturgia stessa, però, fa capire anche che la scena del buon pastore non è relegata al tempo quaresimale. È presente infatti in un'altra occasione di digiuno, quello delle calende di novembre, prima della festa di tutti i santi. Nella domenica che precede questo digiuno, le parole di Gesù nella lettura evangelica tratteggiano l'episodio del pastore che lascia le novantanove pecore per andare a recuperare quella *quae perierat*¹⁰³. Per giunta qui, a differenza del passo giovanneo, il pastore si carica la pecorella sugli *umeri*, proprio alla maniera dell'inno prudenziano¹⁰⁴. *Cath.* 8, dunque, potrebbe essere visto come l'inverso del settimo, in rapporto alla sua destinazione: mentre l'inno settimo ha come occasione principale il digiuno quaresimale, che offre un paradigma anche per altre circostanze, l'ottavo è di base riferito alla pratica delle *stationes* nel corso dell'anno, ma è ricco di riferimenti alla Quaresima, periodo principe per chi intende capire le motivazioni profonde e le caratteristiche principali dell'esercizio del digiuno.

I primi due inni, quindi, hanno un legame, più o meno stretto, con la Quaresima. Ma a questo punto bisogna chiedersi: l'anno liturgico a fine IV secolo iniziava con la Quaresima? A tal proposito è illuminante un articolo di Evenepoel, che guida i lettori per l'impervio sentiero della liturgia dei primi secoli¹⁰⁵. Questi ci svela che il principio dell'anno liturgico nel IV secolo variava a seconda dei luoghi: poteva essere il primo giorno di marzo, l'inizio della Quaresima, la settimana santa o il giorno di Pasqua. Una delle ipotesi più probabili per l'Occidente latino è proprio quella che l'anno avesse inizio con il *novissimus* mese di marzo, in cui si festeggiava la Pasqua¹⁰⁶; il nuovo anno quindi si aprirebbe durante la Quaresima. Tali dati rafforzano la tesi qui esposta. Le corrispondenze tra le due parti della raccolta, infatti, ne risulterebbero accresciute: i primi sei inni canterebbero la lode di Dio dall'inizio alla fine della

¹⁰³ Lc 15,4. Il verbo *pereo* ricorda il participio *perditam* di *Cath.* 8,34. Delle fonti evangeliche dell'episodio della pecora smarrita ha parlato CHARLET 1983, 65.

¹⁰⁴ *Cath.* 8,38.

¹⁰⁵ EVENEPOEL 1988.

¹⁰⁶ *Ivi* 611. Agostino in *Doctr.* 2,21,32 parla di luglio e agosto come il quinto e il sesto mese dell'anno: si deduce che il primo fosse proprio marzo. Sidonio *Ep.* 9,16,2 testimonia che nel V secolo in Gallia febbraio era il dodicesimo mese dell'anno: *sic quoque tamen comptem officii prius agere curavi, quam duodecimum nostrum, quem Numae mensem vos nuncupatis, Favonius flatu teporo pluviisque natalibus maritaret.* Questa tradizione era tanto forte che perdurò fino al IX secolo: «le dimanche d'ouverture de la *Quadragesima* est encore choisi comme début pour le *Proprium de tempore* dans le sacramentaire de l'évêque Arbéo de Freising, sacramentaire gélasien datant d'environ 800» (*Ibidem*).

giornata, gli ultimi sei dall'inizio alla fine dell'anno liturgico. Ma se anche l'anno liturgico non fosse cominciato in Quaresima, l'interpretazione proposta non perderebbe la sua validità: come si è detto, non occorre pretendere dal poeta Prudenzio un rigore assoluto nel riferirsi ai tempi liturgici. Certo l'ipotesi dell'anno liturgico sarebbe avvalorata, ma la scelta di aprire la seconda metà della raccolta con due carmi sul digiuno può essere ascritta alla predilezione di Prudenzio per questo tema ascetico¹⁰⁷.

Si è prima parlato di tempo di Quaresima e Pasqua riguardo alla suddivisione dell'anno liturgico; bisogna allora chiarire dove stia il tema pasquale nella prima coppia analizzata. Abbiamo già detto di quanto nel periodo quaresimale sia pregustata la gioia della Pasqua: l'attesa certa della salvezza costella le orazioni del tempo penitenziale. Questa promessa di vita eterna ribadita più volte in Quaresima potrebbe trovare corrispondenza nella scena centrale di *Cath.* 8, dove all'immagine del buon pastore segue il quadretto paradisiaco dei pascoli ridenti e del boschetto bagnato da un ruscello. Rappresentata è l'azione redentrice di Cristo, che salva l'uomo dai suoi peccati (la pecora malata strappata ai rovi e ai lupi) e gli restituisce il paradiso perduto dalla colpa dei progenitori. Come può questa descrizione non essere applicabile anche alla salvezza apportata da Cristo nella Pasqua¹⁰⁸? L'eventuale legame con il riscatto dell'uomo dal peccato ottenuto grazie alla resurrezione non riduce comunque l'*hymnus post ieiunum* a un canto sul termine della Quaresima. L'occasione è la fine del digiuno, di qualsiasi digiuno, in cui domina la certezza che non è con i propri sforzi che l'uomo ottiene la liberazione dal male. La presenza della Quaresima e della Pasqua è solo un velo, che da una parte crea un'unità di sottofondo con gli inni successivi, dall'altra suggerisce significati che vanno oltre la lettera del testo, già di per sé comprensibile e godibile.

La figura del buon pastore, infatti, può richiamare anche il salmo 22, cantato secondo la testimonianza di Ambrogio nella notte di Pasqua, all'ingresso dei nuovi battezzati nella comunità dei fedeli. Se si accetta di riconoscere un collegamento con il battesimo della veglia pasquale¹⁰⁹, i versi dell'inno ottavo si arricchiscono di significati a prima vista celati: i prati rigogliosi dell'aldilà non diventano solo il premio promesso al termine dell'esistenza, ma vengono sovrapposti alla Chiesa che accoglie i nuovi fedeli, i

¹⁰⁷ Si potrebbe anche ravvisare, se si vuole permanere in un'interpretazione che dia peso alla liturgia, la preferenza di Prudenzio per una determinata tradizione, a discapito delle altre.

¹⁰⁸ Venanzio Fortunato ricorda l'azione di strappare le pecore dalle fauci dei lupi proprio quando canta della redenzione ottenuta da Cristo grazie al suo sacrificio (*Carm.* 2,1,3-4): *mitis amore pio pro nobis victima factus / traxit ab ore lupi qua sacer agnus oves*.

¹⁰⁹ L'uso di battezzare i catecumeni durante la notte di Pasqua si diffuse in tutto l'impero nella seconda metà del IV secolo, anche se gli studi più recenti mostrano che non divenne la regola dovunque (cfr. BRADSHAW - JOHNSON 2011, 75-86).

quali hanno ottenuto mediante il battesimo la remissione dei peccati, grazie al sacrificio di Cristo¹¹⁰.

Tracce di resurrezione sono evidenti anche nell'inno successivo, ma, si è detto, non si può parlare di un inno sulla Pasqua. *Cath.* 9, piuttosto, rappresenterebbe la vita quotidiana del cristiano a seguito della vittoria di Cristo sulla morte e sul male. La Pasqua, quindi, è il culmine del tempo di Quaresima, ma introduce anche al tempo ordinario, caratterizzato dalla costante memoria della figura di Cristo e delle sue azioni, tutte. Agostino ci aiuta a capire questo, nel commento al salmo 148, che costituisce uno dei principali fili con cui Prudenziò intesse il suo inno. All'inizio della sua *enarratio*, Agostino distingue il periodo *ante Pascha* da quello *post Pascha* e spiega (*In Ps 148 1*): *propterea illud tempus in ieiuniis et orationibus exercemus; hoc vero tempus relaxatis ieiuniis in laudibus agimus. Hoc est enim: Alleluia, quod cantamus; quod latine interpretatur, ut nostis: "Laudate Dominum"*. Il canto di Alleluia, almeno nella Chiesa africana che ebbe Agostino come pastore, era caratteristico dei cinquanta giorni dopo la Pasqua¹¹¹. Eppure, in tutte le domeniche dell'anno, meno che in Quaresima, la liturgia invita i fedeli a lodare il Signore con quel verbo ebraico¹¹². Per di più, Agostino stesso precisa: *Alleluia certis quidem diebus cantamus, sed omni die cogitamus*¹¹³. Un altro luogo ricorda il passo della *Praefatio* più volte citato: *linguis sonet Alleluia, dicat tota die, dicat tota nocte* (*In Ps 149 2*). Insomma, il tempo ordinario non è caratterizzato da feste particolari come possono essere il Natale o

¹¹⁰ Per una trattazione più approfondita vd. *infra*, 109-110.

¹¹¹ Cfr. *Sermo 125,9: iustitiae nostrae cum addita fuerit merces eius, in quinquagenario erimus. Iam tunc non nobis vacabit nisi laudare Deum. Ideo per illos dies Alleluia dicimus*; *Sermo 210* in tempo di Quaresima: *post solemnitatem Dominicae passionis a die resurrectionis eius per dies quinquaginta, quibus ieiunia relaxamus, hoc in dominicis laudibus personante Alleluia celebramus*; le omelie di Agostino nel tempo pasquale, *Sermo 228: dies istos, quibus post passionem Domini nostri Deo cantamus Alleluia, festos habemus in laetitia usque ad Pentecosten*; *252,9: non enim sine causa, fratres mei, consuetudinem antiquae traditionis tenet ecclesia, ut per istos quinquaginta dies Alleluia dicatur*; *254,5*; il trattato *229/B,2* sulla domenica di Pasqua: *ecce isti dies, quando audimus Alleluia, quodammodo mutatur spiritus*; *In Ps 110 1: quinquagenario vero numero post resurrectionem Domini, quo cantamus Alleluia, non cuiusdam temporis finis et transitus, sed beata illa significatur aeternitas*; *Ep. 36,8,18: alioquin quod nullus, non dico christianus, sed nec insanus dicere auderet, dies illi quinquaginta post Pascha usque ad Pentecosten quibus non ieiunatur, erunt secundum istum a sacrificio laudis alieni, quibus tantummodo diebus in multis ecclesiis, in omnibus autem maxime cantatur Alleluia*; *Ep. 55,17,32: ut autem Alleluia per illos solos dies quinquaginta in ecclesia cantetur, non usquequaque observatur: nam et aliis diebus varie cantatur alibi atque alibi; ipsis autem diebus ubique*.

¹¹² Lo sottolinea anche Agostino in *Ep. 55,15,28: unde etiam omnibus diebus dominicis id ad altare observatur, et Alleluia canitur*.

¹¹³ *In Ps 106*. E prosegue: *si enim hoc verbo significatur laus Dei, etsi non in ore carnis, certe in ore cordis: Semper laus eius in ore meo* (*Ps 33,2*).

l'Epifania, ma è quasi paradigma della vita ordinaria del cristiano, ossia l'esistenza normale, comune, di tutti i giorni. E, nella prospettiva cristocentrica di Prudenzio, ciò che domina nella vita quotidiana del cristiano è la memoria di Gesù, in tutti i suoi attributi.

La certezza della resurrezione nello scorrere dei giorni è ciò che contraddistingue l'inno decimo, che tratta di un'esperienza comune nella vita umana, quella della morte. Tutto l'inno è attraversato dalla convinzione che *venient cito saecula cum iam / socius calor ossa revisat* (*Cath.* 10,37-38). La prospettiva della vita futura è quella che secondo Agostino, nel passo poc'anzi citato, caratterizza il tempo dopo la resurrezione del Signore; Agostino sovrappone la *resurrectio Domini* alla *resurrectio nostra*. È la resurrezione di Cristo che mostra agli uomini la possibilità della vita eterna. Inoltre, sebbene l'istituzione della commemorazione dei defunti segua di qualche secolo il nostro inno, non è da escludere che una qualche forma di celebrazione in onore dei morti avesse luogo nell'arco di tempo tra la Pasqua e il Natale.

Secondo la prospettiva liturgica qui proposta, gli inni 11 e 12 costituiscono una perfetta conclusione della seconda metà del *Cathemerinon*. L'anno liturgico infatti, prima dei cambiamenti del V secolo, si chiudeva sotto la luce della stella dei re Magi, con il tempo di Natale (quello di Avvento non si era ancora ben definito¹¹⁴) e con le domeniche successive all'Epifania, che tutt'ora nel Calendario ambrosiano non appartengono al tempo ordinario, bensì sono come una coda di cometa del tempo natalizio.

Il concilio di Saragozza, nel 381, invitava tutti i fedeli, nelle tre settimane precedenti il giorno dell'Epifania, a non disperdersi in campagna o sulle montagne, ma a radunarsi nelle chiese¹¹⁵. Possiamo quindi immaginare che anche Aurelio Prudenzio Clemente si affrettasse nella sua chiesa nella regione di Tarragona e ascoltasse con attenzione le letture e le orazioni. Il tema della luce, tanto caro al poeta e *Leitmotiv* degli ultimi due inni¹¹⁶, è una costante della liturgia del Natale. Molti sono i passi del Nuovo Testamento che parlano di Gesù come "luce vera del mondo", a partire dal prologo di Giovanni¹¹⁷; ma significativo è che il modo attraverso cui questi passi

¹¹⁴ Cfr. BRADSHAW - JOHNSON 2011, 158-168 e MCGOWAN 2014, 257-259.

¹¹⁵ *Concilium Caesaraugustanum* I, 4: *viginti et uno die quo a XVI Kalendas Januarias usque in diem Epiphaniae, qui est VIII Idus Januarias, continuis diebus nulli liceat de ecclesia absentare, nec latere in domibus, nec secedere in villam, nec montes petere, nec nudis pedibus incedere, sed concurrere ad ecclesiam: quod si qui non observaverit de susceptis, anathema sit in perpetuum.*

¹¹⁶ RODRIGUEZ-HERRERA 1981, 81-82 riconosce nell'idea della luce l'unità profonda del *Cathemerinon*.

¹¹⁷ Per un elenco cfr. O'DALY 2012, 337.

venivano assimilati da Prudenzio era la partecipazione alle celebrazioni liturgiche. E non solo versetti scritturistici, ma anche le orazioni del tempo di Natale non mancano di ricordare che *nobis lucerna virginis quam Spiritum Sanctum ignivit verum lumen apparuit*¹¹⁸. E ancora, nella *missa: lux a terra prodiit, exeamus a tenebris*.

Risultano quindi poco credibili i tentativi di considerare *Cath.* 11 e 12 come non appartenenti alla raccolta. Rösler paragona i primi dieci inni del *Cathemerinon* all'*Ordinarium de tempore* nei breviari attuali, mentre gli ultimi due sono più appropriati per un *Proprium de tempore*¹¹⁹. Non si è però preoccupato di indagare se una simile suddivisione fosse già in vigore ai tempi di Prudenzio, quando ancora non era stata delineata una pratica liturgica comune. Per di più, si è visto come tutta la seconda metà della raccolta potrebbe rispecchiare, seppur con i contorni sfumati, la scansione dell'anno liturgico. Anche Bergman immagina che il poeta intendesse cominciare una nuova raccolta sui giorni festivi per la Chiesa¹²⁰. L'impressione che si ha leggendo Rösler e Bergman è che essi ipotizzino un'altra destinazione per questi due inni solo perché non rientrano nella loro spiegazione coerente del *Cathemerinon*. Riguardo a un simile atteggiamento tornano alla mente le parole di Alberto Asor Rosa sullo studioso che «si sforza più o meno consapevolmente di “collocarlo” [il testo letterario] all'interno del proprio “sistema” [...] Se in questo c'è qualche cosa di difficilmente “sistemabile”, il critico letterario non esita spesso a ricorrere ad amputazioni e rimozioni»¹²¹. Appare invece più ragionevole cercare un'interpretazione a partire da quanto ci è stato consegnato dalla tradizione testuale, ancor più se gli elementi che potrebbero collegare gli ultimi due inni con i restanti componimenti della raccolta non sono così peregrini.

Il numero 12, poi, potrebbe non essere scelto a caso: il suo significato, infatti, è quello dell'universalità, stando a quanto afferma Agostino nella sua *enarratio in Ps 86*⁴¹²²;

¹¹⁸ *In Nativitate Domini nostri Iesu Christi, oratio* iniziale.

¹¹⁹ RÖSLER 1886, 42.

¹²⁰ BERGMAN 1921, 58.

¹²¹ ASOR ROSA 1985, 9.

¹²² *Sacramentum est cuiusdam universitatis; quia per totum orbem terrarum futura erat ecclesia, unde vocatur hoc aedificium ad Christi compagem: et ideo quia undique venit ad iudicandum, duodecim sedes sunt; sicut quia undique intratur in illam civitatem, duodecim portae sunt. Non solum ergo illi duodecim et apostolus Paulus, sed quotquot iudicaturi sunt, propter significationem universitatis, ad sedes duodecim pertinent; quemadmodum quotquot intrabunt, ad duodecim portas pertinent. Partes enim mundi quatuor sunt, Oriens, Occidens, Aquilo et Meridies. Ista quatuor partes assidue nominantur in Scripturis. Ab omnibus istis quatuor ventis, sicut dicit Dominus in Evangelio a quatuor ventis se collecturum electos suos; ab omnibus ergo istis quatuor ventis vocatur Ecclesia. Quomodo vocatur? Undique in Trinitate vocatur: non vocatur nisi baptismo in nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti. Quatuor ergo ter ducta, duodecim inveniuntur.*

Dio chiama tutte le popolazioni della terra, per giudicarle, dai quattro punti cardinali e le convoca sotto il nome della Trinità. Questa idea di totalità è già presente nel numero delle tribù di Israele. Ma rilevante potrebbe essere anche l'*Apocalisse*, ricordata da Prudenzio nell'inno *ante somnium* (*Cath.* 6,77-116): nelle parole di Giovanni dodici sono i frutti prodotti dagli alberi della vita per la salvezza delle nazioni (*Apoc.* 22,2). E questo numero dovette essere ritenuto importante da Prudenzio, se egli stesso, quando nel *Dittochaeon* si trova a riassumere in quattro versi il libro escatologico dell'evangelista, comincia con la notazione numerica *bis duodena*¹²³. Ma 12 è anche il numero delle ore del giorno, come osserva Pellegrino¹²⁴, e dei mesi dell'anno: tutto il tempo del cristiano viene quindi abbracciato. Del resto Prudenzio stesso presenta la sua raccolta con il contrassegno della totalità: *hymnis continuet dies*; non deve passare un giorno o una notte senza che Prudenzio innalzi al Signore un canto di lode. Il numero 12, inoltre, già ai tempi di Prudenzio caratterizzava la recita delle ore nelle comunità ascetiche e monastiche: si recitavano dodici salmi durante il giorno e dodici di notte, dopo il tramonto¹²⁵. Giovanni Cassiano, un monaco nato intorno al 360 e morto a Marsiglia nel 435, testimonia una relazione tra il numero 12 e la preghiera salmodica quando spiega l'origine della pratica di leggere dodici salmi alla sera e agli uffici notturni: così fu ordinato un giorno agli antichi monaci da alcuni messi celesti¹²⁶. Infine, forse si può riconoscere un piccolo segnale lasciato da Prudenzio nel *Cathemerinon*: dodici, infatti, sono i personaggi o episodi dell'Antico Testamento evocati nelle inserzioni bibliche della raccolta lirica e altrettanti sono gli episodi del Nuovo. Guardando invece ai modelli classici, se è vero che le *Bucoliche* sono dieci, l'*Eneide* è costituita da dodici libri.

1.2.4 Corrispondenze tematiche e formali tra le due metà

Si è offerta una possibile spiegazione della seconda metà del *Cathemerinon*. Si osservino ora le risposdenze tra le due parti della raccolta. Innanzitutto i richiami tematici. Sorvolando sulle affinità più manifeste, menzionate in tutti gli studi sul *Cathemerinon*, si è sorpresi dalla specularità delle scene paradisiache. Le tre occorrenze

¹²³ *Ditt.* 193-196: *bis duodena senum sedes pateris citharisque / totque coronarum fulgens insignibus agnum / caede cruentatum laudat, qui evolvere librum / et septem potuit signacula pandere solus*. Il numero 12 ha pure un valore rituale: nei suoi distici elegiaci sulla fenice, Lattanzio descrive il lavaggio mattutino dell'uccello simbolo di resurrezione. Prima di volgersi verso oriente attendendo i raggi del sole, *ter quater illa pias immergit corpus in undas, / ter quater e vivo gurgite libat aquam* (*Phoen.* 37-38).

¹²⁴ PELLEGRINO 1954, 20.

¹²⁵ MCGOWAN 2014, 205.

¹²⁶ *De institutis* 2,4-6 (*PL* 49, 83-89; *CSEL* 17, 20-22). La notizia è riportata da TAFT 1986, 72.

più significative sono quelle individuate da Fontaine¹²⁷: i soli cinque versi di *Cath.* 3,101-105 racchiudono una densità di riferimenti che vanno dall'Eden della Genesi a Virgilio¹²⁸; due inni dopo, la descrizione della patria dei giusti si dipana lungo tre quartine, in cui l'aldilà biblico dialoga con i Campi Elisî dell'*Eneide*, tra i profumi del Cantico dei Cantici¹²⁹; perfettamente speculare al carne quinto sta in *Cath.* 8 il racconto del buon pastore che riporta la pecorella smarrita in un'atmosfera georgica, dove un alloro sempreverde circonda con la sua ombra un ruscello di acque vive¹³⁰.

Stranamente né Fontaine, né Deléani, che ha voluto rintracciare una poco probabile quarta variazione sul tema del paradiso¹³¹, si sono accorti che una quartina di *Cath.* 10 risponde alla strofa paradisiaca dell'inno terzo, che occupa una posizione perfettamente speculare: ai fedeli in Cristo si apre già la "via lucente del paradiso", che fa accedere a quel bosco strappato all'uomo dal diavolo tentatore¹³². Nell'inno decimo, quindi, viene recuperato l'Eden che nella narrazione di *Cath.* 3 era stato perduto dalla colpa di Eva e di Adamo. Pure tra le più diffuse descrizioni degli inni quinto e ottavo, anch'essi in posizione simmetrica all'interno della raccolta, si riscontrano alcune affinità di senso, che verranno esaminate nel dettaglio più avanti. Ecco una prima traccia di simmetria tra le due metà della raccolta.

Dal punto di vista tematico, i due carmi 3 e 10 sono accomunati anche dalle affermazioni di immortalità dell'anima e dalla speranza nella resurrezione dei corpi¹³³. L'inno terzo, infatti, si chiude in maniera forse inaspettata con una sezione di quattro strofe, incorniciate dalla sostanza ignea, di natura divina, che sopravvive alla morte del corpo: all'imperituro *vigor igneolus* di v. 186 rispondono, in chiasmo, gli *ignea ... astra* del verso conclusivo. Ebbene, proprio con questo aggettivo comincia il canto di *Cath.* 10, e la sua natura divina è sottolineata dal sostantivo a cui si riferisce: *Deus, ignee fons*

¹²⁷ FONTAINE 1970.

¹²⁸ *Tunc per amoena virecta iubet / frondicomis habitare locis, / ver ubi perpetuum redolet / prataque multicolora latex.* Solo per citare le memorie virgiliane più evidenti, cfr. Verg. *Georg.* 4,306 e *Aen.* 6,638.

¹²⁹ *Cath.* 5,113-124: *illic purpureis tecta rosariis / omnis flagrat humus caltaque pinguia / et molles violas et tenues crocos / fundit fonticulis uda fugacibus. // Illic et gracili balsama surculo / desudata fluunt raraque cinnama / spirant et folium fonte quod abdito / praelambens fluvius portat in exitum.* Un evidente paragone è quello con Ez 47,12.

¹³⁰ *Cath.* 8,41-48: *reddit et pratis viridique campo, / vibrat inpexis ubi nulla lappis / spina nec germen sudibus perarmat / carduus horrens, // sed frequens palmis nemus et reflexa / vernat herbarum coma, tum perennis / gurgitem vivis vitreum fluentis / laurus obumbrat.* Si osservi come il forte iperbato in *enjambement perennis ... laurus* delimiti visivamente il rivo di v. 47.

¹³¹ In *Cath.* 7,136-140. Cfr. DELÉANI 1992.

¹³² *Cath.* 10,161-164: *patet ecce fidelibus ampli / via lucida iam paradisi, / licet et nemus illud adire / homini quod ademerat anguis.*

¹³³ Delle somiglianze concettuali tra i due inni ha trattato in maniera chiara e convincente BUCHHEIT 1986.

animarum. Il fuoco da cui provengono le anime torna poi nell'ottava strofa, in contrapposizione alla *terrea* volontà (v. 25) della quartina precedente: se l'anima è *memor ignis* (v. 29) solleva il corpo in cui è ospite e lo riporta *ad astra* (v. 32). Le due clausole, nei versi di apertura e di chiusura della strofa, circondano l'intera quartina con l'elemento del fuoco e con la meta dei corpi celesti, con le stesse note, insomma, su cui si era chiuso l'inno speculare della prima metà.

Un'ultima rispondenza tematica stringe in un nodo centrale gli inni 5 e 6, 7 e 8. Si tratta dell'allusione al battesimo. Le due estremità, ossia *Cath.* 5 e 8, presentano semplici accenni alla simbologia battesimale, legata in particolare alla notte di Pasqua. In entrambi i casi il riferimento al primo sacramento comparirebbe nei racconti biblici: la scena epica del transito del Mar Rosso nell'inno quinto potrebbe significare la liberazione dai peccati ottenuta con l'immersione nella vasca battesimale. Il peccato fa sentire la sua stretta anche nell'inno ottavo, in cui la pecora invischiata nei rovi viene liberata da Cristo stesso; compare pure un limpido fiumicello, che con i suoi *viva fluenta* ha ricordato ad alcuni il fonte battesimale¹³⁴. Una scena simile, ha messo in luce Buchheit, era cantata dai neofiti al termine del loro battesimo¹³⁵.

Non sono comunque chiari e riconosciuti da tutti questi possibili richiami. Prudenzio stesso, invece, negli inni 6 e 7 menziona le azioni compiute durante il battesimo. Verso la conclusione dell'inno della sera il poeta esorta il *cultor Dei* (v. 125) a ricordarsi del giorno in cui *fontis et lavacri / rorem subisse sanctum* (vv. 126-127) e in cui fu segnato dal sacro crisma¹³⁶. È grazie a questi doni che il credente può dormire sonni tranquilli, senza essere tormentato dalla paura di un assalto del maligno. Al ricordo del sacramento ricevuto segue, nell'inno sul digiuno, la rappresentazione del precedente di questo sacramento, il battesimo impartito da Giovanni Battista. Il precursore di Gesù è qui citato per la sua vita da eremita, che lo rende modello da seguire nel periodo penitenziale; le due strofe sul battesimo, perciò, paiono fuori contesto, ma trovano la loro giustificazione nella presentazione di Giovanni come figura di Cristo; viene addirittura chiamato *doctor novae ... salutis* (vv. 71-72). Nelle strofe 15 e 16 Prudenzio si concentra sull'efficacia dell'azione battesimale – come del resto in *Cath.* 6 – e sulla sua capacità di lavare via le macchie del peccato, come l'argento riscopre la sua luce dopo essere stato ripulito.

¹³⁴ FONTAINE 1970, 113; BUCHHEIT 1992, 272; LÜHKEN 2002, 164 nt 167.

¹³⁵ Si tratta del salmo 22 (23), confrontato all'inno prudenziano da BUCHHEIT 1992.

¹³⁶ La *sphragis* faceva parte dei riti compiuti in concomitanza con l'immersione battesimale. Cfr. RÖSLER 1886, 78-79 e soprattutto DANIELOU 1958, 76-96 e MCGOWAN 2014, 153-157 per il II e III secolo, 174-175 per il IV.

Alcuni hanno ravvisato un'allusione battesimale anche in *Cath.* 9, quando dal costato di Cristo sgorgano sangue ed acqua¹³⁷; Prudenzio commenta infatti: *lymfa nempe dat lavacrum* (v. 87). Effettivamente non si può escludere un'interpretazione in senso battesimale: il termine *lavacrum* è spesso impiegato dai poeti cristiani per designare le acque purificatrici del battesimo¹³⁸. La coppia martirio e lavacro come spiegazione dei fiotti di sangue e acqua ritorna nel *Dittochaeon*¹³⁹, ma in *Perist.* 8 il poeta è esplicito: tutto l'epigramma sul battistero sorto sul luogo del martirio di due cristiani, forse gli spagnoli Emerito e Chelidonio, è giocato sul duplice fonte di salvezza, il sangue del martirio e l'acqua del battesimo, scaturito dal fianco di Cristo; il martirio nel sangue è equiparato al battesimo nell'acqua¹⁴⁰. Se dunque Prudenzio si riferisse al battesimo nel passo dell'inno nono, e non semplicemente all'azione purificatrice della morte di Cristo, la presenza del battesimo nel *Cathemerinon* sarebbe leggermente sbilanciata verso la seconda parte, con una lieve eccezione alla simmetria già riscontrata nelle pagine precedenti. Non sempre, comunque, le interpretazioni dell'episodio della Passione fanno riferimento alle onde battesimali: Ambrogio, quando in *Sacr.* 5,1,3-4 giunge a parlare del mistero eucaristico, ricorda il flusso di acqua e sangue dal costato di Gesù, rievocato dal sacerdote nel momento in cui versa nel calice vino e acqua. L'acqua ha sì lo scopo di lavare (*aqua ut mundaret, sanguis ut redimeret*), ma non vi è aperta allusione al battesimo.

Vi è un'altra simmetria formale: Prudenzio ha collocato sapientemente perfino le invocazioni alla divinità in apertura dei suoi inni. Il *Cathemerinon* è costellato di apostrofi alle persone della Trinità, ma quelle a inizio carne compaiono solo in *Cath.* 3, 5, 6, 7, 8, 10. La simmetria non poteva essere più evidente: tranne i quattro di

¹³⁷ EVENEPOEL 1979, 128; SMOLAK 2000b, 232; SPINELLI 2009, 114 prende chiaramente posizione quando traduce «l'acqua per il battesimo».

¹³⁸ Un esplicito riferimento al battesimo si trova in un epigramma di Damaso su di un battistero (*Epigr.* 72,3): *roborat hic animos divino fonte lavacrum*; nel carme di Paolino di Nola su Giovanni Battista è cantata l'efficacia del sacramento (*Carm.* 6,283): *in promptu venia est, sanctum patet ecce lavacrum*; al v. 272 compare il termine *lympha*: *diluit infusis credentum crimina lymphis*.

¹³⁹ I termini sono quasi identici (*Ditt.* 166): *sanguis victoria, lympa lavacrum est*. Orienzio *Carm. min.* 3,89 (*martyrium sanguis, sibi vindicat unda lavacrum*) pare essere sulla scia di Prudenzio per l'interpretazione dello zampillo di sangue ed acqua riversatosi dal costato di Cristo.

¹⁴⁰ Tale considerazione è proposta da ROBERTS 1993, 106: l'ottava corona «depends entirely on the equivalence between martyrdom in blood and baptism in water». Su *Perist.* 8 cfr. anche SCHETTER 1982, che cita anche brani dei padri per i quali l'acqua che esce dal costato di Gesù rappresenta il battesimo (pp. 208-209, nt 14). L'interpretazione di KIEHL 2006, 98 è di notevole interesse: secondo la giovane studiosa, «Prudentius develops the idea that the conquest of death extends to his followers by associating the marks of that triumph – the cross and the wound in Christ's side – with the sacrament of baptism and with martyrdom». Considerazioni simili si trovano in JENSEN 2011, 242, quando si tratta dei battisteri sorti sulle tombe dei martiri: «these practices are rooted in the symbolic associations of baptism with both Christ's and the neophyte's death and resurrection».

cornice e la coppia quarto e nono, tutti gli inni tra loro speculari hanno in comune l'invocazione iniziale¹⁴¹. E una certa relazione tra le invocazioni speculari si può rintracciare, seppur non con evidenza. Tanto *Cath.* 3 quanto *Cath.* 10, ad esempio, si concentrano sul campo semantico della creazione e della generazione. Nell'inno terzo il "seminatore di luce" è chiamato *omniparens, verbigena* (v. 2), *edite corpore virgineo, / sed prius in genitore potens, / astra solum mare quam fierent* (vv. 3-5). Dalla formazione del creato si passa nell'inno per i defunti alla composizione dell'anima (*Cath.* 10,1-4): *Deus, ignee fons animarum, / duo qui socians elementa, / vivum simul ac moribundum, / hominem, pater, effigiasti*. Anche gli inni quinto e ottavo sono in qualche modo collegati. Se è vero che l'*ouverture* di *Cath.* 5 è sul tema della luce, bisogna anche notare che Cristo è caratterizzato come guida (*dux bone*, v. 1), similmente all'inno sulla fine del digiuno: qui Cristo è *regimen* (*Cath.* 8,1) e dirige i suoi servi con molli redini (*mollibus qui nos moderans habenis / leniter frenas*, vv. 2-3). Infine, tra le invocazioni iniziali di *Cath.* 6 e *Cath.* 7 non vi è un apparente legame, ma se si osserva con attenzione si scopre che in entrambi i casi alla divinità è chiesto di essere presente: *ades pater supreme*, recita *Cath.* 6,1, mentre nell'inno sul digiuno il poeta supplica Cristo di assistere i fedeli in penitenza (*Cath.* 7,3): *adesto castis, Christe, parsimoniis*.

Delle simmetrie metriche all'interno del *Cathemerinon* si è a lungo parlato. La cornice di dimetri giambici è chiara a tutti, anche se ciò non ha impedito che *Cath.* 11 e 12 fossero da alcuni esclusi dalla raccolta. Anche il nucleo giambico di *Cath.* 6 e 7 non ha mai creato problemi. Per non parlare del rapporto fra gli inni terzo e decimo, già tematicamente collegati; in questo caso la relazione non sarebbe di affinità, bensì di opposizione: al ritmo dattilico di *Cath.* 3 si contrappongono i versi anapestici di *Cath.* 10. I due tipi di metro sono presentati nelle grammatiche uno di seguito all'altro, come metri inversi. Un imbarazzo maggiore è suscitato dai carmi centrali, 4 e 5 nella prima metà, 8 e 9 nella seconda.

Gli inni quinto e ottavo sono spesso associati in quanto metri oraziani: l'asclepiadeo minore e la strofe saffica. Le numerose riprese di Orazio, poi, in quei due componimenti riducono i dubbi sulla loro connessione. La somiglianza invece tra *Cath.* 4 e 9 è stata individuata solo per quanto riguarda la forma a tre versi delle strofe¹⁴². I due che più si sono impegnati sul versante metrico del *Cathemerinon*, la Recanatini e Seng, hanno ammesso che non vi sono rapporti metrici tra i due inni¹⁴³.

¹⁴¹ Il ricorrere delle invocazioni è stato notato da BERGMAN 1921, 90, ma senza che questi si accorgesse della simmetria che tali preghiere vanno a formare.

¹⁴² EVENEPOEL 1979, 152, ad esempio, si ferma a questa constatazione.

¹⁴³ RECANATINI 1991, 564-565; SENG 2000 non li accosta mai.

Un'ipotesi, in realtà, era stata fornita da Bergman, secondo cui gli inni 4 e 9 sono accomunati dai versi trocaici¹⁴⁴. Ludwig, al contrario, collega *Cath.* 9, in quanto metro trocaico, agli opposti versi giambici degli inni 6 e 7. *Cath.* 4, 5 e 8, d'altro canto, hanno come legame l'appartenenza dei loro versi alla categoria dei metri derivati¹⁴⁵. Lo schema che ne risulta sembra un poco complicato, anche se ha il suo ordine. Charlet trova fra *Cath.* 4 e 9 una comunanza per difetto: non sono metri ambrosiani, né di Ausonio (a lui afferirebbero gli inni 3 e 10), né di Orazio e non sono nemmeno giambici, come gli inni sesto e settimo¹⁴⁶.

Non è però così vero che gli endecasillabi faleci di *Cath.* 4 non possano provenire da Ausonio. Anzi, è proprio la testimonianza di Ausonio che ci aiuta a capire come probabilmente Prudenzio interpretava la suddivisione in piedi di quel metro. In una lettera all'amico Teone, il poeta si diletta a scrivere un trattato parodico sull'endecasillabo falecio (*Ep.* 13,82-87):

notos fingo tibi poeta versus,
quos scis hendecasyllabos vocari,
sed nescis modulis tribus moveri.
Istos composuit Phalaecus olim,
qui penthemimeren habent priorem
et post semipedem duos iambos.

Il poeta rispecchia qui una delle teorie sull'endecasillabo falecio: esso sarebbe composto da un primo emistichio di esametro, che si conclude con la cesura pentemimera, e da due giambi più una sillaba¹⁴⁷. Lo schema che si propone oggi agli studenti sulla base di Catullo prevede due sillabe iniziali ancipiti, ma questa struttura escluderebbe la possibilità di considerare la prima parte del verso un emiepe. Eppure, ancora più importante è ciò che il poeta non rivela a parole, come accade spesso nelle opere dell'arguto Ausonio. Se si esaminano le prime due sillabe di questi versi, infatti, si scopre che mentre il finto grammatico espone il concetto lo mette in pratica con la disposizione metrica delle sue parole: in questi endecasillabi – non in tutti quelli che

¹⁴⁴ BERGMAN 1921, 57. L'ipotesi è stata ribadita da MAZIÈRES 1989, 19.

¹⁴⁵ LUDWIG 1977, 320; schema a p. 362.

¹⁴⁶ CHARLET 1982, 56.

¹⁴⁷ Cfr. Diomede (*GL* 1, 509,11-18); Cesio Basso (*GL* 6, 258,18) chiama *vulgaris divisio* la suddivisione dell'endecasillabo falecio in una parte *ex heroo*, una parte *ex iambo*; di seguito espone altre due possibili divisioni; Terenziano Mauro 2575-588 (*GL* 6, 402) segue lo stesso procedimento di Cesio Basso; cfr. anche Atilio Fortunaziano (*GL* 6, 293,6-16).

scriverà Ausonio – la prima metà del verso si sovrappone effettivamente a quella dell'esametro, con due spondei iniziali.

A questo punto occorre verificare se anche in Prudenzio il primo piede è uno spondeo. La sorpresa è che tutti i 102 versi dell'inno quarto cominciano con due sillabe lunghe¹⁴⁸. È probabile, perciò, che i versi di *Cath.* 4 non vadano considerati trocaici, come voleva Bergman, ma almeno in parte giambici, e quindi giustamente contrapposti agli speculari trochei di *Cath.* 9. Una certa simmetria sarebbe quindi ristabilita, nonostante l'eccessiva rigidità sia attenuata dal fatto che l'endecasillabo falecio è un metro derivato, a differenza del tetrametro trocaico catalettico dell'inno nono.

Ma l'influenza del passo ausoniano non finisce qui. Non è stata forse osservata a sufficienza la singolarità della suddivisione in terzine di un verso che da Catullo non è mai raggruppato in questo modo. Potrebbe semplicemente essere un'innovazione di Prudenzio¹⁴⁹, ma forse lo spunto viene proprio dagli endecasillabi inviati da Ausonio a Teone. Scorrendo i vv. 82-104 si incontra una pausa logico-sintattica forte ogni tre versi, segnata nell'edizione di Green da un punto. Solo gli ultimi due versi rimarrebbero esclusi, come una coda; ma non sorprende, dacché riportano un discorso diretto, perciò nettamente separato dal contesto sintattico precedente¹⁵⁰. Risulterebbero allora ben sette terzine, più un distico. È piuttosto singolare che si riesca sempre a suddividere in maniera così regolare un numero considerevole di versi. Se fossero stati proprio questi endecasillabi ausoniani a influenzare il carme di Prudenzio? Una simile spiegazione pare più soddisfacente di quella proposta da Seng, che nell'accostare il quarto inno all'ottavo spezza la simmetria così chiara tra i due metri oraziani¹⁵¹. Sono comunque acute le sue osservazioni sulle affinità tra i due componimenti, che presentano entrambi una pentemimera giambica a seguito di una pentemimera dattilica o trocaica; *Cath.* 5 e 9, invece, sono appaiati per una vaga ragione di omogeneità metrica, non meglio specificata.

Del resto, non è un inutile sforzo cercare come Seng una trama di simmetrie e chiasmi nella racconta di un poeta tardoantico. Creare giochi di antitesi, parallelismi e

¹⁴⁸ Un caso dubbio potrebbe essere *patri* di v. 4. Ma si possono trovare numerosi esempi nella poesia latina in cui la prima sillaba di *patri* è chiaramente lunga.

¹⁴⁹ Anche l'unico altro carme da lui scritto in endecasillabi faleci, *Perist.* 6, è suddiviso in terzine.

¹⁵⁰ Ausonio infatti scrive (vv. 88-104): *sunt quos hexametri creant revulsi, / ut penthemimeres prior locetur, / tum quod bucolice tome relinquit. // Sunt et quos generat puella Sappho; quos primus regit hippius secundus, / ut claudat choriambon antibacchus. // Sed iam non poteris, Theon, doceri, / nec fas est mihi regio magistro / plebeiam numeros docere pulpam. // Verum protinus ede quod requiro; / nil quaero nisi quod labris tenetur / et quod non opicae tegunt papyri. // Quas si solveris, o poeta, nugas, / totam trado tibi simul Vacunam // nec iam post metues ubique dictum: // "Hic est ille Theon, poeta falsus, / bonorum mala carminum Laverna".*

¹⁵¹ Anche se è da riconoscere che gli inni 4 e 8 sono formati da endecasillabi.

rispondenze, costruire complesse architetture è un tratto tipico della tarda antichità. In termini simili si esprime Michael Roberts in riferimento al *Peristephanon*: «this aesthetic is characteristic of late antiquity, which delights in the rich patterning created by a multiplicity of effects of similarity and opposition»¹⁵². Nella raccolta sui martiri i richiami verbali e tematici si intrecciano in una rete di rapporti più complicata che nel *Cathemerinon*, ma l'idea estetica di fondo rimane la stessa. Inoltre, Prudenzio non si accontenta di semplici riprese e opposizioni: le relazioni tra i singoli componimenti, fa notare ancora Roberts, non si lasciano ricondurre a un unico principio organizzatore. Così, peraltro, entra in gioco il lettore, che ha la libertà di raggruppare i carmi secondo una varietà di criteri differenti. Anche la mia proposta di lettura, come quella di Seng, può essere vista come una possibile interpretazione di uno dei tanti lettori del *Cathemerinon*.

Dunque, dopo un'attenta analisi del *Cathemerinon liber*, non si può che scorgere una fitta trama di rispondenze e opposizioni, tematiche e formali, che fanno della raccolta un tutt'uno difficilmente smembrabile. Se un componimento venisse rimosso dalla posizione in cui si trova, l'intera struttura del *Cathemerinon* perderebbe il suo equilibrio. Questa è una caratteristica essenziale che fa di una raccolta un macrotesto, secondo il giudizio di Maria Corti:

La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova¹⁵³.

Tanto elementi tematici quanto formali, si è visto, determinano l'armonia del *Cathemerinon*, e l'ordine dei componimenti, specialmente nella prima parte, non potrebbe essere diverso. Inoltre, le due metà sono in una relazione più armonica si quanto si possa immaginare: per Prudenzio ogni ora del giorno è in rapporto con l'Eterno a cui si elevano lodi e preghiere, perciò viene meno qualsiasi netta separazione tra momento della giornata, giorno della settimana o tempo dell'anno. Così in un inno per la sera si possono trovare reminiscenze di un rito della notte di Pasqua, o un canto per le *stationes* settimanali può avere legami con il digiuno quaresimale. Del resto tutte

¹⁵² ROBERTS 1993, 109.

¹⁵³ CORTI 1978, 186.

le mattine al sorgere del sole si offriva al cristiano la memoria della nascita del sole-Cristo o dell'alba di resurrezione, sbocciata dall'oscurità del sepolcro¹⁵⁴; ma anche nel ciclo settimanale di domenica si festeggiava la resurrezione del Signore e si attendeva il giorno del giudizio finale, la nuova venuta del Salvatore¹⁵⁵. Per il *cultor Dei* l'istante, l'ora, il giorno, l'anno si fondono in un canto di lode a Dio Trinità, dominatore del tempo.

2. L'inserzione biblica di *Cathemerinon* 8

Christe, servorum regimen tuorum,
mollibus qui nos moderans habenis
leniter frenas facilique saeptos
 lege coerces,

ipse cum portans onus inpeditum 5
corporis duros tuleris labores,
maior exemplis famulos remisso
 dogmate palpas.

Nona submissum rotat hora solem,
Partibus vixdum tribus evolutis 10
quarta devexo superest in axe
 portio lucis.

Nos brevis voti dape vindicata
solvimus festum fruimurque mensis
adfatim plenis, quibus inbuatur 15
 prona voluptas.

Tantus aeterni favor est magistri,
doctor indulgens ita nos amico
lactat hortatu, levis obsequella ut
 mulceat artus. 20

¹⁵⁴ DE ROTEN 2006, 168.

¹⁵⁵ Cfr. DANIELOU 1958, 329-387 e MCGOWAN 2014, 218-223.

Addit et ne quis velit invenusto
sordidus cultu lacerare frontem
sed decus vultus capitisque pexum
comat honorem.

“Terge ieiunans” ait “omne corpus 25
neve subducto faciem rubore
luteus tinguat color aut notetur
pallor in ore”.

Rectius laeto tegimus pudore
quidquid ad cultum patris exhibemus; 30
cernit occultum deus et latentem
munere donat.

Ille ovem morbo residem gregique
perditam sano, male dissipantem
vellus adfixis vepribus per hirtae 35
devia silvae

inpiger pastor revocat lupisque
gestat exclusis umeros gravatus,
inde purgatam revehens aprico
reddit ovili. 40

Reddit et pratis viridique campo,
vibrat inpexis ubi nulla lappis
spina nec germen sudibus perarmat
carduus horrens,

sed frequens palmis nemus et reflexa 45
vernatae herbarum coma, tum perennis
gurgitem vivis vitreum fluentis
laurus obumbrat.

Hisce pro donis tibi, fide pastor,
servitus quaenam poterit rependi? 50
Nulla compensant pretium salutis
vota precantum.

Quamlibet spreto sine more pastu
sponte confectos tenuemus artus
teque contemptis epulis rogemus 55
nocte dieque,

vincitur semper minor obsequentum
cura nec munus genitoris aequat,
frangit et cratem luteam laboris
grandior usus. 60

Ergo, ne limum fragilem solutae
deserant vires et aquosus albis
umor in venis dominetur aegrum
corpus enervans,

laxus ac liber modus abstinendi 65
ponitur cunctis neque nos severus
terror inpellit; sua quemque cogit
velle potestas.

Sufficit, quidquid facias, vocato
numinis nutu prius inchoare, 70
sive tu mensam renuas cibumve
sumere temptes.

Adnuit dexter deus et secundo
prosperat vultu, velut hoc salubre
fidimus nobis fore quod dicatas 75
carpimus escas.

Sit bonum, supplex precor, et medellam
conferat membris animumque pascat
sparsus in venas cibus obsecrantum
christicolarum!

80

L'*hymnus post ieiunium* segue il carne dei digiunatori e offre una sorta di correzione agli eccessi di penitenza; il motivo dominante qui è la misericordia¹⁵⁶ di Cristo, il cui nome campeggia all'inizio del carne e chiude poi il canto con l'adonio *christicolarum* (v. 80). Questi, pur avendo sopportato dure fatiche¹⁵⁷, non chiede ai suoi *famuli* di eguagliare il suo esempio, ma li "blandisce" – il termine *palpo* di v. 8 rivela un uso non usuale nella poesia lirica – con precetti indulgenti. E la ricompensa di un digiuno moderato e non ostentato non manca: i doni offerti da Dio sono esposti con una narrazione biblica al centro dell'inno, tratta dalla parabola del buon pastore. La pecora malata ha lacerato il suo vello con le spine e vaga in una selva irta di rovi; da sola è perduta. Ma il pastore la chiama, scaccia i lupi che la insidiano e la riporta all'ovile sulle spalle¹⁵⁸. Finalmente la pecorella può pascolare per morbidi prati e abbeverarsi a un ruscello all'ombra di un palmeto e di un alloro sempreverde.

A questo punto ci si domanda: quale funzione ha l'inserzione biblica all'interno di un inno sul digiuno? Il quadretto sembra presentarsi all'improvviso, senza un chiaro nesso logico. La spiegazione del racconto biblico non tarda a venire: al lettore che ancora sente mormorare le acque del rivo edenico Prudenzio fa capire che quei doni non sono acquistabili con uno sforzo umano, dacché *nulla compensant pretium salutis / vota precantum* (vv. 51-52)¹⁵⁹. Che la scena del buon pastore sia l'espressione dei

¹⁵⁶ Anche il *De paenitentia* di Ambrogio, in cui il tema del digiuno fa più volte la sua comparsa, è improntato alla misericordia di Dio, che accoglie le suppliche del penitente.

¹⁵⁷ I *duri labores* di v. 6 richiamano *Aen.* 6,437, ma non si riferiscono alle fatiche della vita mortale, bensì, probabilmente, alla Passione di Gesù. Del resto, l'ora nona allo scoccare della quale si interrompe il digiuno è il momento in cui si tramanda che Cristo morì sulla croce, salvando il genere umano.

¹⁵⁸ La scena è tratteggiata con una preziosa collocazione delle parole: Prudenzio concentra nelle clausole delle due strofi un intreccio di parallelismi e antitesi. La prima clausola, *gregique* (v. 33) presenta il rifugio da cui la pecora si è allontanata e fa da contraltare alla prima clausola della strofe successiva, *lupisque* (v. 37), che invece caratterizza la nuova trista compagnia in cui si è trovata la pecora e da cui il pastore la salva. Le seconde clausole sono dei participi, il primo riferito alla pecora e di senso negativo (*dissipantem*, v. 34), il secondo riferito al buon pastore e di segno opposto (*gravatus*, v. 38): alla pecora che gualcisce il suo vello tra i rovi del peccato il pastore risponde caricandosi sulle spalle, portando il suo peso. Infine, il poeta rappresenta le due ambientazioni: da una parte c'è la selva oscura (*hirtae ... silvae*, vv. 35-36), dall'altra il soleggiato ovile, che richiama la prima clausola *gregique*, sottolineando visivamente il ritorno della pecora smarrita.

¹⁵⁹ Un discorso simile è proposto anche da Paolino, *Carm.* 27,290-306. Di fronte all'incarnazione e alle sofferenze di Cristo sulla croce – ricordate anche da Prudenzio nelle prime strofe di *Cath.* 8 – il poeta si domanda con che cosa possa ripagare il dono della vita che gli ha offerto il Salvatore con la sua

doni di Dio è chiarito anche da una ripetizione lessicale che incornicia il quadretto bucolico: l'adonio che precede le quattro strofe narrative si conclude con il verbo *donat* (v. 32), ripreso poi dal sostantivo *donis* di v. 49.

L'inserzione biblica, che costituisce la seconda parte di un tritico perfettamente proporzionato¹⁶⁰, svolge anche la funzione di introdurre un passaggio nuovo nella successione concettuale: dal dolce giogo a cui Cristo sottopone i suoi fedeli si passa infatti alla certezza che i meri tentativi umani non potranno mai eguagliare i benefici di Dio. Per questo non è necessario sfinire il proprio corpo con la penitenza, ma basta invocare l'approvazione di Dio, che sempre annuisce con il suo volto benevolo.

Eppure, si può procedere oltre nella ricerca di un legame tra la scena della pecorella e il tema del digiuno. Spesso negli inni prudenziani il racconto biblico fornisce un contributo determinante all'interpretazione di tutto il componimento, anzi, a volte costituisce la chiave per la comprensione dei significati sottesi all'inno¹⁶¹. Il collegamento tra le varie parti può non limitarsi alla pura successione logica riscontrabile a una prima lettura. Per questo, nel cominciare l'analisi dell'inno ottavo, è utile soffermarsi sulla pluralità di significati suggeriti dall'inserzione narrativa: essa può far luce sull'intero carne. Anche per il nostro inno occorre chiedersi il motivo per cui Prudenzio rappresenti proprio l'episodio della pecora smarrita e del buon pastore in un canto sulla fine del digiuno. Certo, Prudenzio stesso giustifica la sua scelta con la sovrabbondanza di beni che Dio accorda all'uomo; eppure aveva a disposizione una vastissima scelta di benefici divini. Perché, quindi, ha optato per la sequenza della pecora salvata dal pastore e perché ha caratterizzato l'ovile come un *locus amoenus* dai tratti edenici? Inoltre, Prudenzio parla sì di doni, ma quali sono questi doni fuor di

Passione. Qualsiasi cosa faccia, i suoi sforzi saranno sempre inadeguati (vv. 294-299): *sed quid agam? Neque si proprium dem corpus in ignes / vilescamque mihi, nec sanguine debita fuso / iusta tibi solvam, quia me reddam tibi pro me, / et quicquid simili vice fecero, semper ero impar, / Christe, tibi, quia tu pro me mea, non tua, Christe, / debita solvisti, pro servis passus iniquis.*

¹⁶⁰ Le quattro strofe della pecora smarrita sono incorniciate da otto strofe iniziali e altrettante finali sulla moderazione nel digiuno.

¹⁶¹ Per questo Charlet ha scelto di concentrarsi sullo studio dei racconti biblici nel *Cathemerinon*: essi costituiscono l'elemento più originale della raccolta (CHARLET 1982, 6). Trovo efficaci le parole di VAN ASSENDELFT 1976, 28, nonostante non le ritenga indistintamente applicabili a tutti e quattro gli inni da lei considerati (*Cath.* 1; 2; 5; 6): «each hymn is built up around a biblical passage. This passage, rather than serving by way of illustration, is the very essence of the hymn. It forms the source of the hymn; it lifts the imagery beyond the everyday level; it is the unifying force within the hymn». Il ruolo centrale degli episodi biblici nella lirica prudenziana è riconosciuto anche da BECKER 2006, 26-27. In particolare, riferendosi a *Cath.* 3 la Becker mostra lo stretto legame tra il racconto della creazione e del peccato originale con il tema principale dell'*hymnus ante cibum*: l'episodio dei progenitori ammonisce il fedele a non superare il limite (BECKER 2006, 25).

metafora? L'indagine, che in un primo momento pareva già conclusa, comincia ora a svelare la sua profondità.

Che la pecora malata rappresenti il fedele invischiato nei peccati è indicato dalle fonti evangeliche di Prudenzio, in particolare da Luca¹⁶², che inserisce la vicenda della pecora recuperata in un trittico di parabole sulla misericordia narrate da Gesù a chi lo accusava di mangiare insieme a pubblicani e peccatori. *L'inpiger pastor* (v. 37) libera il penitente dalle spine del peccato e lo conduce in un luogo caratterizzato principalmente da quattro elementi: prati rigogliosi privi di piante spinose, un bosco di palme, contrapposto all'irta selva in cui si era smarrita la pecora, un limpido ruscello di acque vive e un alloro sempreverde; il tutto inondato dalla luce del sole. Questa ridente campagna si caratterizza come il paradiso, premio di salvezza eterna (l'eternità è allusa dall'attributo *perennis* dell'alloro), dove il peccato non farà più sentire i suoi aculei¹⁶³ (vv. 42-44: *ubi nulla lappis / spina nec germen sudibus perarmat / carduus horrens*) perché Cristo con la sua morte e resurrezione ha vinto sulla morte e sul peccato – vittoria rappresentata dal bosco di palme.

2.1 Il ruscello e l'albero

E il ruscello? Si possono rintracciare molteplici riferimenti. Il primo parallelo che appare alla mente del lettore è il fiume con cui Dio irriga il paradiso terrestre all'inizio della Genesi: *et fluvius egrediebatur ex Eden ad irrigandum paradisum* (Gen 2,10). I quadri paradisiaci nel *Cathemerinon* hanno sempre i tratti dell'Eden perduto per la colpa del genere umano¹⁶⁴. Ma vi è un altro passo veterotestamentario che può aver influenzato il poeta: si tratta del finale della visione di Ezechiele, la dimora eterna del Signore. Nel capitolo 47 il profeta viene condotto alle porte del tempio, da cui si

¹⁶² Riporto il testo secondo la *Vetus Italica*, in quanto è la versione che più probabilmente Prudenzio conosceva (Lc 15,1-7): ¹ *erant autem appliciti illi publicani et peccatores, ut audirent illum.* ² *Et murmurabant pharisaei et scribae dicentes quod hic peccatores reciperet et manducaret cum illis.* ³ *Et ait ad illos Iesus similitudinem hanc dicens:* ⁴ *Quis ex vobis homo habet centum oves: et erraverit unam ex illis, nonne dimittet nonaginta novem in montibus in deserto et ibit ad illam quae erravit, donec inveniat eam?* ⁵ *Et cum invenerit, ponet super humeros suos gaudens:* ⁶ *et veniens domum convocat amicos et vicinos dicens illis: "Congratulamini mecum, quia inventa est ovis mea, quae perierat?"* ⁷ *Dico vobis quod ita gaudium erit in coelo in uno peccatore poenitentiam agente quam nonagintanovem iustos, qui non indigent poenitentia.*

¹⁶³ Sul significato simbolico delle spine come le vane preoccupazioni di questo mondo cfr. BUCHHEIT 1990, 56-61.

¹⁶⁴ Il *quadrifluus amnis* di *Cath.* 3,105 è un chiaro rimando ai quattro fiumi in cui si dirama il fiume appena ricordato; nell'inno *ad incensum lucernae* le molli viole sono attraversate da *fonticuli fugaces* (*Cath.* 5,116), mentre nelle brevi pennellate di *Cath.* 10 il paradiso ritrovato è menzionato in due parole, *nemus illud* (v. 163).

effonde un flusso d'acqua; le sponde del fiume che ne deriva sono destinate a essere rigogliose di alberi da frutto: *non defluet folium ex eo, et non deficiet fructus eius: per singulos menses afferet primitiva, quia aquae eius de sanctuario egredientur, et erunt fructus eius in cibum, et folia eius ad medicinam* (Ez 47,12). L'eternità è il marchio di queste rive frondose, come l'alloro perenne dell'inno prudenziano¹⁶⁵.

Un albero sempreverde sulla riva di un fiume ricorda anche il salmo di apertura di tutto il salterio: qui viene dichiarato beato l'uomo che *in via peccatorum non stetit*, come la pecorella che prima era *devia* ma poi è stata riportata sulla retta via dal suo pastore. Non vi sono risonanze lessicali tra i due testi; eppure è utile a questo proposito leggere la parafrasi di questo salmo composta da Paolino di Nola. Quando si trova a volgere in giambi il versetto sull'albero, il poeta dice (*Carm.* 7,12): *stabit perenni vividum lignum coma*. Qualche legame con Prudenzio non è qui impossibile; forse l'alloro di *Cath.* 8,46-48 riecheggia il verso della parafrasi: *perennis / gurgitem vivis vitreum fluentis / laurus obumbrat*. Se Andrea Ruggiero non va errando nel proporre la datazione del 390 per il carme di Paolino¹⁶⁶, l'inno prudenziano potrebbe mostrare l'impronta di un'influenza paoliniana. Ma anche il contrario sarebbe significativo: Paolino avrebbe colto nei versi di Prudenzio il riferimento all'albero del salmo 1¹⁶⁷. Comunque, il comportamento dell'uomo che non seguita a percorrere la via dei peccatori appare per certi versi il modello a cui Prudenzio tende nelle strofe successive al quadro paradisiaco: *in lege eius meditatur die ac nocte* (Ps 1,2) suona familiare a chi ha letto *teque [...] rogemus / nocte dieque* (*Cath.* 8,55-56). Chi non indulgia nei propri peccati, dunque, sarà *tamquam lignum plantatum secus decursus aquarum*, e non una foglia cadrà dai suoi rami. Ambrogio, nel commentare questo salmo, non esita ad associare subito questo albero con il *lignum vitae* piantato nel paradiso¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Si notino inoltre le allusioni al cibo e alla medicina, temi entrambi presenti in *Cath.* 8. Da tali concordanze, comunque, non mi arrischio a ricavare precisi richiami.

¹⁶⁶ RUGGIERO 1996, 149.

¹⁶⁷ Sembra che Paolino preceda Prudenzio anche per il concetto che sta dietro la sua parafrasi: la salvezza eterna dei peccatori grazie alla misericordia di Dio; tale concetto è osservato e discusso da NAZZARO 1983, 101-104. Questo sarebbe un motivo per averlo ripreso in un inno all'insegna della misericordia. Vi sono altri casi in cui Prudenzio pare essere debitore di un carme di Paolino; CHARLET 1975, per esempio, tratta della presenza nel *Dittochaeon* della parafrasi di Ps 136 composta da Paolino nel suo carme 9.

¹⁶⁸ *Expl. Ps 1 35: quae ista beatitudo est quae ligno arboris comparatur, nisi intellegamus in paradiso, illo beatorum loco, lignum vitae in medio lignorum aliorum de terra productum? Inter multa enim ligna, quae erant speciosa ad aspectum et bona ad escam, etiam hoc lignum terra produxit et in medio paradisi erat, ut cetera ligna eius viriditate florerent*. Non è casuale citare un passo di Ambrogio: Prudenzio conosce e utilizza molte opere di Ambrogio, oltre ovviamente agli inni. In *Perist.* 2,25-28 addirittura parafrasa un passo del *De officiis* (il riferimento è trovato da ROBERTS 1993, 110); nel corso della sua monografia sul *Peristephanon*, Roberts cita più volte testi di Ambrogio. Anche nell'iconografia cristiana dei primi secoli l'Eden ha al suo centro un albero, generalmente identificato

Considerando invece l'immagine dei *viva fluenta*, si osservi che nel Nuovo Testamento Gesù riprende e compie l'immagine delle acque che procurano l'eternità: nel dialogo con la Samaritana – verosimilmente conosciuto da Prudenzio come lettura quaresimale – il Messia promette una fonte che sgorga per la vita eterna: *qui autem biberit ex aqua, quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum; sed aqua, quam dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam*¹⁶⁹. Questo è il dono che Cristo offre alla Samaritana: poter attingere a una sorgente di acque sempre zampillanti.

2.2 Il salmo 22 (23)

L'acqua ristoratrice scorre in un paesaggio bucolico nel salmo 22. Qui il Signore è rappresentato come un pastore che guida l'io parlante e lo conduce in un verde pascolo, *super aquam refectionis*. L'anima del fedele canta di gioia perché Dio l'ha riportata sulla retta via: *animam meam ibi convertit deduxit me super semitam iustitiae propter nomen suum*¹⁷⁰. E la prospettiva dell'eternità chiude il salmo: *miserecordia tua subsequatur me omnibus vitae meae ut inhabitem in domo domini in longitudine dierum*. Le somiglianze con il nostro inno sono evidenti: il ritorno sulle vie del bene grazie alla guida del buon pastore, il presentimento della vita futura nella casa del Signore, ma soprattutto le acque che ristorano e il luogo rigoglioso in cui il cristiano è riportato. In merito a quest'ultimo aspetto, la somiglianza potrebbe essere anche verbale. Infatti, il salterio romano e quello gallicano presentano la versione *in loco pascuae*¹⁷¹, poi adottata anche da Girolamo nella sua traduzione. Nel salterio mozarabico, invece, utilizzato in Spagna prima che la Vulgata geronimiana si diffondesse in tutte le regioni dell'impero, si legge la lezione *in loco viridi*: il *viridique campo* di *Cath.* 8,41, dunque, potrebbe contenere una memoria del salmo recitato dai credenti della regione ispanica. Ma forse l'espressione non è esclusiva dei salteri spagnoli: è singolare che anche Ambrogio, nel commentare Ps 36,25, citi i pascoli erbosi di Ps 22 (23) nella versione più conosciuta in Spagna¹⁷². Ciò che invece è caratteristico del salterio mozarabico è la lezione *regit* del primo versetto in luogo di

con l'albero della vita (cfr. FERRARI 2004; GALLI MICHERO 2004; MASSONE 2004b). Per giunta, nel mausoleo di Galla Placidia l'albero della vita prende la forma di una palma, pure presente nel quadro prudenziano; a essa si accostano due agnelli, a simboleggiare le anime dei giusti.

¹⁶⁹ Gv 4,14. Il passo è ricordato anche da O'DALY 2012, 245.

¹⁷⁰ Ps 23(22),3. Il testo proposto è quello del salterio mozarabico.

¹⁷¹ Cfr. AYUSO MARAZUELA 1962, 472.

¹⁷² *Expl. Ps 36* 61. L'osservazione si deve a BUCHHEIT 1992, 259. Notevole è anche che la versione qui riportata da Ambrogio non corrisponda totalmente al salterio mozarabico, nel quale il Signore *regit* il fedele che canta, e non *pascit* come nel resto della tradizione.

pascit: Dominus regit me. Se questo inizio fosse riecheggiato dal primo verso dell'inno prudenziano, *Christe servorum regimen tuorum?*

Il salmo 22 è particolarmente ricco di simbolismo; i Padri non si sono risparmiati in interpretazioni e collegamenti con i sacramenti, in particolare con il battesimo e l'eucaristia¹⁷³. Ma si proceda con ordine. Per comprendere più a fondo l'importanza di questo salmo per l'interpretazione dell'inno ottavo occorre chiedersi quale ruolo avesse il salmo 22 nella liturgia del tempo, in quali occasioni i fedeli si accostassero ai suoi contenuti. Ebbene, Ambrogio, nel corso dei sermoni che andarono a confluire nel *De sacramentis* e nel *De mysteriis*, rivela l'usanza, almeno nella Milano del suo tempo, di cantare il ventiduesimo salmo dopo l'ingresso nella comunità ecclesiale dei nuovi battezzati, nel momento del loro appressarsi all'altare. Nel *De mysteriis* Ambrogio ripercorre tutti i passaggi del rito battesimale, comprendenti anche l'unzione con il sacro crisma, segno del sigillo che il pastore imprime sui suoi armenti; dopo che i nuovi battezzati hanno lavato i propri peccati e si sono rivestiti di vesti candide, si dirigono, anzi, si affrettano (*festinat*) al banchetto celeste cantando le parole del salmo 22¹⁷⁴. Un sermone di dubbia attribuzione agostiniana, poi, rivela l'esistenza di una *traditio* di questo salmo ai battezzandi: essi dovevano impararlo a memoria, per poi cantarlo il giorno del loro battesimo¹⁷⁵. Questo uso prosegue almeno fino al VI secolo: in conclusione al periodo di preparazione al battesimo, il vescovo di Napoli consegna ai catecumeni, prima del *Padre nostro* e del simbolo, il testo del salmo 22 e ammonisce gli aspiranti al battesimo a trattenere nella loro mente i suoi versetti¹⁷⁶; evidentemente la lettura del salmo schiudeva la comprensione dei misteri sacramentali cui i catecumeni stavano per accostarsi.

Le testimonianze dei riti del tempo, dunque, fanno venire alla luce un forte nesso tra Ps 22 (23) e il sacramento del battesimo; una semplice lettura del salmo non avrebbe svelato le implicazioni simboliche che per un cristiano dell'impero d'Occidente erano quasi scontate. Non bisogna dimenticare che se si affronta lo studio di un testo in un dato periodo non ci si può esimere dall'indagare la ricezione di quel testo nel periodo scelto. Con ciò tuttavia non intendo sostenere che quanto si legge nei commenti al salmo in esame sia sempre attribuibile anche al pensiero di Prudenzio:

¹⁷³ Un elenco condensato delle svariate letture patristiche di questo salmo è offerto da GRECH 2008, 233. Del resto era opinione diffusa che i salmi contenessero prefigurazioni dei sacramenti cristiani; a tal proposito si legga un passo tratto dal *De psalmodiae bono* 6 di Niceta di Remesiana: *et, quod his est omnibus excelsius, Christi sacramenta cantantur.*

¹⁷⁴ *Sacr.* 5,3,12-13; *Myst.* 8,43.

¹⁷⁵ Il *Sermo* 366 si apre così: *psalmum vobis, dilectissimi, qui ad Christi baptismum properatis, in nomine Domini tradimus memoriae collocandum.*

¹⁷⁶ Cfr. MORIN 1894, 392; DANIELOU 1958, 244.

occorre tener conto delle possibili diversità di contesto geografico e culturale, del genere in cui si esprime l'autore, oltre alle differenze di sensibilità e religiosità personale. Inoltre, se anche l'interpretazione dell'omileta corrispondesse appieno a quella di Prudenzio, vi sarebbe ancora da concedere al poeta la libertà di alludere o meno con i suoi versi agli innumerevoli significati che gli esegeti scovarono nelle parole di Davide. È fondamentale quindi attenersi sempre alla lettera dell'inno: solo lì possono trovarsi indizi che facciano accedere il fruitore a significati a prima vista nascosti.

Consultare i testi patristici, comunque, è decisivo per cogliere quali significati simbolici era facile che Prudenzio suggerisse nelle sue narrazioni bibliche¹⁷⁷. In un suo articolo apparso prima in tedesco e successivamente in inglese, Johannes Quasten elenca un gran numero di Padri, greci e latini, che hanno interpretato il salmo in senso battesimale¹⁷⁸. E non solo l'uniformità concettuale delle diverse spiegazioni, già di per sé rilevante, è messa in luce: Quasten mostra quanto il salmo "Il Signore è mio pastore" occupi un ruolo preponderante nella liturgia sacramentale del IV secolo. Clemente di Alessandria, gli *Atti di Tommaso*, Origene, Cirillo di Alessandria, Esichio di Gerusalemme, Teodoreto di Ciro: per molti il buon pastore mediante il battesimo salva le sue pecore guidandole nei giardini eterni, dove saranno al sicuro dal male¹⁷⁹. In ambito latino, Agostino ha lasciato una *enarratio* del salmo 22; nella sua succinta spiegazione, egli si sofferma sul versetto 2 e così parafrasa l'asserzione *super aquam refectionis educavit me: super aquam baptismi, quo reficiuntur qui integritatem viresque amiserant, educavit me*. Questo è l'unico commento che Agostino fornisce del versetto; il battesimo era quindi il collegamento più immediato e più importante.

Ma specialmente il sermone 366 attribuito ad Agostino può essere illuminante per l'interpretazione del salmo 22 e di conseguenza anche di *Cath.* 8. L'autore del *sermo* si rivolge direttamente ai catecumeni che hanno ricevuto in consegna il salmo e li paragona alla pecora perduta e recuperata (*Sermo* 366,3): *ovis errans eras, in invio et inaquoso, spinis et tribulis pascebaris: sub mercenario posita, veniente lupo, segura non eras*. La situazione iniziale è simile a quella dell'inno ottavo: si vede una pecora che si è perduta e vaga per un terreno irto di spine, i lupi già le sono intorno. La pecora di Prudenzio, però, è fin da subito caratterizzata con termini dal duplice significato, letterale e morale: essa è *morbo resides*, smarrita da un gregge sano (v. 33); tale aggiunta

¹⁷⁷ Un'indicazione – a dire il vero piuttosto perentoria – è stata data da GNILKA 2004, 363: «Prudentius muß aus den Vätern erklärt werden».

¹⁷⁸ QUASTEN 1939 e QUASTEN 1947.

¹⁷⁹ QUASTEN 1947, 4-5; 9-11.

prudenziana ricorda una metafora cara ai Padri latini, quello del male come malattia¹⁸⁰. Anche il verbo *dissipare* (v. 34) e l'aggettivo *devia* (v. 36) hanno forti valenze morali, che quasi rompono il velo della lettera¹⁸¹. Il pastore prudenziano innanzitutto richiama la sua pecora, poi caccia i lupi e si carica del peso della salvata. Con un verbo simile al *revocare* di v. 37, il pastore del *sermo* 366 compie l'azione di *requirere*: *nunc autem requisita a vero pastore, humeris eius pietate subvecta*. Il gesto di portare la pecora sulle spalle rimanda alla diffusa rappresentazione del buon pastore, sia nella letteratura che nell'iconografia¹⁸². Il ritorno all'ovile è descritto da entrambi gli autori, e il predicatore spiega: *reducta es ad ovile, id est, ad domum Dei, videlicet Ecclesiam, ubi pastor tuus Christus, et oves commanent congregatae*. Che la comunità dei fedeli venga paragonata a un gregge non è insolito; nella letteratura come nell'iconografia tardoantica si possono trovare numerosi esempi¹⁸³, e lo spunto potrebbero essere le Scritture stesse: *nos autem populus tuus et oves gregis tui confitebimur tibi in saeculum*, recita il salmo 78(79),13.

Anche per Prudenzio i cristiani sono il gregge del loro pastore, che è vicario di Cristo, e la Chiesa è l'ovile erboso a cui il poeta chiede di essere riportato, benché malato; in *Perist.* 11,241-246 il poeta si rivolge a Valeriano, vescovo di Calahorra – e dunque suo pastore¹⁸⁴:

sic tibi de pleno lupus excludatur ovili
 agna nec ulla tuum capta gregem minuat.
 Sic me gramineo remanentem denique campo
 sedulus aegrotam pastor ovem referas.
 Sic, cum lacteolis caulas compleveris agnis,
 raptus et ipse sacro sis comes Hippolyto.

¹⁸⁰ Sulle metafore del peccato come malattia cfr. BUCHHEIT 1990, 56. Cfr. anche Aug. *Doctr.* 1,14,13; ma poco più avanti Agostino utilizza anche la metafora della siepe spinosa, perfettamente calzante con il nostro inno (1,17,16): *porro quoniam in via sumus, nec via ista locorum est, sed affectuum, quam intercludebat quasi saepta quaedam spinosa, praeteritorum malitia peccatorum, quid liberalius et misericordius facere potuit, qui se ipsum nobis qua rediremus, substernere voluit, nisi ut omnia donaret peccata conversis et graviter fixa interdicta reditus nostri pro nobis crucifixus evelleret?*

¹⁸¹ Cfr. O'DALY 2012, 242-243.

¹⁸² Cfr. JENSEN 2000, 37-41; MASSONE 2004a. Il motivo del crioforo ha radici molto antiche, che affondano nella Grecia del VII secolo a.C. Hermes fu rappresentato per secoli nelle vesti di crioforo o moscoforo.

¹⁸³ Aug. *Ep.* 183,2 (*PL* 33, 754): *et vos oves Christi estis*; per Prudenzio la comunità che si raccoglie per celebrare il sacrificio vespertino è il gregge di Dio, *grex tuus* (*Cath.* 5,150). Per l'aspetto figurativo cfr. JENSEN 2011, *passim*.

¹⁸⁴ Anche Damaso nell'epigramma 78,8, per l'appunto sul martirio di Ippolito, come il carne prudenziano, paragona i credenti a un gregge (*christicolis gregibus dulce cubile parans*).

Le immagini sono molto simili all'*hymnus post ieiunum*: troviamo il lupo, che deve essere scacciato (il verbo *excludo* è lo stesso di *Cath.* 8,38), il campo che prima era *viridis* ora è *gramineus*, il pastore è qui *sedulus*, sinonimo di *inpiger* (*Cath.* 8,37) e vi è sempre una *ovis* in preda al male fisico, cioè morale (*morbo resides* in *Cath.* 8,33, *aegrotata* in *Perist.* 11,234), e nel caso del carne in onore del martire Ippolito è chiaramente identificabile con Prudenzio. Nell'inno del buon pastore, però, manca la menzione del gregge in cui viene riaccolta la pecora risanata; per di più, nella seconda raccolta lirica il paragone è esplicitato da Prudenzio, mentre nell'inno del *Cathemerinon*, più breve e più cesellato, il quadretto della pecora e del pastore viene descritto con naturalezza, senza che la narrazione sia interrotta da spiegazioni. Questi due fattori, quindi, non permettono di sostenere con certezza che anche nell'inno dopo il digiuno il ritorno della pecora all'ovile stia a significare l'accesso del peccatore nella comunità ecclesiale; non vi sono abbastanza elementi nel testo. Non è comunque da escludere questa possibile interpretazione, come invece fa O'Daly¹⁸⁵, e l'undicesimo componimento sulle corone potrebbe essere una chiave di lettura proposta da Prudenzio stesso per l'inno del *Cathemerinon*. Se poi si pensa che Prudenzio e il suo pubblico probabilmente ogni anno facevano esperienza dell'ingresso in chiesa dei neobattezzati sulle note del salmo 22, la sovrapposizione tra l'ovile rigoglioso e la Chiesa non risulta più così peregrina.

Il momento appena successivo al battesimo è colto da Paolino di Nola, che in un carne inserito in un'epistola racconta dei neobattezzati, chiamati *infantes* (a sottolineare la rinascita procurata dal sacramento), che come agnelli sono guidati dal sacerdote-pastore fino all'altare addobbato e sono accolti dai "belati" di giubilo della comunità ecclesiale, caratterizzata come un ovile (*Ep.* 32,3,5, vv. 21-26):

inde parens sacro ducit de fonte sacerdos
 infantes niveos corpore corde habitu
 circumdansque rudes festis altaribus agnos
 cruda salutiferis imbuit ora cibus.
 Hinc senior sociae congaudet turba catervae;
 "Alleluia" novis balat ovile choris.

Paolino aggiunge un elemento che rivela un'ulteriore sfaccettatura della relazione tra il salmo 22, con la sua scena pastorale, e la liturgia battesimale. Dopo l'iniziazione cristiana, i nuovi agnelli possono finalmente assistere al sacrificio eucaristico; il loro

¹⁸⁵ O'DALY 2012, 243. Stupisce, però, che in seguito (p. 244) trovi nell'inno un riferimento alla parabola del seminatore, assai lontana dagli intrecci di simboli nel nostro inno.

posto è attorno all'altare: stretti intorno ad esso, i battezzati possono ora gustare i cibi che procurano la salvezza eterna. E ciò che accade nella diocesi di Paolino ha luogo anche nella Milano di Ambrogio. Nel suo discorso sui sacramenti cristiani, Ambrogio ripercorre i momenti del rito battesimale¹⁸⁶; dopo l'immersione nel fonte e l'unzione con il sacro crisma, il popolo purificato *venit igitur et videns sacrosanctum altare compositum exclamans ait: Parasti in conspectu meo mensam* (*Myst.* 8,43). Il salmo 22 era dunque il ringraziamento che i neobattezzati cantavano al momento di appressarsi all'altare, dove avrebbero ricevuto per la prima volta la comunione. Il testo del *De sacramentis* è più ampio del precedente (*Sacr.* 5,3,12): *ergo venisti ad altare, accepisti corpus Christi. Audi iterum, quae sacramenta es consecutus, audi dicentem sanctum David. Et ille in spiritu haec mysteria praevidebat et laetabatur et nihil sibi abesse dicebat*. Il riferimento è qui a Ps 22(23),1: *Dominus regit me et nihil mihi deerit*. Perché, si chiede Ambrogio, chi recita questo salmo non manca di nulla? *Quia, qui acceperit corpus Christi non esuriet in aeternum*. Prima del battesimo, i catecumeni avevano udito tante volte il salmo 22, ma non l'avevano ancora compreso. Solo in quel momento, vissuti in prima persona i sacramenti, il nuovo cristiano può rendersi conto di quanto il canto di Davide sia adatto ai sacramenti celesti¹⁸⁷. E ancora due secoli dopo un altro vescovo illustra i vari sacramenti celati dietro la lettera del salmo 22. L'anonimo omileta che Germain Morin colloca nel napoletano spiega come la mensa preparata dal pastore del salmo (versetto 5: *parasti in conspectu meo mensam*) sia l'altare su cui si compie il sacrificio eucaristico¹⁸⁸. Di conseguenza, il *poculum tuum inebrians* non può che essere il sangue di Cristo mostrato in forma di vino.

Se si torna a *Cath.* 8, si osserva che la cena eucaristica non è così distante dal tema dell'inno. Il nutrimento dell'anima liberata dal peccato ha da essere celeste, e i pascoli erbosi a cui la pecora è ricondotta possono avere facilmente un valore spirituale; per giunta, al termine dell'inno Prudenzio stesso chiede a Dio che il cibo dei cristiani in preghiera dia forza sia al corpo sia all'anima¹⁸⁹. Se dunque si accetta l'interferenza con il salmo 22, l'inserzione narrativa trova posto in maniera più adeguata in un inno sulla fine del digiuno: dopo che il pastore ha guidato la sua pecora in verdi prati prepara dinanzi ai suoi occhi una mensa, dice il salmista. E la preparazione di un pasto dopo un

¹⁸⁶ Uno studio che tratta analiticamente tutti i passaggi del rito battesimale e i significati simbolici di ciascun gesto e del battesimo in sé è quello di DANIELOU 1958, 50-155. Al salmo 22 sono dedicate le pagine 240-258.

¹⁸⁷ *Sacr.* 5,3,13: *quotiens audisti XXII psalmum et non intellexisti! Vide, quemadmodum aptus sit caelestibus sacramentis*.

¹⁸⁸ MORIN 1894, 392.

¹⁸⁹ *Cath.* 8,77-80: *sit bonum, supplex precor, et medellam / conferat membris animumque pascat / sparsus in venas cibus obsecrantum / christicularum!*

periodo di penitenza è ciò di cui parla Prudenzio nell'inno ottavo; o meglio, è la preparazione di un pasto dopo che Cristo ha salvato l'uomo peccatore incapace di liberarsi dal male con le sue proprie forze. Secondo Charlet, i verdi pascoli della narrazione biblica conferiscono all'atto quotidiano dell'alimentazione una dimensione escatologica, quasi liturgica: la cena diventa, almeno per via analogica, la cena eucaristica¹⁹⁰. Senza l'intertesto di Ps 22 (23) una simile affermazione apparirebbe azzardata; ma dopo quanto messo in luce, l'intuizione di Charlet trova fondamento. Una conferma del significato eucaristico è offerta ancora una volta da una pratica cristiana: al termine del digiuno settimanale del mercoledì e del venerdì, all'ora nona, nelle chiese d'Oriente e d'Occidente si celebravano funzioni che probabilmente comprendevano anche il rito eucaristico¹⁹¹. Ambrogio è testimone del fatto che nella chiesa milanese la comunione fosse impartita alla conclusione del digiuno esclusivamente nei giorni a esso dedicati, mentre nella maggior parte dei giorni ciò accadeva verso mezzogiorno¹⁹². E in questo stesso passo mangiare il corpo di Cristo è correlato alla remissione dei peccati¹⁹³.

Ma il sermone 366 offre ancora qualche spunto di riflessione. *Non sunt autem longe pasqua haec ab aqua refectiois. Unus his locus est ecclesia Dei catholica; ubi mandata vitae sunt pasqua tua, et fons aquae salientis in vitam aeternam, cuius reficieris fluentis, cum baptizaberis reparandus in Christo.* Nel giardino ecclesiale il nuovo cristiano, mediante il battesimo, viene ristorato alle correnti della vita eterna, più precisamente viene ricostituito, fatto di nuovo, come suggerisce il verbo *reficere*. È il battesimo che “ripara”, ricostituisce e ristora il credente, come l'*aqua refectiois*. In ultimo, a questo ovile ricco di pascoli che è la Chiesa viene aggiunta, come conclusione naturale, la caratteristica del giardino paradisiaco: *domus haec Domini, paradus est.* Che la Chiesa venga identificata con il giardino piantato in Eden non è una considerazione estemporanea dell'autore di questa omelia. Nella tradizione sia orientale che occidentale la comunità cristiana è spesso caratterizzata come un giardino, il paradiso ritrovato, dove è accolto chi ha appena ricevuto il battesimo¹⁹⁴. Il

¹⁹⁰ CHARLET 1982, 101.

¹⁹¹ Cfr. BRADSHAW - JOHNSON 2011, 32-35. Peraltro, l'anonimo autore del sermone *In sanctum Pascha* intende il digiuno pre-pasquale come una preparazione per l'Eucaristia pasquale (BRADSHAW - JOHNSON 2011, 43).

¹⁹² *In Ps 118* 8,48.

¹⁹³ *Tunc utique paratus adsiste, ut tibi accipias munimentum, ut corpus edas domini Iesu, in quo remissio est peccatorum.* Anche il tema dell'eternità è legato all'Eucaristia; in *In Ps 118* 18,28 Ambrogio dice: *hic est panis vitae; qui ergo vitam manducat, mori non potest.*

¹⁹⁴ DANIÉLOU 1956, 101-102 e DANIÉLOU 1961, 34-39 cita una serie di esempi, sia dal mondo greco che latino, in cui la Chiesa viene eguagliata al paradiso e più precisamente al giardino che Dio piantò per Adamo. Significativo è un passo di Tertulliano (sappiamo, tra l'altro, che tra Africa e Spagna vi era

sermo attribuito ad Agostino, dunque, testimonia la ricchezza di significati simbolici che può essere racchiusa nelle semplici immagini della pecora smarrita, del pastore, dell'ovile e dei pascoli. Del resto, prima che l'anonimo omileta pronunciasse il *sermo* 366, Cipriano aveva già instaurato un collegamento diretto tra la Chiesa, il paradiso con i suoi alberi e il battesimo simboleggiato dalle acque che scorrono nel paradiso (*Ep.* 73,10): *ecclesia paradisi instar exprimens arbores frugiferas intra muros suos inclusit [...] has arbores rigat quattuor fluminibus id est evangeliiis quattuor, quibus baptismi gratiam salutari et caelesti inundatione largitur.*

Un simile rigoglio di vegetazione paradisiaca aveva un corrispettivo visivo nell'edificio stesso in cui si radunava la comunità cristiana. Ha notato già Roberts, in riferimento *Perist.* 12, come l'apparato decorativo della basilica di san Paolo offrisse al nuovo battezzato un assaggio di paradiso; l'arco absidale, infatti, riluce di fiori primaverili¹⁹⁵. E non è un'impressione del solo Michael Roberts: i tardoantichi che entravano per la prima volta in chiese coperte di mosaici rimanevano abbagliati dalla ricchezza coloristica della decorazione e paragonavano le chiese a splendidi giardini fioriti¹⁹⁶.

Vista l'importanza di Ps 22 (23) nella celebrazione dei sacramenti fondamentali per un cristiano, sembra difficile che un passo poetico sulla pecorella smarrita e sul buon pastore che la riporta in un ameno giardino non contenga seppur lontani

uno scambio culturale e religioso): nel confutare le teorie di Marcione, egli espone le verità celate nel libro della Genesi; sta commentando Gen 1,26 quando afferma (*Adv. Marc.* 2,4,4, SC 368, 38): *bonitas amplius delicias adiecit homini, ut, quamquam totius orbis possidens, in amoenioribus moraretur, translatus in paradysum (Gen 2,8) – iam tunc de mundo in ecclesiam.* Dato ancora più considerevole, da Agostino e da Ottato di Milevi la sovrapposizione Chiesa-paradiso è considerata come tradizionale; in *De baptismo contra Donatistas* 4,1 Agostino ricorda l'accostamento tra Chiesa e paradiso per trattare della spinosa questione del battesimo impartito dagli eretici: *ecclesia paradiso comparata, indicat nobis posse quidem eius Baptismum homines etiam foris accipere, sed salutem beatitudinis extra eam neminem vel percipere vel tenere. Nam et flumina de fonte paradisi, sicut Scriptura testatur, etiam foras largiter manaverunt. Nominatim quippe commemorantur, et per quas terras fluant, et quia extra paradysum constitutae sunt, omnibus notum est: nec tamen in Mesopotamia vel in Aegypto, quo illa flumina pervenerunt, est felicitas vitae quae in paradiso commemoratur. Ita fit ut cum paradisi aqua sit extra paradysum, beatitudo tamen non sit nisi intra paradysum. Sic ergo baptismus ecclesiae potest esse extra ecclesiam, munus autem beatae vitae non nisi intra ecclesiam reperitur.* In *De civ. Dei* 13,21 il paragone è ricordato incidentalmente: *paradysum scilicet ipsam ecclesiam.* In *Contr. Donat.* 2,11 (SC 412, 264) Ottato di Milevi si rivolge all'eretico: *nec illud praetereo quod ore tuo et sensu nostro ecclesiam paradysum esse dixisti, quae res sine dubio vera est. In quo horto Deus plantat arbusculas.*

¹⁹⁵ ROBERTS 1993, 181: «the decoration of baptistery and basilica provides a foretaste of the joy to come for the newly baptised. The font and its surroundings evoke the ideal landscape of Paradise».

¹⁹⁶ Cfr. VAN DAEL 1999, 122-123. ROBERTS 1989, 76, in commento allo stesso passo di *Perist.* 12, ricorda che Gregorio di Nissa, Procopio e Paolo Silenziario paragonano le decorazioni delle chiese che descrivono a prati fioriti, e commenta: «such decoration can be interpreted symbolically as a foretaste of Paradise».

significati battesimali. Forse in Spagna il rito battesimale era differente da quello testimoniato da Paolino e Ambrogio – oltre che da Agostino e dal vescovo del VI secolo – ma la sorprendente omogeneità delle letture patristiche del salmo in questione rivela una certa diffusione dello stretto legame tra salmo e battesimo, tanto in Oriente quanto in Occidente. L’osservazione è già di Quasten:

in view of the great variety of interpretation found in the ancient Christian commentaries on the Psalms, the uniformity of explanation given Psalm 22 is surprising. The reason for this can only be that this prayer of the Old Testament had a prominent place in the liturgy of the Christian service. Perhaps it was already in the liturgy of Baptism in the time of Origen. At least it is remarkable that in the sermons to the newly baptized this Psalm is so often cited¹⁹⁷.

Inoltre, se pure a Calahorra il rituale aveva una forma differente, la permanenza di Prudenzio a Milano avrà offerto al funzionario tarraconense la possibilità di assistere alla liturgia ambrosiana. Quello del battesimo, dell’eucaristia e della Chiesa come giardino paradisiaco è un simbolismo che l’immagine del buon pastore e dei pascoli porta con sé, quasi inevitabilmente; tuttavia, ciò non significa che la scena biblica di *Cath. 8* sia una mera allegoria del battesimo.

2.3 Pervasività della prospettiva simbolica

Prima di proseguire con l’analisi degli indizi che suggeriscono una lettura dell’inserzione biblica in senso battesimale, è utile soffermarsi a riflettere sulla pervasività dell’esegesi biblica dei Padri nelle espressioni letterarie dei primi autori cristiani. Non molto tempo fa Karla Pollmann notava quanto non si possa confinare la nozione di “esegesi tardoantica” al genere ristretto del commentario colto: nella tarda antichità questa *forma mentis* esegetica «begins to pervade every mode of communication»¹⁹⁸. Pagani e cristiani erano accomunati da un’attitudine interpretativa orientata a individuare valori simbolici nel testo¹⁹⁹. E, in particolare, per

¹⁹⁷ QUASTEN 1947, 11.

¹⁹⁸ POLLMANN 2009, 259. Su questo argomento cfr. anche MORETTI 2003 e MASTRANGELO 2016, 39-43 (si legga ad esempio a p. 43: «patristic thought appears to have set the standards, especially of content, for Christian poetry»). GUALANDRI 1995 mette in luce quanto lo stile letterario dell’epoca tardoantica fosse fortemente influenzato dai modi dell’esegesi, sia classica che biblica (sull’esegesi allegorica e le sue implicazioni stilistiche cfr. specialmente le pagine 161-174).

¹⁹⁹ Cfr. GUALANDRI 1992, 34-41.

ogni cristiano l'approccio al testo biblico era mediato dalla grande quantità di interpretazioni lette nei commentari biblici o ascoltate nelle omelie. Si potrebbe sostenere che quasi inevitabilmente Prudenziario respirava l'aria esegetica dei Padri del suo tempo o a lui precedenti.

Innanzitutto il largo spazio che Prudenziario accorda a episodi dell'Antico Testamento nei suoi racconti biblici potrebbe essere messo in relazione con la preferenza per temi veterotestamentari che Manlio Simonetti riconosce in vari esegeti del IV secolo, quali Gregorio di Elvira, Zenone di Verona e Ambrogio²⁰⁰. Per di più, una comune tendenza allegorica spinge questi esegeti a vedere oltre al significato letterale un senso spirituale, che tuttavia non scavalca la lettera annullandola. Significativo è il caso di Ilario di Poitiers e Ambrogio, i due innografi che precedono Prudenziario e la cui influenza è mostrata dal poeta stesso in molteplici modi. Nella prassi esegetica di Ilario «il primo significato richiama senza forzature quello superiore, in modo tale che da tale sovrapposizione il senso letterale non abbia a soffrire»: *ut meminerimus gestorum veritatem non idcirco corrumpi, si gerendis rebus interioris intellegentiae ratio subiecta sit* (In Matth. 2,2; PL 9, 924). Anche Ambrogio esprime chiaramente un simile concetto della realtà naturale come segno di una realtà invisibile (Luc. 1,7, SC 29, 48): *video Iesum, video etiam patrem, quando oculos ad caelum erigo, ad maria converto, ad terram retorqueo; invisibilia enim eius per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur*.

In particolare, Ambrogio adotta tale tipo di interpretazione quando si rivolge ai *competentes*, ossia gli aspiranti al battesimo, nel *De mysteriis* e nel *De sacramentis*. In queste raccolte di sermoni, nota Brian Dunkle, «Ambrose links biblical text, the sacraments, natural phenomena, and spiritual realities through a network of associations»²⁰¹. Del resto, la liturgia stessa si serve di elementi concreti quali l'acqua, l'olio, i ceri come segni per indicare significati spirituali. Ancora Dunkle ci aiuta a capire: «Ambrose the mystagogue repeatedly recalls the natural experience of baptism and the Eucharist in order to indicate the supernatural resonance of the rites and elements, which should be apparent to those who have received faith through the sacrament itself»²⁰². È un procedimento, questo, che Agostino mette a tema in una sua lettera a Ianuarius (*Ep.* 55,7,13):

²⁰⁰ SIMONETTI 1985, 241.

²⁰¹ DUNKLE 2015, 108.

²⁰² *Ivi*, 113.

ad rem sacrate significandam similitudines aptas religiosissima devotione suscipimus, sicut de caetera creatura, de ventis, de mari, de terra, de volatilibus, de piscibus, de pecoribus, de arboribus, de hominibus, ad sermonem quidem multipliciter, ad celebrationem vero sacramentorum iam christiana libertate parcissime; sicut de aqua, de frumento, de vino, de oleo.

Per un poeta così immerso nella vita liturgica del suo tempo, come testimonia il *liber Cathemerinon*, i riti stessi a cui egli partecipava suggerivano una visione simbolica della realtà: «ritual processes, in other words, prepare viewers to enact visual exegesis in typological, allegorical, and other distinctly theological modes»²⁰³. Michael Peppard tratta qui dell'aspetto visivo, ma la sua affermazione è valida anche nell'ambito letterario. Si può sostenere con Jean Daniélou che per un cristiano del IV-V secolo sono le realtà naturali a essere simboliche²⁰⁴.

Non pare dunque così azzardato riferirsi all'esegesi patristica quando si esamina un inno prudenziano. Comunque, sono i componimenti stessi di Prudenzio che invitano il lettore a una simile interpretazione; si pensi al contributo di Fontaine sulla spiritualità delle acque vive in *Perist.* 12 – questo carne, tra l'altro, è decisivo per la comprensione di *Cath.* 8. Fontaine allontana ogni dubbio di allegorismo che svuoti di significato il soggetto rappresentato, rispondendo in tal modo alle accuse di Gnilka²⁰⁵ prima ancora che venissero formulate: «ce n'est pas la simple représentation allégorique de l'eau, c'est sa présence, vivante et concrète, qui déborde à travers ces huit distiques»²⁰⁶. Poi precisa:

mais pour être correctement interprétée, cette élévation d'un poète chrétien exige, – aussi bien que l'Écriture –, que le sens littéral et le sens spirituel ne soient pas dangereusement dissociés. Pas plus que le souci du spectacle ne doit laisser oublier ce dont il est le signe, le passage à cette signification ne doit s'abstraire des réalités vues et étendues²⁰⁷.

²⁰³ PEPPARD 2016, 35.

²⁰⁴ DANIÉLOU 1958, 407.

²⁰⁵ Vd. p. VI nt 20.

²⁰⁶ FONTAINE 1964, 246.

²⁰⁷ *Ibidem*. Lo stesso concetto è espresso a p. 264: «Cette méditation n'est pas une fantaisie allégorisante plaquée avec gaucherie sur des touches descriptives dispersées. Mais le sens littéral et le sens spirituel sont ici aussi étroitement enlacés que la trame et la chaîne d'une existence unique. Ou plutôt, ils sont les deux faces d'une même réalité vécue, et dont la consistance sensible ne saurait être éliminée sans dommage au profit de la seule signification spirituelle».

L'oggetto concreto e il suo significato simbolico, dunque, per gli esegeti citati come per Prudenzio non si escludono l'uno con l'altro. Una descrizione di acque vive, perciò, quando acquista un valore sacramentale, non perde con ciò la sua freschezza poetica. Questo accade in *Perist.* 12, dedicato al martirio dei santi Pietro e Paolo. Ai vv. 31-44 il poeta descrive il battistero fatto costruire da papa Damaso in onore di san Pietro, nei pressi della basilica a lui dedicata. Qui una fonte mormorante irriga alberi di olivo; ma gli olivi del Vaticano acquistano subito un significato rituale: le acque vive, infatti, che portano al bacino dove il catecumeno si immergerà, producono una *frondem perennem chrismatis feracem*²⁰⁸. Il riferimento è all'unzione con il crisma, la *sphragis* che segue l'abluzione²⁰⁹. Nel soffitto del battistero, tra un rilucere di blu e di porpora, spicca la figura di un pastore (vv. 43-44): *pastor oves alit ipse illic gelidi rigore fontis, / videt sitire quas fluentia Christi*. In questo caso pare che Prudenzio sovrapponga la figura del pastore a quella di papa Damaso o genericamente a tutti i successori di Pietro²¹⁰. Ciò che interessa la nostra ricerca è la presenza in un battistero di una scena che vede in primo piano un pastore, alcune pecore e un corso d'acqua che rimanda a un significato spirituale (*fluenta Christi*). Il battesimo, sembra di capire, è visto come l'ingresso nella Chiesa, guidata dal suo pastore.

2.4 Immagini del pastore in un giardino rigoglioso

E non è un'innovazione di papa Damaso la scena pastorale: il battistero della più antica chiesa conservata, la casa di Dura Europos, presenta una ricca iconografia che comprende l'immagine del buon pastore con un montone sulle spalle, accanto ad altri ovini che probabilmente si abbeverano a una fonte²¹¹. Torneremo più avanti sul nesso con l'episodio di Adamo ed Eva, rappresentato appena sotto il pastore. Nell'iconografia

²⁰⁸ In questo caso mi discosto dagli editori Bergman, Lavarenne e Cunningham che presentano lezione *fontem* e seguono invece la proposta di FONTAINE 1964, 249 e ROBERTS 1993, 173 di leggere *frondem*. La frase ne guadagna in chiarezza e anche l'eleganza stilistica risulta accresciuta: infatti i due elementi dell'olivo e della fonte, che occupano ciascuno un emistichio al v. 32 (*canens oliva, murmurans fluento*), sono ripresi chiasticamente nei due versi successivi, il primo interamente dedicato alla polla d'acqua (*namque supercilio saxi liquor ortus excitavit*), il secondo alla pianta colta nel suo utilizzo sacramentale (*frondem perennem chrismatis feracem*). Per di più, come fa notare FONTAINE 1964, 249 nt 11, l'accusativo *frondem* ha più di una attestazione nella tradizione manoscritta. L'olivo, poi, è superfluo ricordare, è una pianta sempreverde, come il *perennis laurus* di *Cath.* 8.

²⁰⁹ L'unzione è menzionata con lo stesso termine in *Cath.* 6,125-128, quando Prudenzio ammonisce il fedele a ricordare il momento del suo battesimo: *cultor dei, memento / te fontis et lavacri / rorem subisse sanctum, / te chrismate innotatum*. Per il rito dell'unzione battesimale cfr. DANIELLOU 1958, 76-96.

²¹⁰ Così ritengono FONTAINE 1964, 262 e ROBERTS 1993, 174.

²¹¹ Per una descrizione completa cfr. PEPPARD 2016, 100.

cristiana, a partire dai primi secoli, l'immagine del buon pastore ha sempre occupato un posto prominente: le catacombe ne erano piene, così come i sarcofagi²¹². Oltre all'ambito funerario, il pastore e la sua pecora – o le sue pecore – trovavano spazio nei battisteri. Per citare un esempio occidentale, il battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli²¹³, alla base della volta mosaicata, sopra le raffigurazioni degli evangelisti, mostra ai battezzandi quattro scene pastorali, in una delle quali un pastore tiene sulle sue spalle un agnello, tra rami di alberi verdeggianti e sotto gli occhi di due pecore; in un'altra, invece, il pastore riposa in un giardino lussureggiante circondato da pecore; una terza presenta un pastore che invita a bere a una fonte di acque vive. Delle palme incorniciano il giardino ogni volta rallegrato dalla presenza del buon pastore. Sorprende come tutti gli elementi del mosaico citati trovino posto anche nell'inno di Prudenzio.

Si è ricordata per esempio la palma del quadretto prudenziano come immagine di vittoria. Ma ora si capisce che la sua presenza nel *locus amoenus* di *Cath.* 8 può essere spiegata anche in altri modi. La *palma nobilis* è fin dall'antichità il premio del giocatore vittorioso, come Orazio mostra nel carme di apertura della sua raccolta lirica²¹⁴. Ma di palme sono anche fiorenti i giardini paradisiaci che ricoprono le pareti degli edifici di culto cristiani fin dai primi secoli²¹⁵. Dopo tutto, nella tradizione ebraica da cui quella cristiana deriva il *paradeisos* era un'oasi in mezzo al deserto²¹⁶. Inoltre,

²¹² Secondo le stime di JENSEN 2000, 38, nelle catacombe sopravvivono più di 120 immagini del buon pastore.

²¹³ Nella descrizione di tale battistero, QUASTEN 1947, 3 cita Prud. *Perist.* 12,43-44 e commenta: «his words remind us spontaneously of the representations in the baptistry of San Giovanni in Fonte in Naples. Probably here in the baptistry of the Vatican Basilica the Good Shepherd was also represented as inviting his sheep to the fountain». Il battesimo e gli agnelli sono ricordati insieme in Ven. Fort. *Carm. spur.* 4,21-24 (WALPOLE 1922, 192): *accedit ergo digni / ad gratiam lavacri / quo fonte recreati / refulgeatis agni*. L'inno pare riproporre sinteticamente in dimetri giambici i temi di *Cath.* 5, esplicitando la connessione tra Pasqua e battesimo.

²¹⁴ Tra i personaggi della *Priamel* vi sono anche coloro che aspirano all'immortalità che la vittoria alla corsa coi carri procura loro (*Carm.* 1,1,3-6): *sunt quos curriculo pulverem Olympicum / collegisse iuvat metaque fervidis / evitata rotis palmaque nobilis / terrarum dominos evehit ad deos*. Di conseguenza, nella tradizione cristiana la palma viene assegnata ai martiri, poiché chi ottiene il sommo premio di vittoria sono coloro che nella perfetta imitazione di Cristo, grazie al loro sacrificio, hanno guadagnato la vita eterna nella gloria dei santi.

²¹⁵ Per la presenza di palme nelle rappresentazioni iconografiche del paradiso nei battisteri cfr. JENSEN 2011, 220; 270-271 e *passim*. A p. 216 la Jensen nota che, quando è rappresentata insieme con altri tre tipi di alberi, la palma simboleggia la primavera, ossia la stagione in cui fu creata la terra e in cui Dio creò l'uomo in Eden. Anche i rilievi funerari offrono visioni paradisiache con palme, vegetazione e ruscelli. Ad esempio, sul sarcofago di Costanzo III l'agnello-Cristo sta sul monte del paradiso, e i due agnelli che lo accompagnano sono incorniciati da due palme. Su un sarcofago di fine IV secolo conservato ad Arles una palma accoglie una fenice, simbolo inequivocabile di resurrezione ed eternità (cfr. JENSEN 2011, 68).

²¹⁶ Così osserva GALLI MICHERO 2004, 616.

nelle decorazioni di battisteri e sarcofagi il significato del paradiso riconquistato e quello della vittoria si fondono nell'immagine della palma: il battesimo fa accedere al paradiso, ma la beatitudine eterna nell'Eden ritrovato è resa possibile dalla vittoria di Cristo sul male.

Anche l'immagine dell'albero sulla riva del ruscello può contenere significati battesimali. Non mi dilungherò su questo punto: Daniélou ha già mostrato come il paradiso della Genesi, l'albero di Ps 1 e quello di Ez 47 fossero strettamente correlati tra loro sin dai primordi del cristianesimo e fossero messi in relazione con il battesimo e con la Chiesa-giardino che ospita i nuovi redenti²¹⁷. Nei brani patristici citati da Daniélou l'albero designa ora Cristo ora l'anima del battezzato; ma non occorre cercare di rintracciare nell'inno del *Cathemerinon* a che cosa corrispondano i singoli soggetti del quadretto prudenziano; ciò che importa è il diffuso simbolismo battesimale che pare arricchire l'atmosfera immaginifica della scena narrativa. Forte era anche il nesso tra il battesimo e il motivo delle acque vive. Non è casuale perciò la scelta lessicale di Prudenzio: il ruscello che lambisce l'alloro perenne in *Cath.* 8,47 è cristallino nei suoi *viva fluenta*²¹⁸. E il tema dell'acqua viva è caro a Prudenzio, come ha osservato Fontaine trattando di *Perist.* 12: «la réalité de l'eau vive tient une place cardinale dans son univers poétique, aussi bien que dans son univers spirituel»²¹⁹.

Il salmo 22 fa esplicitamente la sua comparsa in un battistero italiano, quello di San Giovanni in Fonte a Ravenna, la cui decorazione è databile agli anni '50 del V secolo. Qui, sopra una delle quattro absidi, campeggia una scritta di grandi dimensioni: IN LOCVM PASCVAE IBI ME CONLOCAVIT suPER AQVAm REFLECTIONIS EDOCAVIT ME. Secondo Robin Jensen, le iscrizioni probabilmente si riferivano alle rappresentazioni musive delle absidi corrispondenti²²⁰; ora, purtroppo, non è rimasto nulla. Un gregge di pecore guidate alle acque purificatrici dal loro pastore compare anche nel carme che Venanzio Fortunato compose per la costruzione di un battistero a Mainz²²¹ (*Carm.* 2,11,1-6):

Ardua sacrați baptismatis aula coruscat,
quo delicta Adae Christus in amne lavat.
Hic pastore deo puris grex mergitur undis,

²¹⁷ DANIÉLOU 1961, 39-42. Daniélou riconosce l'interferenza tra la $\phi\upsilon\tau\epsilon\iota\lambda\alpha$ come simbolo della Chiesa, l'albero come figura del battezzato e l'albero della vita come figura di Cristo.

²¹⁸ *Gurgitem vivis vitreum fluentis.*

²¹⁹ FONTAINE 1964, 265.

²²⁰ JENSEN 2011, 202.

²²¹ Cfr. QUASTEN 1947, 3; JENSEN 2011, 256, a commento del passo di Venanzio afferma: «the text of Psalm 23 was, like Psalm 42, especially associated with the baptismal liturgy».

ne maculata diu veller gestet ovis.
Traxis origo necem de semine, sed pater orbis
purgavit medicis crimina mortis aquis.

Affinità formali con la scena di *Cath.* 8 non mancano: c'è il pastore con le sue *oves* (e non gli *agni*, come era anche possibile), che hanno bisogno di far tornare candido il loro vello – lo stesso *vellus* che era lacerato dai rovi nella narrazione prudenziana (v. 35) – e vengono liberate dal peccato per intervento divino (*purgavit*, v. 6); anche nell'inno dopo il digiuno il buon pastore fa tornare monda la pecora impacciata dalle spine delle colpe (*purgatam*, v. 39).

Il valore battesimale della figura del buon pastore non si limita all'iconografia dei battisteri: anche nei sarcofagi ricorre il tema del battesimo. Su questo aspetto è illuminante il contributo della Jensen, che nel suo volume sui simboli del battesimo cristiano primitivo dedica numerose pagine all'iconografia battesimale sui rilievi di ambito funerario, in particolare quelli prodotti in Italia, in Gallia e in Spagna²²². La sua attenzione si concentra sulla rappresentazione del rito stesso del battesimo, a partire da quello di Gesù a opera di san Giovanni Battista; tuttavia, la Jensen non manca di ricordare le immagini a cui questo motivo viene spesso correlato. Si parla di palme, uccelli, pastori e agnelli, oltre che di qualche scena con Adamo ed Eva. Ritornano quindi le stesse rappresentazioni dei battisteri.

2.5 *Battesimo, resurrezione e vita eterna*

Come mai il battesimo era così presente nell'arte funeraria? In apparenza non vi sono connessioni. Ma dal fonte consacrato il fedele riemerge completamente rinnovato e rinasce per la vita eterna. Il vescovo di Nola Paolino lo fa capire bene in una sua epistola con un componimento in distici fatto iscrivere da lui stesso nel battistero di Nola²²³ (*Ep.* 32,5, vv. 9-12, *CSEL* 29/1, 279):

sic homo et occasu felici functus et ortu
terrenis moritur, perpetuis oritur.
Culpa perit, sed vita redit; vetus interit Adam,
et novus aeternis nascitur imperiis.

²²² *Ivi*, 43-83. Tra i sarcofagi di area ispanica la Jensen ne nomina solo uno conservato a Madrid, ma più di un sarcofago rinvenuto nella provincia di *Hispania* presenta l'immagine di un giovane pastore con una pecora sulle spalle (cfr. BOVINI 1954, 26-27; 50; 72-73; 78-81).

²²³ Da questa iscrizione probabilmente Venanzio Fortunato prese spunto per il suo epigramma poc'anzi citato.

Un simile discorso era assai diffuso, se anche Prudenzio, nel parlare di un battistero sorto su un *martyrion*, ammonisce (*Perist.* 8,7-8): *qui cupit aeternum caeli conscendere regnum, / huc veniat sitiens, ecce parata via est*²²⁴.

Il sacramento del battesimo, dunque, permette all'uomo di accedere al regno eterno e di ritornare alla beatitudine del paradiso perduta per la colpa di Adamo. Questo è uno dei motivi per cui accanto alla scena del buon pastore o del battesimo di Gesù si possono trovare Adamo ed Eva; ma la riconquista del paradiso perduto potrebbe anche essere indicata dal lussureggiare di foglie di acanto e viluppi vegetali abitati dalle più svariate specie di volatili²²⁵. Ebbene, sono stati il sacrificio e la resurrezione di Cristo a rendere possibile una simile riparazione. L'esposizione più illuminante a questo proposito proviene da una raccolta di discorsi che Ambrogio tenne per preparare i catecumeni al battesimo e all'eucaristia (*De sacr.* 2,6,16); il vescovo si pone la domanda: *quid est baptismus?* La risposta nell'immediato sembra non avere nulla a che fare con il tema (*Sacr.* 2,6,17): *in principio dominus deus noster hominem fecit, ut, si peccatum non gustaret, morte non moreretur*. Il primo oggetto che Ambrogio propone alla meditazione è il paradiso terrestre, teatro del peccato originale. Come si recupera questo stato primigenio? *Christus invenit resurrectionem, id est: ut redintegraret caeleste beneficium, quod fraude fuerat serpentis amissum*. Ed ecco l'ultimo passaggio: *verumtamen ne in hoc saeculo diaboli fraus vel insidiae praevalerent, inventum est baptismum*. Paradiso, resurrezione e battesimo: Ambrogio rende più trasparente il nesso fra questi tre elementi. Il battesimo è come il riattarsi della resurrezione in questo mondo, per evitare che il peccato prenda il sopravvento sull'uomo.

Ma un altro dato rivela quanto battesimo e resurrezione siano fortemente correlati: è la simbologia del numero otto, che sovente in Italia e in Francia determina la struttura stessa dell'edificio battesimale²²⁶. A Milano due battisteri presentano la forma ottagonale: Santo Stefano alle Fonti e San Giovanni in Santa Tecla. Quest'ultimo pare aver ospitato otto distici, attribuiti ad Ambrogio, che svelano il significato teologico del numero scelto per i lati del battistero e della vasca; ottavo è il giorno della resurrezione di Cristo, che dona la salvezza agli uomini mediante il battesimo:

²²⁴ Damaso è ancora più lapidario (*Epigr.* 72,1): *Sumite perpetuam sancto de gurgite vitam*.

²²⁵ Una simile lettura è proposta da KIILLERICH 2015, 120, quando tratta del battistero degli ortodossi a Ravenna: «the luscious acanthus tendrils surrounding the prophets and the elaborate floral acanthuses flanked by antithetical birds of various species may indicate paradise achieved through baptism».

²²⁶ JENSEN 2011, 226 nomina un gran numero di battisteri ottagonali.

Octachorum s[an]c[t]os templum surrexit in usus
octagonus fons est munere dignus eo.
Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
surgere, quo populis vera salus rediit.
Luce resurgentis Xri[st]i, qui claustra resolvit
mortis et e tumulis suscitavit examines.

Con il battesimo, il cristiano rivive l'esperienza di morte e resurrezione del Salvatore, per rinascere con lui in una nuova vita. Oltretutto, se i distici furono composti prima del suo arrivo, Prudenzio può averli visti negli anni di servizio alla corte imperiale passati a Milano²²⁷. Che il numero otto sia associato alla resurrezione, poi, non è una convinzione solo dell'autore di questa epigrafe: più di una volta Agostino ricorda quasi di sfuggita il significato simbolico del numero otto. Nell'epistola 55, ad esempio, si legge come già nelle usanze ebraiche fosse racchiusa una consapevolezza profetica dell'importanza di tale numero:

ante resurrectionem Domini, quamvis sanctos patres plenos propheticum spiritu octavi sacramentum nequaquam lateret, quo significatur resurrectio (nam et pro octavo psalmus inscribitur, et octavo die circumcidebantur infantes, et in Ecclesiaste ad duorum Testamentorum significationem dicitur: *Da illis septem, et illis octo*²²⁸); reservatum est tamen et occultatum.

Una volta che la resurrezione entrò nella storia, allora si istituì il giorno della domenica, ossia l'ottavo, nonché il primo della nuova settimana²²⁹. Per questo, l'ottavo giorno porta con sé altre implicazioni teologiche: la resurrezione segna l'inizio di una nuova era, che è prefigurazione del mondo futuro e costituisce una sorta di seconda creazione²³⁰. Ciò era chiaro ai fedeli di Ippona, che in un'omelia per l'ottava di Pasqua sentirono simili parole (Aug. *Sermo* 259,2): *octavus ergo iste dies in fine saeculi novam*

²²⁷ LARDELLI 2015, 17-18 segue COŞKUN 2008, 315 nell'ipotizzare una data leggermente più tarda di quella tradizionalmente proposta (ossia sotto l'episcopato di Ambrogio) e ritiene che Prudenzio si trovasse a Milano in qualità di funzionario dell'impero di Onorio negli ultimi anni del IV secolo, forse dopo la morte di Ambrogio. Sui *Disticha Ambrosii* cfr. l'ultima edizione curata e commentata da Francesco Lubian (*CCLP* 10).

²²⁸ Qo 11,2.

²²⁹ *In Ps 150: in illo enim observatur sabbatum, quod significat quietem: in isto dominicus dies, qui significat resurrectionem. Sabbatum autem est dies septimus: dominicus vero post septimum, quid nisi octavus, idem qui primus habendus est?*

²³⁰ Cfr. DANÉLOU 1958, 355-387; JENSEN 2011, 244-247; FERGUSON 1990, 164.

vitam significat. Agostino accompagna gli uditori in una visione escatologica sulle ere del mondo e sul giudizio finale, per chiudere con la beatitudine del paradiso:

quomodo enim cum peracti fuerint isti septem dies, octavus ipse est qui primus: sic post terminatas et peractas aetates septem saeculi transeuntis, ad illam immortalitatem beatitudinemque rediemus, de qua lapsus est homo. Et ideo octavae complent sacramenta infantium.

La vita eterna ha i tratti del paradiso perduto all'inizio della storia umana, di quel giardino senza spine evocato anche da Prudenzio; perciò, conclude Agostino, l'ottava è anche il giorno in cui i nuovi battezzati portano a compimento i riti del sacramento ricevuto. Forse a un lettore moderno la conseguenza logica pare ingiustificata, invece agli *infantes* non occorre che venisse esplicitato il nesso tra il ritorno alla felicità edenica e il battesimo che avevano celebrato²³¹. Il battesimo era l'accesso al paradiso.

Lo stesso può valere anche per i fruitori degli inni prudenziani: era così immediato il collegamento fra paradiso e battesimo che nel *locus amoenus* prudenziano potevano facilmente trovare riferimenti battesimali. Tanto più che il numero otto non è assente nell'inno dopo il digiuno: sarà forse un caso, ma tale componimento è proprio l'ottavo della raccolta e consta di ottanta versi.

Si è parlato dello stretto legame tra resurrezione e battesimo. Ma si ritorni per un momento all'esposizione di Ambrogio su quel sacramento; oltre ai tre elementi individuati – paradiso, resurrezione e battesimo – vi è un quarto protagonista che anima l'azione di salvezza: è il peccato. Nell'Eden l'uomo aveva la possibilità di non gustare il *peccatum*, Cristo ha "inventato" la resurrezione per restituire all'uomo il beneficio perso a causa della *fraus serpentis*, e infine il battesimo ostacola l'assalto della *fraus diaboli* in questo mondo. Inutile dire che tale soggetto, il peccato, attraversa anche tutto l'*hymnus post ieiunium*, nel quale il poeta mostra l'impossibilità degli uomini a espiare con i propri sforzi gli errori commessi. Si può affermare che l'inno ottavo è incentrato sull'uomo peccatore sorpassato dalla grazia misericordiosa. E i due momenti chiave in cui la misericordia di Dio si manifesta come liberazione dai peccati sono la resurrezione e il battesimo; questo si è già visto, del resto, nel breve *excursus* sull'iconografia sia di ambito funerario che battesimale.

²³¹ Agostino ritorna più volte sull'argomento. Si legga ad esempio *Ep.* 55,9,17: *requies autem ultima sempiterna est, ac per hoc et octavus sempiternam beatitudinem habebit, quia requies illa, quae sempiterna est, excipitur ab octavo, non exstinguitur; neque enim esset aliter sempiterna. Ita ergo erit octavus qui primus, ut prima vita non tollatur, sed reddatur aeterna.* Altri passi sono citati in DANIELLOU 1958, 378-381.

Ecco quindi i doni con cui Dio risponde al nostro devoto ma insufficiente digiuno: la liberazione totale dai peccati, che alla fine della vita consisterà nel ritorno a uno stato antecedente al peccato originale, nella vegetazione rigogliosa del giardino genesiaco. Ma Prudenzio non impiega i verbi al tempo futuro nei versi centrali dell'inno: il fido pastore dona alle sue pecorelle già nella vita presente la liberazione dai peccati, pure da quello originale. Nella vita del cristiano questo accade eminentemente nel battesimo; la colpa di Adamo è annullata, le macchie sono lavate via, come Prudenzio stesso descrive con dovizia di particolari nell'inno precedente: Giovanni Battista *sacrato in flumine / veterum piatas lavit errorum notas* e fa risplendere le anime purificate come la luce dell'argento torna a brillare quando viene ripulito dal sudiciume che lo copriva²³². Ecco come Damaso riassume in un verso la funzione del fonte battesimale (*Epigr. 4,9*): *invenit fontem praebet qui dona salutis*. La salvezza procurata dal battesimo, questo è il dono più grande offerto agli uomini.

3. Il rapporto tra *Cathemerinon* 8 e gli inni 7 e 5

3.1 *L'inno settimo*

Si è citato poco fa l'inno settimo, con cui quello in esame forma una coppia. Il loro legame è evidente: entrambi sono componimenti che riguardano il digiuno e fanno da contraltare agli inni prima e dopo il pasto nella prima metà della raccolta (*Cath. 3 e 4*). Ma l'analisi condotta finora può aiutare a cogliere qualche correlazione che a prima vista potrebbe sfuggire. Si è osservato come l'*hymnus ieiunantium* abbia sullo sfondo la liturgia quaresimale e come anche il successivo mostri possibili collegamenti con il periodo della Quaresima, pur rimanendo principalmente riferito al digiuno settimanale²³³. Ebbene, la fine del digiuno più importante dell'anno liturgico coincide proprio con la festa di Cristo risorto. La resurrezione, poi, si è appena visto, è una presenza innegabile nell'immaginario dell'inno ottavo. E ancora, il tema dell'ottavo giorno ci riporta alla celebrazione domenicale, rallegrata dal ricordo della resurrezione.

Per di più, la seconda strofa rievoca la grande fatica di Cristo, la sofferenza della croce: siamo all'ora nona, ricorda Prudenzio nella strofa successiva, e non a caso questa è l'ora in cui il Salvatore muore in croce. Ma nel *Cathemerinon* giorno, settimana e anno si sovrappongono e si corrispondono in una concezione unitaria del tempo; i

²³² Cfr. vv. 76-80: *hoc ex lavacro labe dempta criminum / ibant renati, non secus quam si rudis / auri recocta vena pulchrum splendeat, / micet metalli sive lux argentei / sudum polito praenitens purgamine.*

²³³ Vd. *supra*, 75-77.

momenti salienti della storia della salvezza scandiscono la vita del cristiano dal breve arco di tempo, il giorno, fino all'anno liturgico. La passione di Gesù, perciò, è oggetto di memoria alla nona ora di ogni giorno, tutti i mercoledì e i venerdì della settimana e in particolare nel venerdì santo, al centro del triduo pasquale. Ogni ora nona rivive *quell'ora nona*. Non si può quindi escludere che attraverso lo spiraglio dei vv. 5-7 di *Cath.* 8 penetri nell'inno un'aria di triduo pasquale²³⁴.

La presenza dell'*hymnus ieiunantium* nella posizione precedente al nostro inno contribuisce a cogliere quest'atmosfera pasquale; come alla Quaresima segue il tempo di Pasqua, così l'inno ottavo segue quello sul digiuno. Del resto, è proprio al termine della veglia pasquale che il diacono invita i presenti a rompere il digiuno²³⁵. Ed è nella notte di Pasqua che abitualmente i catecumeni dell'impero d'Occidente facevano il loro ingresso nella Chiesa tramite il battesimo. Ecco che ritorna un altro tema rintracciato in precedenza in *Cath.* 8, quello del battesimo. A seguito della trattazione sopra esposta, potrebbe essere rimasta aperta la domanda su quale relazione abbia il simbolismo battesimale con il digiuno. Una risposta è già stata offerta: ciò che Dio dona all'uomo in risposta al suo digiuno è vivere eternamente in uno stato di innocenza; ma questo ritorno al paradiso, promesso dopo la morte, è già pregustabile nella liberazione dai peccati operata grazie al battesimo e nell'ingresso nella comunità ecclesiale. Orbene, l'inno settimo permette un'ulteriore spiegazione: il momento del battesimo, infatti, era preceduto da un periodo di digiuno, della durata di tre settimane, che secondo alcuni costituirebbe l'origine del tempo quaresimale²³⁶. La fine del digiuno cantata nell'inno ottavo, dunque, potrebbe evocare anche, benché non in maniera predominante, la conclusione della penitenza annunciata nella notte di Pasqua, per i battezzati e per tutti i fedeli.

3.2 *L'inno quinto*

Pasqua e battesimo paiono trasparire anche dalle strofe di *Cath.* 5, esattamente speculari all'ottavo inno. Si è già osservato quanto l'*hymnus ad incensum lucernae* e quello *post ieiunium* siano in relazione; la comunanza è data dall'utilizzo di metri oraziani, l'asclepiadeo e l'endecasillabo saffico, e non solo: Orazio lascia la sua impronta nella fattura stessa dei versi, che spesso risuonano alla maniera di qualche ode augustea.

²³⁴ *Ipse cum portans onus inpeditum / corporis duros tuleris labores, / maior exemplis famulos remisso / dogmate palpas.*

²³⁵ Il preconio pasquale ambrosiano recita (*Ambr.* 10): *solvamur igitur voluntarie celebrata ieiunia.*

²³⁶ Vd. *supra*, 81 nt 98.

Ma si può trovare affinità anche tra i significati simbolici e spirituali che sembrano celarsi dietro la lettera dei due testi.

L'inno per l'accensione della lucerna è simmetricamente diviso, come l'ottavo, in tre parti. Qui però il racconto biblico acquista le dimensioni di un «petit "epyllion"»²³⁷, con i suoi 107 versi. L'epica narrazione del popolo ebraico guidato da Mosè attraverso il Mar Rosso e il deserto stempera i suoi toni nel porpora dei roseti e nel bianco lucente dei piedi delle anime salvate che danzano tra i gigli; la discesa di Cristo agli inferi chiude la parte centrale del trittico, lasciando spazio alla rappresentazione della fiamma che si scompone riflettendosi nel vetro delle lucerne e alla lode a Dio luce vera del mondo. Anche l'*incipit* dell'inno introduce il lettore nel tema dominante, quello della luce: *inventor rutili, dux bone, luminis*. E tutta la descrizione delle fiammelle accese al calar del sole, che siano lampade, candele o torce, è una luminosa rassegna di *igniculi* la cui origine è Dio. La luce è anche il *trait d'union* tra la cornice baluginante di fiaccole e il racconto biblico, che si apre con l'immagine del rovetto ardente in cui si cela il volto di Dio e prosegue con il fulgore della colonna di fuoco che guida i passi del popolo d'Israele.

Si potrà facilmente notare quanto siano apparentemente lontani l'inno *ad incensum lucernae* e l'inno dopo il digiuno; oltre al tema trattato, la lunghezza e gli elementi immaginativi così differenti paiono creare un'estraneità tra i due componimenti. Eppure non sono solo le riprese oraziane a mettere in relazione i due inni speculari. Innanzitutto in entrambi gli inni i protagonisti del racconto – la pecorella in *Cath.* 8, il popolo ebraico in *Cath.* 5, figura della comunità cristiana – concludono il loro cammino pieno di ostacoli sui soffici prati del paradiso, alla frescura dei suoi ruscelli. Sono stati messi in luce per l'inno ottavo i significati simbolici sottesi all'inserzione biblica; se una simbologia simile trasparisse anche dal lungo racconto di *Cath.* 5?

Partiamo dal cuore della narrazione, il passaggio del Mar Rosso²³⁸. All'incombere del faraone con il suo esercito, Mosè trae in salvo il suo popolo attraverso le vitree pareti d'acqua innalzatesi davanti a lui. Che significato assume questo episodio biblico all'interno di un inno per la sera? Per scoprirlo occorre indagare le possibili interpretazioni simboliche dell'inno. In questo caso, infatti, il filo che unisce l'inserzione biblica al tema dell'inno, ossia il motivo della luce, non è sufficiente a

²³⁷ CHARLET 1982, 170. L'inserzione narrativa occupa i vv. 29-136.

²³⁸ HERZOG 1966, 72 chiama *Cath.* 5,29-108 «das Kernstück». Del medesimo parere è VAN ASSENDELFT 1976, 26: «the biblical passage is the hub of this hymn; the entire imagery points to it and radiates to it».

giustificare il dilungarsi di Prudenzio sulle vicende del popolo eletto e sulla conclusione paradisiaca del percorso attraverso il deserto.

Il bagliore ritorna nella rievocazione della discesa agli inferi di Cristo *maior sole* (v. 132), che restituisce la luce al nuovo giorno. È chiaro che quella gloriosa notte di cui parla Prudenzio (*illa nocte*, v. 127) non è altro che la notte di Pasqua, quando Gesù risorto ha vinto la morte. Ma il vocabolo “Pasqua” che significa in ebraico se non “passaggio”? Anche ai tempi di Prudenzio questa nozione non era appannaggio solamente di chi masticava l’ebraico alla maniera di Gerolamo; anche Agostino in una lettera ricorda al destinatario il significato profondo del termine *Pascha*²³⁹. Con la resurrezione si passa dalla vita mortale a quella immortale, dalla morte alla vita. Il *transitus mari Rubri*, dunque, ricordato nel giorno della Pasqua ebraica, può facilmente rimandare a significati pasquali.

Il suggerimento ci è offerto da Prudenzio stesso, che in *Cath.* 12,157-168 compendia la vicenda del Mar Rosso e ne propone un’interpretazione tipologica. Dopo aver accennato ad alcuni momenti salienti della vita di Mosè, figura di Cristo, la voce poetica si intromette nel racconto (vv. 157-158): *licetne Christum noscere / tanti per exemplum viri?* E poi aggiunge, con termini che richiamano l’inno quinto (vv. 159-164):

dux ille caeso Aegyptio
absolvit Istrahel iugo,

at nos subactos iugiter
erroris imperio gravi
dux noster hoste saucio
mortis tenebris liberat.

Dux è un termine che, con il verbo da cui deriva, ricorre numerose volte in *Cath.* 5 e scandisce la storia della salvezza, che si attua grazie alla guida di Cristo-luce. I due fuochi attorno a cui ruota l’intero inno sono proprio le immagini della luce e della guida, e la sapienza di Prudenzio condensa nel verso di apertura i due termini che informano di sé tutto il carme: *inventor rutili, dux bone, luminis*. Attraverso Mosè,

²³⁹ Cfr. Aug. *Ep.* 55,1,2: *nam etiam vocabulum ipsum quod Pascha dicitur, non graecum, sicut vulgo videri solet, sed hebraeum esse dicunt qui linguam utramque noverunt. Neque enim a passione, quoniam graece πάσχειν dicitur pati, sed ab eo quod transitur, ut dixi, de morte ad vitam, hebraeo verbo res appellata est: in quo eloquio Pascha transitus dicitur, sicut perhibent qui hoc sciunt.*

quindi, la vera guida, anche del popolo di Israele, è Cristo²⁴⁰. È lui che ha levato agli ebrei il giogo della schiavitù d'Egitto ed è lui che ci ha liberato dall'assoggettamento alla morte²⁴¹. Ma già nell'inno quinto è Cristo il protagonista della vicenda veterotestamentaria; infatti, ai vv. 81-82 il poeta esplose in un grido di giubilo: *quae tandem poterit lingua retexere / laudes, Christe, tuas?* È a lui che va la gloria, perché è sotto la sua guida che il *transitus* è potuto avvenire²⁴². E qual è il punto della storia della salvezza nel quale Cristo in persona, e non più le sue figure, ha liberato gli uomini dalle tenebre della morte? La resurrezione, avrebbe risposto qualunque cristiano del IV secolo. E, come si è già visto, nella storia personale di ogni credente tale liberazione ha luogo in origine e in maniera definitiva con il battesimo.

Il faraone, del resto, non è un semplice sovrano di un popolo nemico. Esso è l'immagine stessa del male, rappresenta il diavolo stesso. La narrazione di Prudenzio è una spia di questo. Il *dux perfidus* (v. 61) è il perfetto contraltare di Cristo *dux bonus* (v. 1) e si caratterizza come un tiranno²⁴³. Ora, in molti passi prudenziani il diavolo è chiamato con tale appellativo. Nell'*hymnus post cibum* il poeta rivolge a Dio un appello simile a quello di Daniele nella fossa dei leoni (*Cath.* 4,76-81): *tu nos tristifico velut tyranno / mundi scilicet inpotentis actu / conclusos regis et feram repellis*. Nell'*Hamartigenia* Prudenzio sta parlando dell'angelo degenerare che finge di essere nato con le proprie forze e medita di generare una setta *quae docet e tenebris subitum micuisse tyrannum / qui velut aeterna latitans sub nocte retrorsum / vixerit et tecto semper regnaverit aevo*.

Inoltre, ancora una volta i Padri della Chiesa contribuiscono a una comprensione più completa del senso dell'inno. Mi limiterò a citarne due, rimandando ad altri studi che offrono una più ricca serie²⁴⁴. Per Gregorio di Elvira, conterraneo di Prudenzio, il faraone rappresenta il diavolo, a dispetto del contesto in cui è menzionato; lo spunto infatti è un versetto del Cantico dei Cantici, *equae meae in curribus Pharaonis* (*Expl. in Cant.* 2,24-25): *id est in diaboli potestate. Pharaonem autem diabolum esse nulla est dubitatio, quia, sicut Pharaon in Aegypto, sic diabolus in saeculo tyrannidem exercet, et sicut Pharaon persequatur filios Israel, sic diabolus in hoc mundo persequitur sanctos*. Se il faraone è il diavolo, i suoi sudditi sono i peccati.

²⁴⁰ Lo nota VAN ASSENDELFT 1976, 148.

²⁴¹ A differenza di Diana – pare ammiccare Prudenzio – che *infernus neque enim tenebris [...] pudicum / liberat Hippolytum* (*Hor. Carm.* 4,7,25-26).

²⁴² Ciò è affermato da Prudenzio ai vv. 85-88: *qui pontum rabidis aestibus invium / persultare vetas, ut reflu in salo / securus pateat te duce transitus / et mox unda rapax ut voret inpios*.

²⁴³ Cfr. vv. 77-80: *currus tunc et equos telaque naufraga / ipsos et proceres et vaga corpora / nigrorum videas nare satellitum, / arcis iustitium triste tyrannicae*.

²⁴⁴ Cfr. DANIELLOU 1958, 124-125; 128-129; HERZOG 1966, 27, nt 32; VAN ASSENDELFT 1976, 148-149. Significativo è Aug. *Sermo* 363,2.

Agostino esorta i battezzandi a deporre il fardello dei peccati ripercorrendo l'episodio dell'Esodo (*Serm.* 352,6): *veni ergo ad baptismus; ingredi intrepidus viam per mare Rubrum; noli esse de peccato praeterito tamquam de Aegyptio sequente sollicitus. Premebant te peccata tua duro onere servitutis, sed in Aegypto, in amore huius saeculi, in peregrinatione longinqua.*

Con questo passo di Agostino si riaffaccia il tema del battesimo. È assai copiosa la letteratura patristica sull'interpretazione battesimale del passaggio del Mar Rosso. I motivi sono molteplici; la presenza dell'acqua sicuramente gioca un ruolo non indifferente, ma non è la sola ragione: vi è la lettura tipologica, già accennata, della liberazione dai peccati, che per di più è ottenuta mediante l'attraversamento di un bacino d'acqua. Inoltre, quell'evento che già nell'Antico Testamento era fonte di certezza nella salvezza divina, viene riletto alla luce della venuta di Cristo da Paolo (1Cor 10,1-2): *nolo enim vos ignorare, fratres, quoniam patres nostri omnes sub nube fuerunt et omnes mare transierunt et omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari.* Il popolo di Israele è figura del popolo cristiano (1Cor 6): *haec autem figurae fuerunt nostrae.*

Sulla scia dell'apostolo, a esegeti come Tertulliano, Ambrogio e Agostino appare del tutto scontato che il *transitus Mari Rubri* sia figura del battesimo. Tertulliano, raccontando della fuga dall'Egitto nel suo trattato *De baptisate* erompe nella domanda (9,1): *quae figura manifestior in baptismi sacramento? Liberantur de saeculo nationes, per aquam scilicet, et diabolum dominatorem pristinum in aqua obpressum derelinquunt.* Per non parlare di Ambrogio, che mentre espone il sacramento del battesimo si pone un quesito simile (*Sacr.* 1,12): *quid praecipuum quam quod per mare transivit Iudaeorum populus, ut de baptismo interim loquamur?*²⁴⁵ Del resto, gli ascoltatori di tali omelie avevano sotto gli occhi un simile accostamento tipologico: la vicenda del Mar Rosso era utilizzata negli apparati iconografici sia in contesto pasquale che battesimale²⁴⁶.

Ma soprattutto era la liturgia che invitava a questa lettura del passo biblico. Si è già avuto modo di riflettere sull'importanza delle pratiche liturgiche nello studio del *Cathemerinon*. Ebbene, ancora una volta il dato liturgico offre la chiave per

²⁴⁵ Più avanti prosegue (*Sacr.* 1,20): *in mari autem rubro figura istius baptismati extitisse ait apostolus dicens: quia patres nostri omnes baptizati sunt in nube et in mari (1Cor 10,1-2), et subdidit: haec autem omnia in figura facta sunt illis (1Cor 10,11); illis in figura, sed nobis in veritate.* Agostino mostra la medesima convinzione in un contesto non battesimale (*In Ps 105 10*): *quid pretii datum est in hac redemptione? An prophetia est, quod in figura baptismi hoc factum est, ubi redimimur de manu diaboli magno pretio, quod sanguis est Christi? Unde non quocumque mari, sed mari Rubro id convenientius figuratum est: sanguis enim rubrum colorem habet.* Per altri esempi cfr. VAN ASSENDELFT 1976, 156 e 163.

²⁴⁶ JENSEN 2011, 267 nt 712.

comprendere meglio l'inno. Nella notte di Pasqua, infatti, era proposta ai fedeli proprio la lettura di Esodo 15²⁴⁷, e il preconio pasquale, le cui attestazioni sono più antiche della liturgia mozarabica²⁴⁸, rievocava il passaggio del Mar Rosso mettendo in luce il suo significato figurale²⁴⁹. Ed era proprio nella veglia del Sabato Santo, mentre ci si preparava alla gioia della resurrezione, che i *competentes* ricevevano la grazia del battesimo. Alla veglia di Pasqua, dunque, resurrezione e battesimo erano compresenti e sovrapposti, come è risultato anche nell'analisi dell'inno quinto – e in precedenza anche dell'ottavo.

Anche un inno cantato nella notte pasquale al principio del Medioevo unisce riferimenti al sacramento impartito in quell'occasione con l'attraversamento del Mar Rosso (Walpole 109,1-4)²⁵⁰:

ad cenam agni providi,
‘stolis albis candidi,
post transitum maris rubri
Christo canamus principii.

Le vesti candide del secondo verso si riferiscono alle tuniche bianche indossate dai nuovi battezzati. Alla terza strofa ecco il riferimento al faraone, identificato con il diavolo (vv. 9-12):

protecti paschae vespero
a devastante angelo,
erepti de durissimo
Pharaonis imperio.

²⁴⁷ Addirittura, nel *missale Gothicum* dei tempi di Isidoro i neofiti erano accompagnati, al loro ingresso nella comunità, dal cantico di Ex 15 della liberazione dall'Egitto (*PL* 85, 469).

²⁴⁸ Cfr. ZWECK 1986, 8-15. Per la *laus cerei* le prime testimonianze sono di fine IV secolo. Anche se per l'*Exultet* ambrosiano è stata smentita la paternità del santo vescovo, la sua composizione non dovette seguire di molto il termine dell'attività di Ambrogio: Zweck lo colloca nel V secolo, dopo aver discusso le opinioni di altri studiosi (pp. 111-113). Una collocazione cronologica più sicura è quella del preconio di Ennodio, vissuto a cavallo tra il V e il VI secolo.

²⁴⁹ Uno studio sul legame dell'*Exultet* con il battesimo è ZWECK 1986.

²⁵⁰ Secondo WALPOLE 1922, 349 l'inno fu scritto da un contemporaneo di Ambrogio, ma la sua ipotesi non pare giustificata. NORBERG 1958, 139 lo pone tra i primi inni ritmici che imitano il dimetro giambico, mentre SZÖVÉRFY 1998, 64 ammette le difficoltà di datazione e lo ritiene un inno importato nella liturgia mozarabica.

La sesta strofa pare introdurre alle altre due inserzioni narrative presenti in *Cath.* 5, il paradiso e la discesa agli inferi:

consurgit Christus tumulo,
victor redit de barathro,
tyrannum trudens vinculo
et reserans paradisum.

Si è trovato quindi un altro punto di contatto fra i due inni speculari del *Cathemerinon*, oltre alla presenza della resurrezione e del battesimo: il paradiso come condizione dell'uomo salvato dalla vittoria di Cristo sulla morte, resa attuale nel battesimo.

Tutti questi momenti si trovano realizzati nella notte di Pasqua²⁵¹. L'*Exultet* cantato nella Chiesa ambrosiana forse pochi decenni dopo la visita di Prudenzio sorprendentemente ripercorre le immagini analizzate finora per gli inni ottavo e quinto. Il protagonista delle prime battute è l'Agnello di Dio che non è privo del pastore, *sed pastor bonus ipse tantummodo; qui animam suam pro suis posuit ovibus et rursus assumpsit, ut nobis et humilitatem divina dignatio et spem resurrectionis corporalis ostenderet* (*Ambr.* 4). Come possono non presentarsi alla mente le strofe centrali di *Cath.* 8? Vi è il buon pastore e la speranza della vita eterna. Subito dopo appare la menzione della colonna di fuoco e del passaggio del Mar Rosso (*Ambr.* 8): *ecce iam ignis columna resplendet, quae plebem Domini beatae noctis tempore ad salutaria fluentia praecedat, in quibus persecutor mergitur, et Christi populus liberatus emergit*. Qui il velo della lettera veterotestamentaria è stato trapassato e l'interpretazione tipologica ha preso il sopravvento. Più avanti si ricorda pure l'episodio della manna, che suggerì alcuni versi anche a Prudenzio²⁵². Se pure il preconcio a noi giunto non fu composto prima della permanenza del poeta alla corte di Milano, si può comunque immaginare che una simile interpretazione figurale, un simile accostamento di temi e non ultimo un simile annuncio della resurrezione fossero già presenti nel contesto religioso milanese – e forse anche nelle altre chiese.

Infine, non poteva mancare la *laus cerei*, tipica dei preconi. Abbiamo già incontrato un motivo simile all'inizio di *Cath.* 5. Per lo spazio che Prudenzio dedica

²⁵¹ DANIELLOU 1956 mette in luce lo stretto rapporto teologico tra la Pasqua, il battesimo e il tema del ritorno al paradiso. Questo legame si evince anche dalle omelie che Ambrogio rivolse ai catecumeni intorno al periodo pasquale. In questo modo Dunkle si riferisce ai sermoni ambrosiani (DUNKLE 2015, 134): «the circumstances of this training should remind us of the intimate link between Lent, baptism, and illumination that obtained in the fourth century».

²⁵² Cfr. *Ambr.* 13 e Prud. *Cath.* 5,97-100 e 105-108 per la lettura tipologica dell'episodio.

alla descrizione delle lucerne e in particolare dei ceri, alcuni studiosi hanno addirittura ipotizzato che l'inno fosse un *hymnus ad incensum cerei pascali*²⁵³. La sua posizione ostacola palesemente una simile interpretazione, ma bisogna ammettere che nel IX secolo una parte dell'inno prudenziano veniva cantata durante la veglia pasquale, a mo' di *Exultet*²⁵⁴. La dossologia che conclude il componimento, comunque, contribuisce a dare all'inno un valore quasi rituale e forse lo mette in relazione proprio con il preconio.

Tutti questi legami tra gli inni quinto ed ottavo e la notte di Pasqua, con il suo rito battesimale, rendono difficile pensare a una coincidenza; battesimo e resurrezione, con la loro collocazione liturgica, paiono più volte trasparire fra i versi dei due inni. Rimane il dubbio sull'intenzionalità di Prudenzio nel costellare i suoi carmi di riferimenti liturgici; forse era così immerso nel contesto religioso del IV-V secolo che esso inevitabilmente influenzava la sua poesia. Comunque, con consapevolezza o meno dell'autore, il simbolismo che si è messo in luce nelle pagine sopra è con ogni probabilità rintracciabile nei suoi componimenti.

3.3 *Pluralità di letture possibili*

E se anche Prudenzio non alluse volontariamente al battesimo e alla notte di Pasqua, sicuramente qualche lettore avrà colto significati simbolici nei due inni, come del resto molti lettori e studiosi dei secoli successivi²⁵⁵. Talvolta pare quasi che Prudenzio non abbia dichiarato apertamente le sue intenzioni per far sì che i diversi lettori potessero trovare nelle sue parole più livelli di significato confacenti di volta in volta alle loro attese e pure alla loro disposizione d'animo²⁵⁶. È facile ad esempio che il poeta che allude al salmo 22 susciti nella mente del lettore risonanze rituali, in particolare battesimali.

²⁵³ L'editore settecentesco Arevalo appone questo *titulus* al carme.

²⁵⁴ WALPOLE 1922, 134.

²⁵⁵ Pare qui appropriata una considerazione di PELTTARI 2014, 161: «the poem remains to be heard, interpreted, and lived in the particular moment at which it is encountered by the reader».

²⁵⁶ ROBERTS 1993, 196 di fronte a un passo non chiaro di *Perist.* 5 commenta: «the interpreter must respect the uncertainty Prudentius' language causes the reader. Such indeterminacy is not evidence of inadequate poetic facility, but rather a constitutive element of the poetics of the passage» Del resto, la poesia, specialmente se lirica, è per sua natura poco denotativa. Non arrivo comunque agli estremi della critica unicamente orientata sul lettore; Roberts continua: «in the terms of Stanley Fish's version of reader-response criticism, the reader's inability to determine a single unified sense in the text is the meaning of the passage, and should not interpreted away». Non credo che Prudenzio arrivasse a riporre il messaggio dei suoi versi nell'incapacità del lettore di capire il senso del passo, ma è possibile che una pluralità di interpretazioni fosse prevista dall'autore.

Dopo tutto già le Sacre Scritture si prestavano a molteplici interpretazioni, tutte valide. Agostino è convinto di ciò; in un passo delle *Confessioni*, la pluralità di letture di una medesima affermazione è ritenuta segno della ricchezza del testo, dacché in una frase possono essere celati innumerevoli frammenti di verità (*Conf.* 12,31,42):

ita cum alius dixerit: Hoc sensit, quod ego, et alius: Immo illud, quod ego, religiosius me arbitror dicere: Cur non utrumque potius, si utrumque verum est? Et si quid tertium et si quid quartum et si quid omnino aliud verum quispiam in his verbis videt, cur non illa omnia vidisse credatur, per quem Deus unus sacras litteras vera et diversa visuris multorum sensibus temperavit?

Differenti lettori hanno punti di vista diversi; per questo Dio ha riposto nei passi biblici una molteplicità di significati: ognuno, in base alla sua sensibilità, può cogliere qualcosa di vero²⁵⁷. Certo la situazione dei carmi prudenziani è diversa, non essendo questi scritti per rivelazione divina, ma è rilevante che per illustrare tale concetto Agostino porti come esempio se stesso:

ego certe, quod intrepidus de meo corde pronuntio, si ad culmen auctoritatis aliquid scriberem, sic mallet scribere, ut, quod veri quisque de his rebus capere posset, mea verba resonarent, quam ut unam veram sententiam ad hoc apertius ponerem, ut excluderem ceteras, quarum falsitas me non posset offendere.

L'aspirazione dell'autore è che ciascuno possa trarre qualcosa di vero dalle sue parole, qualora scrivesse al vertice dell'autorità; non vorrebbe quindi esprimere un solo chiaro concetto, che di conseguenza priverebbe alla verità di presentarsi nelle sue

²⁵⁷ Un discorso simile si trova in *Doctr.* 3,27,38: *quando autem ex eisdem Scripturae verbis non unum aliquid, sed duo vel plura sentiuntur, etiam si latet quid senserit ille qui scripsit, nihil periculi est, si quodlibet eorum congruere veritati ex aliis locis sanctarum Scripturarum doceri potest.* È il confronto con altri luoghi della Bibbia che permette di attingere al senso del passo oscuro, quand'anche non si conoscesse l'intenzione dell'autore. Agostino continua: *id tamen eo conante qui divina scrutatur eloquia, ut ad voluntatem perveniat auctoris per quem Scripturam illam Sanctus operatus est Spiritus; sive hoc assequatur, sive aliam sententiam de illis verbis quae fidei rectae non refragatur exsculpat, testimonium habens a quocumque alio loco divinatorum eloquiorum. Ille quippe auctor in eisdem verbis quae intellegere volumus, et ipsam sententiam forsitan vidit et certe Dei Spiritus, qui per eum haec operatus est, etiam ipsam occurruram lectori vel auditori sine dubitatione praevideat, immo ut occurreret, quia et ipsa est veritate subnixa, providit. Nam quid in divinis eloquiis largius et uberius potuit divinitus provideri, quam ut eadem verba pluribus intellegantur modis, quos alia non minus divina contestantia faciant approbari?*

innumerevoli e talvolta imprevedibili sfaccettature. Se pure la situazione dell'inno prudenziano è diversa, tuttavia il passo di Agostino testimonia come potesse essere prevista e anzi preferita la pluralità di interpretazioni di un testo. Tanto più che nel caso di Prudenzio si sono esaminate per l'appunto narrazioni bibliche. E comunque le Scritture, è vero, sono un caso particolare, ma anche la poesia è contraddistinta da una minore natura espositiva rispetto alla prosa, da una maggiore indeterminatezza, nella quale per poeti come Leopardi sta tutta l'efficacia dell'espressione poetica²⁵⁸.

Bisogna aggiungere una considerazione. Una delle più grandi sfide per chi si occupa di poeti cristiani tardoantichi è cercare di immedesimarsi nell'autore, capire la sua mentalità. È comprensibile, infatti, che una lettura simbolica di un semplice quadretto bucolico possa apparire forzata a un lettore del XXI secolo. Ma, se pure il limite del contesto storico-culturale sarà sempre presente, è opportuno cercare di comprendere il più possibile la *forma mentis* degli autori trattati. Per questo i testi patristici, le pratiche liturgiche, l'iconografia del tempo e i componimenti dei poeti a lui contemporanei offrono un grande contributo alla comprensione degli inni di Prudenzio.

²⁵⁸ Il minor carattere denotativo della poesia – e la “poetica del vago e dell'indefinito” – è espresso da Leopardi nello *Zibaldone*, in un pensiero del 2 giugno 1821 (p. 1226): «alle scienze son buone e convengono le voci precise, alla bella letteratura le proprie. Ho già distinto in altro luogo le parole dai termini, e mostrata la differenza che è dalla proprietà delle voci alla nudità e precisione. È proprio ufficio de' poeti e degli scrittori ameni il coprire quanto si possa le nudità delle cose, come è ufficio degli scienziati e de' filosofi il rivelarla. Quindi le parole precise convengono a questi, e sconvengono per lo più a quelli; a dirittura l'uno a l'altro. Allo scienziato le parole più convenienti sono le più precise, ed esprimenti un'idea più nuda. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe, ed esprimenti idee più incerte, o un maggior numero d'idee ec.».

CAPITOLO 3
ORAZIO E PRUDENZIO A CONFRONTO:
IL *CARMEN SAECULARE* E *CATHEMERINON* 8



Dopo il dispiegamento di significati simbolici cristiani nel capitolo precedente, si corre meno il rischio, avvertito da Maria Becker, di leggere l'inno ottavo del *Cathemerinon* dalla ridotta prospettiva del suo rapporto con i classici. L'allieva di Gnilka mette in guardia dal paragonare gli inni prudenziani con la lirica corale di Pindaro e il *Carmen saeculare* di Orazio. L'aspetto religioso, infatti, non è un elemento fra tanti nel canto di Prudenzio, ma è una componente fondamentale che attraversa tutte le sue opere e dà loro forma. I significati teologici non vanno tralasciati quando si analizza un carme prudenziano¹. Nondimeno, se è vero che la mancata considerazione dei contenuti cristiani preclude una comprensione profonda del testo di Prudenzio, non per questo risulta impraticabile un confronto tra poeta cristiano e classico: saranno proprio le differenze tra i due a mettere in luce l'apporto innovatore del cristianesimo nella poesia tardoantica. Messo da parte il possibile intralcio di un'interpretazione riduttiva di *Cath.* 8, la strada è ora sgombra per accostarsi a uno dei suoi modelli, il *Carmen saeculare*.

¹ BECKER 2006, 11.

1. Il *Carmen saeculare* di Orazio: ode politica o inno?

1.1 *La lettura degli ultimi secoli: un'ode civile*

«O sole, tu non possa veder mai nulla di più grande e più bello dell'Italia e di Roma!» Con questa preghiera Giosuè Carducci in un giorno di maggio del 1886 concludeva il suo discorso a più di seimila compatrioti radunati nella capitale del regno d'Italia. Dopo aver gridato «viva l'Italia una, indivisibile, eterna, come Roma sua madre!», il poeta italiano annunciava di ripetere le parole che il «poeta latino cantava volgendosi al sole»². Orazio, dunque, con il suo *Carmen saeculare* diventava il cantore della grandezza dell'Urbe, e la sua invocazione all'*almus Sol – possis nihil urbe Roma / visere maius* (vv. 11-12) – era presa a prestito per destare nella folla l'orgoglio patriottico per una nazione ancora giovane. L'uso dell'ode oraziana in senso politico sortì un buon effetto se, come racconta il cronista, la prolusione di Carducci fu seguita da un «uragano di applausi», accompagnati dal grido «viva la Sinistra!». Questo esempio rivela chiaramente una lettura del *Carmen saeculare* in chiave politica: è la sua esaltazione di Roma a scaldare i cuori degli ascoltatori diciannove secoli dopo, non la preghiera a una divinità.

Non fu solo il XIX secolo a vedere in Orazio il campione della nazione italiana, diretta discendente dell'impero cominciato con Augusto: furono gli anni del fascismo a decretare la sfortuna del *Carmen saeculare* e delle odi romane nella critica del secondo Novecento. Così, l'inno ad Apollo e Diana fu letto come un carme di mera propaganda augustea, fu percepito come “pre-fascista”, osserva Alessandro Barchiesi³, e per questo fu lasciato ai margini della produzione lirica di Orazio. L'appropriazione del *Carmen saeculare* da parte della cultura favorevole al fascismo è palese nelle parole di Enrico Rostagno, che riprende esattamente la coppia di versi citati da Carducci per proclamare che il Duce ha portato a compimento l'auspicio del coro⁴. L'ode era troppo compromessa con il regime – l'uso di questo termine da parte di parecchi studiosi è già di per sé significativo – per essere presa in considerazione da altri punti di vista. D'altra parte, la tecnicità di un passo come quello sulla legislazione augustea⁵ fece insorgere i critici immersi nell'ideale poetico del Romanticismo; Eduard Fraenkel, che valorizzò la

² *Corriere dell'Arno*, anno XIV, num. 32, giovedì 20 maggio 1886.

³ BARCHIESI 2002, 107.

⁴ ROSTAGNO 1933, 39. Citazione ricavata da TARRANT 2007, 289.

⁵ *Carm. saec.* 17-20: *diva, producas subolem patrumque / prosperes decreta super iugandis / feminis prolisque novae feraci / lege marita.*

qualità poetica del carme e sottolineò il carattere letterario dell'inno oraziano, fu un caso isolato⁶.

Le rare volte in cui l'interesse degli studiosi si è rivolto verso il carme recitato durante i *ludi saeculares*, l'analisi si è concentrata sul suo rapporto con il contesto celebrativo, secondo quanto esposto nell'iscrizione dei *ludi*; dalle drastiche affermazioni di Theodor Mommsen sull'incapacità di Orazio di rispecchiare la natura della festività⁷, un lungo dibattito si è aperto sul ruolo delle varie divinità invocate nel carme e sulla loro relazione con la politica di Augusto⁸. Il componimento, perciò, è stato esaminato principalmente per il suo carattere di ode civile, a buon diritto, certo, ma a scapito della componente innica⁹. L'attenzione per i significati politici è dovuta anche alla natura ufficiale della religione romana: Augusto, nel modificare a proprio piacimento i libri sibillini per indire i *ludi saeculares* nel 17 a.C., rivela la consapevolezza che il culto degli dei è un *instrumentum regni*¹⁰, e il carattere pubblico dei *ludi saeculares* aveva poco a che fare con la devozione privata, talvolta evocata da Orazio¹¹. Nella prospettiva civile, però, anche l'esecuzione pubblica del *Carmen saeculare*, che pure potrebbe dare adito a considerazioni sulla *performance* di un inno religioso, rimane invischiata in riflessioni sulla propaganda augustea. Illuminante in questo senso è una dichiarazione di Michael Putnam, che ha il merito di aver aperto il nuovo millennio con una trattazione per certi versi nuova e approfondita del carme; dopo aver anch'egli constatato il generale disinteresse per l'ode oraziana, Putnam

⁶ FRAENKEL 1959, 373-374; 381-382.

⁷ MOMMSEN 1905. Erano da poco stati scoperti gli *Acta* delle celebrazioni per il nuovo *saeculum*.

⁸ VAHLEN 1923 fu il primo a rispondere a Mommsen, difendendo l'autonomia del *Carmen saeculare* rispetto alle celebrazioni rituali in cui è inserito. GAGÉ 1931 esamina con attenzione le prerogative di Apollo presenti nel *Carmen saeculare* e sottolinea la sua funzione di intermediario, insieme alla sorella, tra Giove e gli uomini; GALINSKY 1967 sostiene la tesi che il *Sol* a cui si rivolge il coro non è Apollo, bensì il dio *Sol Indiges*, che rimanda agli antichi culti latini; anche le Parche sono menzionate in quanto venerate insieme ad Enea come divinità legate alla fecondità. Secondo RAHN 1970 l'unità della coppia divina Apollo e Diana si riflette nella struttura del carme, costituita da una serie di coppie (sole e luna, giorno e notte, coro di fanciulle e di fanciulli). RADKE 1978 tratta di aspetti religiosi ed elementi politici nel *Carmen saeculare*, mentre anni dopo sostiene la non sovrapponibilità di *Sol* e *Luna* con Apollo e Diana (RADKE 1996). A sottolineare l'importanza delle due divinità cantate e il loro ruolo nella propaganda augustea è SEGUIN 1990, che collega la figura di Diana alla *lex de maritandis ordinibus* promulgata da Augusto nel 18 a.C. FEENEY 1998 nota la preponderanza della figura di Apollo e la spiega con motivazioni di ordine politico; secondo ITTZÉS 2008 Apollo gioca un ruolo maggiore nell'ode che nei riti prescritti per i *ludi*.

⁹ Anche LA PENNA 1993a, 207-208 tratta il carme da questa angolatura, nel capitoletto "Il ritorno alla poesia civile".

¹⁰ Cicerone fa trasparire tale concetto a più riprese nel *De natura deorum* e nel *De divinatione*.

¹¹ Cfr. *Carm.* 3,23,13-20: *te nihil attinet / temptare multa caede bidentium / parvos coronantem marino / rore deos fragilique myrto. // Inmunis aram si tetigit manus, / non sumptuosa blandior hostia, / mollivit aversos Penatis / farre pio et saliente mica.*

propone come possibile motivazione la sua destinazione pubblica: «one of the reasons of this relative disregard [...] is its public nature, which allows it to be perceived as an example of political propaganda»¹². In questa prospettiva, appare giustificato lo stupore di Maria Lisa Ricci, la quale non si capacita della mancanza di riferimenti al *Carmen saeculare* in Claudiano¹³: anche il poeta tardoantico poneva la sua Musa al servizio di un potente e ne esaltava la politica in pubbliche recitazioni. Eppure ciò non accade.

Se tale “inspiegabile” assenza rivelasse un diverso modo di concepire il *Carmen saeculare*? La tradizione critica inevitabilmente condiziona la nostra lettura di un testo; senza che fosse implicata una volontà, le generazioni successive ai nazionalismi lessero e leggono l’ode cantata sul Palatino e sul Campidoglio come un carme eminentemente politico. Ma quando si affronta la sua ricezione nella poesia tardoantica occorre rendersi conto di una simile stratificazione interpretativa e cercare, per quanto è possibile, di recuperare la visione che di Orazio avevano i poeti della tarda età imperiale, nella consapevolezza che i risultati saranno sempre perfettibili. Asor Rosa ha messo in luce l’illusione che si cela dietro l’idea di prendere in esame un testo senza un qualsiasi condizionamento interpretativo:

«il metodo [critico] non agisce da un ipotetico “grado zero della scrittura”, ma ha a che fare, sempre, con il labirintico intrico di relazioni, corrispondenze, trasformazioni, traslazioni che la grande macchina della tradizione presenta come un tutto oggettivo, come un individuo proteiforme, dotato di autonomia e di una propria individualità»¹⁴.

1.2 *E se fosse un inno? Tarda antichità, medioevo e... Orazio*

Occorre allora cercare nei testi tardoantichi un qualche riferimento al *Carmen saeculare*. Effettivamente Sidonio Apollinare menziona Orazio e tutte le sue opere in un lungo catalogo di poeti greci e latini che costituisce la prolissa *recusatio* di *Carm.* 9. Dopo le *Epistole*, le *Satire* e gli *Epodi*, i libri delle *Odi* e l’*Ars poetica*, *Phoebi laudibus*

¹² PUTNAM 2000, 8.

¹³ RICCI 1995, 127: «ci aspetteremmo che fosse piuttosto un poeta come Claudiano, in certo senso trionfalista, ad imitare il carme, mentre si può additare solo qualche sporadica reminiscenza espressiva, suggerita non da coincidenze metriche e immediatamente di genere letterario, ma semmai contenutistiche».

¹⁴ ASOR ROSA 1985, 11. A p. 12 prosegue: «accade sovente che noi crediamo di leggere un testo, e leggiamo invece il “canone”, che quel testo si è costruito nel tempo o che altri hanno costruito intorno a lui».

et vagae Dianae / conscriptis voluit sonare Flaccus (vv. 224-225). Sorprende lo spazio che Sidonio ha voluto lasciare al *Carmen saeculare*: le cinque opere principali, tutte rette dalla preposizione *post*, sono elencate in cinque versi e, *dulcis in fundo*, le lodi di Febo e Diana occupano un intero verso, con i due nomi delle divinità che aprono e chiudono il verso, proprio come nell'*incipit* dell'ode oraziana. Il verso incorniciato dai due fratelli divini spicca anche per la costruzione diversa da quella delle altre opere. Il verbo con cui Sidonio ha caratterizzato Orazio, infine, appartiene non a caso alla sfera auditiva: il canto, in senso metaforico o meno, è immagine ricorrente nelle odi oraziane e, per giunta, il *Carmen saeculare* è il componimento di cui è indubbia l'esecuzione canora.

L'ode ad Apollo e Diana, dunque, è definita dal termine *laudes*. Come non ricordare le parole di Agostino già menzionate nel primo capitolo¹⁵? Secondo la formulazione di Agostino, un componimento per venire classificato come inno deve essere una lode, indirizzata a Dio e cantata. E, appunto, il *Carmen saeculare* possiede tutte e tre le prerogative di un inno. A una lettura non pregiudicata da prospettive politiche, e magari poco consapevole del contesto storico e ideologico in cui Orazio opera, il carme appare chiaramente come una preghiera ad Apollo e Diana, ricordati all'inizio e alla fine del canto. E al termine dell'inno è il coro stesso a prendere la parola; in questa occasione unica che gli è concessa per parlare di sé, il coro rivela la natura laudativa del proprio canto (vv. 75-76): *doctus et Phoebi chorus et Dianae / dicere laudes*. *Dicere laudes* è l'adonio che conclude il canto e questo suggello risuona nelle orecchie degli ascoltatori. Pertanto, gli ultimi due versi del *Carmen saeculare* racchiudono i tre ingredienti dell'inno individuati da Agostino.

Per questo carme, tra l'altro, Porfirione non parla di specifiche ingiunzioni di Augusto o di significati politici particolari; l'ode è introdotta da un breve resoconto dell'occasione della *performance*: *cum enim saeculares ludos Augustus celebraret, secundum ritum priscae religionis a virginibus puerisque praetextatis in Capitolio cantatum est*. La volontà propagandistica è completamente assente nel commento, mentre a venire sottolineato è l'aspetto religioso del carme, oltre alla notizia della sua esecuzione corale.

Porfirione non fornisce ragguagli sulle modalità dell'esecuzione – se i due cori di vergini e ragazzi si alternassero nel canto e a chi, eventualmente, fossero assegnate le singole strofe. Ma Orazio stesso pare suggerire il carattere amebico del canto – almeno per i lettori tardoantichi, che si facevano meno scrupoli filologici dei moderni – quando nel suo primo inno a Diana e Apollo esorta le fanciulle a cantare Diana e i

¹⁵ Aug. *Enarr. In Ps 62* 1 e *In Ps 148* 17. Vd. p. 36.

fanciulli a lodare il chiamato Cinzio¹⁶. Qualche cosa di simile accade del resto anche nel *Carmen saeculare*, quando, alla nona strofe, il coro implora Apollo di prestare orecchio alle suppliche dei *pueri* e a Luna di ascoltare le *puellae*¹⁷. Non mi addentrerò nelle infinite discussioni sulla ripartizione del canto tra i due semicori¹⁸; non è certo pacifico sostenere che i versi sulle divinità femminili fossero assegnati alle ragazze e quelli sugli dei ai ragazzi. Basti osservare però che dalle parole di Orazio si poteva dedurre un'esecuzione del carne a cori alternati e che ciò era straordinariamente vicino alle modalità esecutive dei salmi e degli inni in età tardoantica.

La lettura in senso innodico, più che civile, del *Carmen saeculare* prosegue fin nel medioevo, se in un manuale i generi poetici oraziani sono descritti come lirico, epodico e *aliud carmen saeculare vel hymnus, quod est laus Dei cum cantico*. Stupisce l'equivalenza tra *Carmen saeculare* e inno, e stupisce anche ritrovare secoli dopo la definizione di inno presente in Agostino. Ancora nel XII secolo, un commentario francese alle *Satire* di Orazio offre un *excursus* sulle opere del poeta e dedica una frase al *Carmen saeculare*: *postea saeculare carmen scripsit ibique prudentiores ad precandum deos edocuit*¹⁹. Al centro dell'attenzione sono sempre le invocazioni agli dei, non il loro significato propagandistico. E quando un poeta cristiano come l'Archipoeta prende le distanze dalla vana fede dei pagani, in un inno a Federico Barbarossa che ha molto sapore di Orazio²⁰, oppone la sua ispirazione cristiana alle lodi di Apollo e Diana: *unde iam non invoco Phoebum vel Dianam / nec a Musis postulo linguam Tullianam*. È forse un'allusione al *Carmen saeculare*? Non è un'ipotesi così improbabile.

Più in generale, dagli *accessus* dell'epoca medievale si evince quanto le lodi degli dei occupino un posto primario nella raccolta lirica oraziana: *materia siquidem Horatii in hoc opere est illa communis materia omnium lyricorum: laudes scilicet deorum, iuvenes et virgines, commensationes et potationes, et amores et iurgia*. Per tale suddivisione il commentatore fa appello all'*auctor* stesso: *et his similia iuxta illud*

¹⁶ *Carm.* 1,21,1-2: *Dianam tenerae dicite virgines, / inonsum pueri dicite Cynthium*.

¹⁷ *Carm. saec.* 33-36: *condito mitis placidusque telo / supplices audi pueros, Apollo; / siderum regina bicornis, audi, / Luna, puellas*.

¹⁸ Cfr. ARNOLD 1986, 489: «one could postulate that the full chorus sang both the opening and conclusion to the poem, but that the two long prayers were divided into parts with the boys singing strophes 3, 5, 7, 10, 12, and 14, which carry the main theme of political stability, while the girls sang the intervening strophes reflecting the material and moral basis of empire». Rilevante la sua considerazione conclusiva: 490: «although we could never be certain how the parts were divided, nevertheless, the fact of the responsive pattern in the thought is there».

¹⁹ Ho trovato il riferimento in FRIJS-JENSEN 1993, 266.

²⁰ Così sostiene FRIJS-JENSEN 1993, 295-298; la discussione su questo argomento è riportata alle pp. 300-301.

Horatii: «*Musa dedit fidibus divos puerosque deorum et pugilem victorem et equum in certamine primum et iuvenum curas et libera vina referre*» (*Ars poetica* 83-85)²¹. Del resto, bisogna ammettere con l'autore dell'*accessus*, Orazio stesso pone al primo posto gli dei nel suo elenco di temi e più precisamente di generi a cui si dedicano i poeti²².

Ma c'è chi si spinge ancora oltre e interpreta il nome di *oda* come *laus*: *oda autem grece laus potest interpretari latine. Ob hanc interpretationem dicitur liber odarum quasi liber laudum*²³. Una simile affermazione può lasciare sorpresi. Anche il commentatore si sarà accorto dell'arditezza delle sue parole, se poi si affretta a specificare che il poeta compone sia lodi aperte che occulte; inoltre le lodi effettive a dei e uomini costituiscono la parte più degna e perciò danno il nome per antonomasia a tutta la raccolta²⁴. Data questa interpretazione ampia di odi, appare naturale che il *Carmen saeculare* rientri nel novero degli inni a tutti gli effetti, dal momento che è principalmente costituito da lodi a più di una divinità. Per di più esso fu sicuramente cantato, come i medievali leggevano nei commentari a Orazio. In primo luogo al *Carmen saeculare*, e poi ad altri inni oraziani, pare alludere la frase conclusiva: *ob hoc etiam potest dici liber odarum quod odae istae sive cantilenae a pueris et puellis in honorem deorum solebant decantari*. Lode, dei e canto: tutti e tre gli ingredienti dell'inno fanno di nuovo la loro comparsa, per il *Carmen saeculare*, ma, a quanto pare, anche per altre odi – *in primis* gli inni a Diana e ad Apollo, *Carm.* 1,21 e 4,6.

Dunque, prima che gli imperialismi moderni gettassero la loro ombra sul *Carmen saeculare*²⁵, a questo inno era assegnato un posto particolare nella produzione di Orazio. I commentatori a cui si è data voce sono piuttosto lontani dai tempi di Teodosio, ma è proprio Orazio a rivelare tutto il suo orgoglio di poeta quando in *Carm.* 4,6 rievoca le sue istruzioni sul ritmo del *Carmen saeculare* che egli fornì al coro

²¹ L'*accessus* è in un manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat.* 1655, edito da FRIJS-JENSEN 1988, 92-111.

²² Si tratta, secondo la suddivisione alessandrina della poesia lirica, degli inni, degli encomi, degli epinici, dei carmi erotici e degli scolii, ossia i canti simposiaci. Orazio, confessa subito dopo, non riesce a rispettare la divisione dei generi (vv. 86-87): *descriptas servare vices operumque colores / cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?* Così, ad esempio, nelle *Odi* il poeta mescola il genere innodico a tratti con quello encomiastico, a tratti con i carmi erotici.

²³ *Accessus* agli *opera omnia* oraziani del ms. custodito a Oxford, Bodleian Library, Magdalen College *Lat.* 15, risalente al XII secolo, edito in FRIJS-JENSEN 1988, 111-148.

²⁴ Così recita il testo: *continet enim in se laudes deorum et hominum, tum etiam semideorum. Licet autem liber odarum dicatur, non tamen ob hoc sic dicitur quod in omni parte laudem sui teneat, sed quia in digniori parte hoc facit, vel quia principaliter hoc intendit. Tenet etiam ubique laudem si adiciamus apertam vel occultam.*

²⁵ E prima che le sue odi civili venissero lette in senso politico nel XVII secolo, come sostiene André Thill nella discussione in FRIJS-JENSEN 1993, 301.

di giovani destinati a modulare le sue strofi saffiche²⁶. Rifacendosi a un motivo già presente nell'innodia greca²⁷, il poeta si rivolge ai coreuti e affida al loro canto il ricordo dell'autore dell'inno. Come per il cieco di Chio nell'inno ad Apollo²⁸, come per Pindaro nel peana 6²⁹ – ripetutamente evocato da chi si occupa del *Carmen saeculare* e di *Carm.* 4,6³⁰ – e come per Alcmane in fr. 26 P., per il lirico romano l'apostrofe ai giovani cantori assume i tratti di una σφραγίς e corona la sua funzione di *vates* ufficiale (vv. 41-44):

nupta iam dices: “Ego dis amicum,
saeculo festas referente luces,
reddidi carmen docilis modorum
vatis Horati”.

Il nome di Orazio, accostato al pregnante termine *vates*, chiude come un sigillo quest'inno retrospettivo, mentre le due parole dell'adonio si imprimono nella mente del lettore. È la prima e unica volta che nelle *Odi* il poeta lascia scritto il suo nome, e lo fa proprio nel carme che richiama la sua composizione e l'esecuzione corale del *Carmen saeculare*³¹. Per di più, Ben Hijmans fa notare che questo componimento è l'unico di cui Orazio faccia esplicitamente menzione in un'altra ode³². Pare quindi che Orazio attribuisse una notevole importanza al carme, a differenza dei critici moderni. L'Apollo da lui invocato, tramite il coro, nell'inno per i *ludi saeculares*, gli ha concesso l'arte di incantare con i suoi carmi e il nome illustre di poeta³³, tanto che, dopo il successo del 17 a.C., le persone che incontrava per strada lo indicavano con il dito e si dicevano l'un l'altro: “Quello è il poeta di Roma”³⁴. Non è quindi così incomprensibile

²⁶ *Carm.* 4,6,31-36: *virginum primae puerique claris / patribus orti, // Deliae tutela deae, fugacis / lyncas et cervos cohibentis arcu, / Lesbium servate pedem meique / pollicis ictum*. HENDRICKSON 1953 difende per Orazio il ruolo di χοροδιδάσκαλος, accettato anche da ITTZES 2008, 70. SYNDIKUS 2001, all'opposto, arriva a negare la realtà della situazione riferita da Orazio. Per uno studio più approfondito cfr. FEDELI 2008, 315-318, che discute il tema riportando le diverse opinioni della critica.

²⁷ Il motivo è analizzato da DANIELEWICZ 1990, mentre la ripresa di questo stilema deittico nel *Carmen saeculare* è osservata da DANIELEWICZ 1991, 287-288.

²⁸ Vv. 165-178.

²⁹ Cfr. la ricostruzione di D'ALESSIO - FERRARI 1989, 178.

³⁰ Ad esempio, PUTNAM 2000, 104-106 e FEDELI 2008, 316.

³¹ L'osservazione è già di BARCHIESI 2007, 160.

³² HIJMANS 2004, 203.

³³ *Carm.* 4,6,29-30: *spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem / carminis nomenque dedit poetae*.

³⁴ *Carm.* 4,3,13-23: *Romae, principis urbium, / dignatur suboles inter amabilis / vatium ponere me choros, / et iam dente minus mordeor invido. / O testudinis aureae / dulcem quae strepitum, Pieri,*

che i lettori di Orazio dei secoli tardoantichi e medievali percepissero il *Carmen saeculare* come una tappa fondamentale nel percorso poetico oraziano e gli prestassero un'attenzione maggiore dei moderni³⁵.

Tra essi, almeno Sidonio avrà notato un fenomeno rilevante: con il *Carmen saeculare* si assiste anche a una svolta nel modo oraziano di fare poesia³⁶. Non solo con esso si riapre la stagione lirica che sembrava tramontata con il categorico *exegi monumentum aere perennius* e con la dichiarazione *nunc itaque et versus et cetera ludicra pono*³⁷, ma in seguito alla sua *performance* qualcosa di nuovo fa vibrare le corde della lira oraziana. Oltre al dato contenutistico di una maggiore presenza della *familia* di Augusto, di Apollo, divinità protettrice del *princeps*, e in generale di argomenti legati alla politica augustea, si possono osservare mutamenti a livello formale. L'afflato pindarico si fa sentire in più di un'ode, nelle allusioni, nella struttura ma soprattutto nell'ispirazione; a ciò si accompagna l'accresciuta consapevolezza, da parte di Orazio, del suo ruolo di poeta vate. Inoltre, Orazio prosegue le innovazioni metriche sperimentate nel *Carmen saeculare*: ad esempio, nelle strofe saffiche del IV libro sono ricorrenti i casi in cui il quinto piede dell'endecasillabo non corrisponde a una fine di parola. In generale, per usare le parole di Putnam, «there is much about the ode that anticipates the content and tone of the second collection that shortly follows»³⁸.

1.3 Perché le strofe saffiche

Sorprende, però, che l'ode più pindarica del IV libro, la 4,2, sia composta in strofe saffiche, tipiche della lirica monodica. Esse, comunque, erano già state impiegate per il *Carmen saeculare*, che pure fa assurgere Orazio al livello di lirico corale³⁹. Molteplici sono state le ipotesi di spiegazione di tale scelta. Innanzitutto vi è un fattore per così dire numerologico, scoperto dall'arguzia di Barchiesi: questi ha notato che le undici sillabe di cui sono composti i versi richiamano il *saeculum* di 110 anni, secondo i calcoli

temperas, / o mutis quoque piscibus / donatura cyni, si libeat, sonum, / totum muneris hoc tui est, / quod monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae.

³⁵ Si vedrà nelle prossime pagine che il *Carmen saeculare* fu una delle odi oraziane a essere musicate.

³⁶ Su Sidonio e le sue affermazioni vd. *infra*, 157.

³⁷ *Carm.* 3,30,1 e *Ep.* 1,1,10. Di «clamoroso ripensamento» parla FEDELI 2008, 12, quando vede nell'onore tributato a Orazio con l'assegnazione della composizione di un carme per i *ludi saeculares* un elemento decisivo per il suo ritorno alla poesia.

³⁸ PUTNAM 2000, 9.

³⁹ Con anticipazioni letterarie nell'inno a Diana e Apollo, come fa notare SMOLAK 2000b, 222 nel corso di un'analisi su *Cath.* 9: «ein spätantiker Leser konnte die Stelle *carm.* 3,1,2-4 jedenfalls so auffassen, daß Horaz das, was bei der Säkularfeier des Jahres 17 v.Chr. tatsächlich eintrat, hier wie in dem eben genannten *carm.* 1,21, einem Hymnus auf Diana und Apollo wie das *Carmen saeculare*, literarisch antizipiert hat: seine Tätigkeit als Chorlyriker».

di cui si servì Augusto per indire i giochi nella congiuntura a lui favorevole del 17 a.C.⁴⁰. È Orazio stesso a ricordare al pubblico tale computo numerico, quando, non a caso al v. 21, formato dalla somma di 10 e 11, scrive: *certus undenos deciens per annos / orbis ut cantus referatque ludos*.

Putnam, invece, pone l'accento sulla semplicità del metro⁴¹, che con il suo schema fisso di sillabe, ripetute con identico ritmo per tre versi, risultava assai adatto a un'esecuzione di decine di cantori. L'endecasillabo saffico, quanto all'uso che ne fa Orazio, ha anche la particolarità di presentare una certa regolarità negli accenti di parola⁴². Questa chiarezza accentuativa ha il merito di facilitare tanto i coreuti che, come mostra Orazio in *Carm.* 4,6, dovevano imparare a *servare pedem*, quanto il pubblico in ascolto delle parole poetiche, non sempre immediate. Il metro saffico, poi, con il suo dolce incedere, era l'ideale per un canto che doveva celebrare la pace finalmente raggiunta e chiudere con un'età dell'oro un capitolo fosco della storia romana⁴³. La gravità religiosa del momento richiedeva proprio la calma e compostezza degli endecasillabi saffici, che si susseguono senza bruschi cambiamenti di ritmo e si concludono nel riposante adonio⁴⁴. Vi è inoltre il fattore della musica, che purtroppo rimane per noi insondabile.

Ciò che invece si pone davanti ai nostri occhi è la quantità di odi saffiche che nella produzione lirica precedente sono dedicate alle lodi di divinità, e sovente di Augusto, invocato alla stregua di un dio. Non ripeterò le considerazioni proposte nel primo capitolo, a cui rimando⁴⁵; ricordo solamente che nel secondo carme del primo libro, e quindi dell'intera raccolta, il poeta invoca una serie di dei e in ultimo Mercurio, chiamato a prendere le forme di un giovane e a vendicare, così incarnato, l'uccisione di Cesare. Tale unione di inno agli dei e preghiera ad Augusto offriva un modello del tutto indicato per la celebrazione del nuovo secolo, fiorente di pace e prosperità grazie all'operato di Augusto, progenie divina. Pertanto, se il *Carmen saeculare* fosse classificabile innanzitutto come ode civile e politica, per quale motivo non fu scelto per esso la strofe alcaica, ossia il metro che più di tutti rimanda all'impegno politico e civile? Se dai metri della lirica monodica doveva attingere Orazio, perché mai trascurò l'illustre modello di Alceo, il *Lesbius cives* (*Carm.* 1,32,5)? La scelta del metro pare caratterizzarsi anche come una scelta di genere: il solenne incedere della strofe saffica è di frequente associato alla soavità di una voce che osa innalzarsi verso un dio, per

⁴⁰ BARCHIESI 2005, 159.

⁴¹ PUTNAM 2000, 3; 106-107.

⁴² Cfr. BECKER 2009-2010.

⁴³ Cfr. PUTNAM 2000, 107.

⁴⁴ Cfr. MENOZZI 1905, 71.

⁴⁵ Vd. pp. 7-11.

lodarlo e talvolta per rivolgergli una preghiera, nella certezza di una risposta positiva; nel *Carmen saeculare* Diana *amicas / adplicat auris* (vv. 71-72) ai voti dei giovani cantori, così come nell'ode che segue quella proemiale il figlio di Maia è effettivamente disceso tra i Romani colpevoli sotto le sembianze di Ottaviano.

1.4 *L'ambiguo significato di carmen*

Resta una considerazione da fare. Non si è ancora parlato del modo in cui è stato denominato il componimento per Apollo e Diana. Orazio, fin dalla seconda strofe, chiama il suo prodotto *carmen*, e lo dice riportando le indicazioni dei *Sibyllini versus*: vergini scelte e giovani casti devono *dicere carmen* agli dei che hanno a cuore i sette colli⁴⁶. La menzione dei libri sibillini offre a Orazio l'occasione di attribuire al termine *carmen* il duplice significato di componimento poetico e di canto sacrale. I primi *carmina* della storia di Roma, infatti, erano le preghiere propiziatorie intonate dai collegi sacerdotali dei *Salii* e dei *fratres Arvales*, con una ricorrenza rituale che il carme cantato nei *ludi saeculares* inevitabilmente richiama. Orazio, quindi, si ricollega alla tradizione dei *carmina* cultuali del passato⁴⁷ – passato, tra l'altro, che Augusto dichiarava di voler restaurare con la sua legislazione sui *mores*.

Carmen saeculare, dunque, può essere tradotto, come fa Mommsen, attribuendo al sostantivo il valore comune di "poesia": così si parla di «Säkulargedicht» o, nella traduzione inglese di Peter Schmidt⁴⁸, di «century poem». Ma possibili sono anche le traduzioni che interpretano *carmen* come "canto", facendo riferimento alla sua *performance* e alla radice di *cano* con cui esso è forse in relazione⁴⁹: compare così il tedesco «Säkularlied»⁵⁰, l'inglese «secular song»⁵¹, il francese «chant séculaire»⁵². La traduzione di Mandruzzato⁵³ si spinge oltre, cercando di interpretare anche l'aggettivo *saecularis*: «canto delle generazioni» è una formulazione particolarmente felice, in quanto riesce a evocare il contesto religioso dei *ludi* indetti per celebrare l'inizio di un nuovo *saeculum*, la generazione dell'età aurea.

⁴⁶ Cfr. vv. 4-8: *tempore sacro, // quo Sibyllini monuere versus / virgines lectas puerosque castos / dis, quibus septem placuere colles, / dicere carmen.*

⁴⁷ Sul rapporto tra il *Carmen saeculare* e i *carmina* rituali arcaici cfr. DANIELEWICZ 1991.

⁴⁸ SCHMIDT 2009.

⁴⁹ Così almeno ritenevano i latini (ERNOUT - MEILLET 2001, 101).

⁵⁰ WILLE 1967 e ABLEITINGER 1972.

⁵¹ PUTNAM 2000, 11.

⁵² SEGUIN 1990.

⁵³ TRAINA - MANDRUZZATO 2005, 395; il valore di *saeculum* e la sua intraducibilità sono commentati alle pp. 527-528.

E in questa età insignita nei secoli a venire del titolo di augustea, poeti come Virgilio e Orazio mostrano di conoscere la doppia valenza del vocabolo, giocando con i suoi significati. Esemplare è il caso dell'ecloga ottava, dove i *carmina* sono gli incantesimi con cui Alfesibeo vuole condurre a sé l'amato Dafni: *ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin. / Carmina vel caelo possunt deducere Lunam, / carminibus Circe socios mutavit Ulixi*. Orazio nell'epodo 17 parla di libri di sortilegi; la supplica alla strega Canidia perché cessi di tormentarlo si apre con una resa del poeta esasperato dai suoi affanni (vv. 2-6):

oro regna per Proserpinae,
per et Dianae non movenda numina,
per atque libros carminum valentium
refixa caelo devocare sidera,
Canidia, parce vocibus tandem sacris.

I libri dei *carmina* hanno qui il potere di mutare il corso delle stelle e di farle piombare dal cielo. Si noti anche come Diana, in quanto divinità notturna, sia sovente associata alle formule magiche. E di *carmen* Orazio parla anche in un passo che fa subito pensare al *Carmen saeculare*: mentre presenta la figura del *vates* elencandone gli attributi positivi, il poeta si domanda, lasciando trasparire un certo orgoglio (*Ep.* 2,1,132-133): *castis cum pueris ignara puella mariti / disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?* E le preghiere cantate da vergini e da giovani casti – esattamente come nel *Carmen saeculare* – così sono chiamate poco più avanti (v. 138): *carmine di superi placantur, carmine Manes*.

Giochi più sottili sull'ambiguità del termine *carmen* sono stati messi in luce da Putnam. Al termine del tragico episodio di Eurialo e Niso, Virgilio sospende per pochi versi la narrazione epica per rivelare la potenza della sua voce poetica (*Aen.* 9,446-447): *fortunati ambo! Si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aevo*. Non ci si aspetterebbe che un poeta epico parli del suo poetare come *carmina*: il termine, specialmente al plurale, trova il suo posto in maniera più consona nel genere lirico. Ma Virgilio qui sta esaltando il potere eternatore del suo canto; la poesia ha una *vis* soprannaturale che incanta perfino il tempo e la morte⁵⁴.

Delle molteplici sfaccettature di significato nel vocabolo e del potere incantatore della poesia è cosciente anche Ambrogio, come rivela nella sua difesa degli

⁵⁴ Cfr. PUTNAM 2000, 138: «but this literal and figurative ambience draws not only on the explicit meaning of *carmina* as epic verses but also on their connotation as ritual charms that bring about permanence through the incantatory spell of words».

inni da lui composti durante l'affare delle basiliche nel 386⁵⁵. Il vescovo non nega l'accusa che gli viene rivolta di ammaliare i fedeli con l'incantesimo dei suoi inni: *hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt; plane nec hoc abnuo*. Invece, ammette trionfante: *grande carmen istud est quo nihil potentius*. L'incanto suscitato dai suoi inni ha una potenza straordinaria, perché tutto il popolo – ricchi e poveri, colti e ignoranti – canta all'unisono la professione di fede, mentre la melodia dell'inno imprime nella memoria di tutti i capisaldi del credo cristiano. Quale resistenza, dunque, avrebbe avuto un uomo tardoantico a leggere il *Carmen saeculare* come un canto sacrale? Anche un inno era denominato *carmen*, con tutto il ventaglio dei suoi significati. Pure i salmi erano *carmina* per i poeti cristiani; il *carmen* è *Daviticus* in Prudenzio, *Perist.* 10,838: la madre di un piccolo martire ucciso sotto i suoi occhi *hymnum canebat carminis Davitici*. E ancora, il custode della prigione in cui è rinchiuso Vincenzo sente le dolcissime note di un canto, forse di un salmo (*Perist.* 5,313-14): *psallentis audit insuper / praedulce carmen martyris*⁵⁶.

Pertanto, sia la tradizione dei *carmina Saliaria* e del *carmen Arvale*⁵⁷, sia la compresenza e talora la sovrapponibilità tra *carmen*, inno e salmo nel contesto letterario tardoantico presentano il *Carmen saeculare* in una prospettiva diversa da quella a cui i lettori moderni sono avvezzi: esso si iscrive pienamente nel filone dell'innodia e quindi, si vedrà a breve, si offre facilmente all'imitazione degli innografi. Con ciò non si esclude la portata politica di una simile ode; si cerca solamente di sgombrare il campo da pregiudizi formati in secoli ben più tardi del IV e del V, per muovere alla scoperta di come il carme oraziano fosse visto dai poeti tardoantichi.

⁵⁵ *Ep.* 75a(Maur. 21a),34, *Sermo contra Auxentium de basilicis tradendis* (CSEL 82/3, 105). Nel commento al quarto giorno della creazione, Ambrogio ridicolizza il potere delle formule magiche (*carmina*, appunto) e gioca con i nomi *carmen* e *incantator* (*Exam.* 4,6,8,33): *multi temptant ecclesiam, sed sagae artis ei carmina nocere non possunt. Nihil incantatores valent ubi Christi canticum cotidie decantatur. Habet incantatorem suum dominum Iesum, per quem magorum incantantium carmina et serpentum venena vacuavit.*

⁵⁶ I *carmina* si intrecciano con i salmi anche in Prud. *Psych.* 663-664: *sic expugnata vitiorum gente resultant / mystica dulcimodis virtutum carmina psalmis.*

⁵⁷ «The *Carmen*, as we have seen, is part of a continuous tradition of hymnic performance», asserisce PUTNAM 2000, 140.

2. *Carmina cantati*

Il passo di Ambrogio citato poco fa mostra come il canto fosse una componente essenziale per gli inni liturgici. Allora sorge spontanea una domanda in rapporto ad Orazio: le sue odi, o almeno alcune di esse, erano cantate ai tempi di Prudenzio? In tal caso il legame tra il poeta augusteo e quello tardoantico ne risulterebbe rafforzato. Una simile domanda ne porta con sé un'altra, che si sono posti alcuni nel corso dell'ultimo secolo e di questo: i *carmina* oraziani furono composti dal loro stesso autore in vista di un'esecuzione musicale?

2.1 *Orazio menestrello?*

I dati su cui si possa fondare una risposta sono molto labili e questo occorre riconoscere innanzitutto, per non peccare di ὑβρις metodologica. Si rischia infatti di arrivare alle grottesche immagini di un Orazio citaredo che intrattiene Mecenate a banchetto insieme alle flautiste e alle citariste, come propone irrealisticamente Stuart Lyons⁵⁸ e come si evince anche dal titolo di un saggio di Noel Bonavia-Hunt, *Horace the minstrel*⁵⁹. I sostenitori della tesi di un Orazio "cantautore" adducono come prove una serie di passi, tratti dalle *Odi*, ma anche dalle *Satire* e dalle *Epistole*: ne riferirò qualcuno⁶⁰.

Uno dei versi più citati appartiene a un carme che, non a caso, è posteriore all'esperienza chiave del *Carmen saeculare*: la coscienza di essere poeta ufficiale e di avere assistito all'esecuzione pubblica di un proprio componimento traspare dalla dichiarazione *non ante volgatas per artis / verba loquor socianda chordis* (*Carm.* 4,9,3-4). È vero che le parole di Orazio sono qui da associare alle corde di uno strumento, ma il carme prosegue con la menzione dei precedenti greci che, sì, centinaia di anni prima, in un contesto storico, geografico e sociale completamente diverso da quello in cui operò Orazio, declamarono i loro componimenti con l'accompagnamento di uno strumento a corde. La forte presenza di temi metaletterari suggerisce una lettura non letterale delle parole oraziane: appare evidente che qui il poeta sta recuperando a livello

⁵⁸ LYONS 2010, 45.

⁵⁹ BONAVIA-HUNT 1969.

⁶⁰ Per un *excursus* completo sulle varie posizioni riguardanti il tema della musica in Orazio cfr. MILANESE 1997. Milanese propone un'interpretazione moderata e condivisibile: «quasi nessuno tra gli studiosi che si sono occupati con atteggiamento prudentiale della questione nega la possibilità che le *Odi* siano state anche eseguite con musica. Si tratta, semmai, di negare che Orazio stesso le abbia composte "pianificando" un'esecuzione cantata con accompagnamento strumentale e di negare che un tal tipo di esecuzione fosse l'unico immaginato da Orazio per la sua poesia lirica» (MILANESE 1997, 922).

puramente letterario stilemi e terminologie che nella lirica greca arcaica si riferivano a un'esperienza reale⁶¹. Allo stesso modo, se nel suo inno al *barbitos*, spiritoso gioco letterario, Orazio specifica *si quid vacui sub umbra / lusimus tecum* (*Carm.* 1,32,1-2), non lo fa perché effettivamente, come crede Lyons⁶², abbia suonato quello strumento – sarà forse avvenuto un cortocircuito fra la traduzione inglese di *ludo*, “play”, e l’uso del verbo “play” per indicare l’azione di suonare uno strumento. Una delle motivazioni è assai semplice: il *barbitos* è un tipo di lira associata ai poeti eolici arcaici, le cui attestazioni in fonti iconografiche e letterarie sono assai scarse dopo il V secolo a.C.⁶³; è assai improbabile, dunque, che Orazio suonasse uno strumento che non veniva più fabbricato da secoli.

Non è da escludere, questo è vero, un’esecuzione, cantata o recitata, delle odi oraziane al suono della lira: non è difficile immaginare che i banchetti degli amici di Mecenate fossero allietati da melodie suonate e modulate da etere e citaredi dai nomi greci. Ecco perché non stupisce che la Lidia di *Carm.* 3,9,10 sia *dulcis docta modos et citharae sciens* o che Fillide in *Carm.* 4,11,34-36 sia invitata dal poeta a imparare a cantare *modos* con una voce che lenisca le preoccupazioni: *condisce modos / amanda voce quod reddas; minuentur atrae / carmine curae*⁶⁴. In *Ep.* 2,2 Orazio parla delle difficoltà che lo strepito di Roma arreca alla sua attività poetica, e ai vv. 84-86 sbotta nella domanda: *hic ego rerum / fluctibus in mediis et tempestatibus urbis / verba lyrae motura sonum conectere digner?*⁶⁵ Se anche si interpretano letteralmente le parole di Orazio, l’unica deduzione che se ne può trarre è che i poeti in età augustea potevano comporre carmi destinati poi a essere accompagnati dalla lira. Quello che è certo è che non si evincono da questi passi testimonianze di esibizioni canore o strumentali da parte di Orazio.

I gorgheggiatori di *carmina* lirici sono presentati invece in *Serm.* 1,10,16-19; qui Orazio testimonia che i carmi di Calvo e di Catullo venivano cantati da un personaggio denominato ironicamente “scimmione”: sono da imitare i commediografi, *quos neque pulcher / Hermogenes umquam legit neque simius iste / nil praeter Calvum et doctus cantare Catullum*. Guardacaso il compare di un tale individuo, al livello del quale Orazio si guarda bene dal mettersi, ha un nome greco, segno questo di un’estrazione sociale non elevata e di una caratterizzazione quasi geografica della

⁶¹ Questa è la motivazione che BARCHIESI 2007, 148 adduce per il suo netto rifiuto della componente musicale nella poesia di Orazio: «all the metrical and formal choices are motivated and conditioned by the choice to reinvent Greek lyric without its osmosis between the verbal and the musical».

⁶² LYONS 2010, 77-78.

⁶³ MOORE 2010, 126.

⁶⁴ Cfr. LYONS 2010, 89.

⁶⁵ Cfr. BONAVIA-HUNT 1969, 25-26 e LYONS 2010, 41-42.

professione di musicista e cantore. Già ai tempi di Cicerone, del resto, i musicisti non sono sovrapponibili ai poeti; in una disquisizione sull'uso dei ritmi poetici nella prosa oratoria, Cicerone asserisce (*De orat.* 1,42,147): *namque haec duo, musici, qui erant quondam iidem poetae, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum*. Solo un tempo, e precisamente nell'antichità greca, i musicisti erano al contempo poeti. Ma proprio questo, obietterebbe Lyons, è una prova che Orazio fosse anche musicista: egli ha proclamato più volte Alceo come modello⁶⁶.

Se è per questo Orazio imita anche Saffo, senza con ciò dirigere un tiaso. Semmai, il modello di Alceo musicista può essere stato imitato occasionalmente in un contesto simposiale. Nulla impedisce, infatti, che Orazio talora sia stato invitato dai commensali a recitare le sue poesie, magari accompagnato da una citarista. Anche lui, dopo tutto, attesta la declamazione di carmi a tavola da parte dei suoi contemporanei (*Ep.* 2,1,109-110): *pueri patresque severi / fronde comas vincti cenant et carmina dictant*. Ma Lyons incalza: Orazio ammette che «his nuggets are performance art»⁶⁷ quando in *Ep.* 1,19,41-42 si scusa: *spissis indigna theatris / scripta pudet recitare et nugis addere pondus*. Eppure Orazio sta rispondendo a chi si lamenta della sua riluttanza a recitare i suoi versi sui podi. È vero, questo dimostra che c'era la possibilità di divulgare i propri versi con pubbliche audizioni; ma le parole di Orazio rivelano anche che il poeta si rifiuta di dare in pasto al largo pubblico, *ventosa plebs* (v. 37), i propri componimenti, non tanto perché indegni, come asserisce, ma perché indegne sono le orecchie degli ascoltatori. Lyons, invece, non ha soffermato la sua attenzione sui versi che seguono la dichiarazione di Orazio di essere *Latinus fidicen* – ovviamente da lui tradotto come «Latin minstrel» (vv. 33-34): *iuvat inmemorata ferentem / ingenuis oculisque legi manibusque teneri*. Orazio, l'Alceo latino, aspira a essere letto da nobili sguardi e ad essere tenuto da nobili mani: quale ammissione è più evidente di questa? O forse occorre applicare la lettura strettamente letterale dei sostenitori di un Orazio menestrello e credere che il poeta fosse tenuto in braccio dai suoi lettori?

Ma Nerone volle essere inserito nella lista dei citaredi in un agone, fa notare Lyons⁶⁸. E questa non è forse la prova che una persona di una certa levatura sociale è ritenuta folle, o perlomeno bizzarra, se si abbassa a esibirsi come citaredo? Con ciò non si esclude che Orazio sapesse suonare la lira⁶⁹ e che occasionalmente potesse recitare o modulare qualche componimento di fronte alla cerchia ristretta di amici letterati; resta

⁶⁶ Discorsi simili sono proposti in LYONS 2010, 91.

⁶⁷ *Ivi*, 43.

⁶⁸ *Ivi*, 94. La fonte è Svetonio, *Nero* 21,1.

⁶⁹ BUGADA 2010 mette in rilievo un gran numero di passi in cui Orazio mostra una spiccata sensibilità musicale. Una breve esposizione sugli strumenti musicali menzionati da Orazio è offerta da MILANESE 1997, 923-924.

suggestiva l'immagine che di Orazio presenta Ovidio, quando nella desolazione di Tomi ricorda il tempo trascorso nella divina compagnia dei poeti: Properzio recitava i suoi amori, *et tenuit nostras numerosus Horatius aures, / dum ferit Ausonia carmina culta lyra* (*Trist.* 4,10,49-50). È quasi spontaneo figurarsi la scena di Orazio che suona la lira e il dubbio se i versi ovidiani siano da leggere alla lettera rimane; è sempre possibile, comunque, una lettura metaforica, in cui il riferimento alla lira è solo un segnale del genere lirico cui Orazio si dedica. Se pure l'evocazione di Ovidio si basa su un evento reale, ciò non significa che Orazio vada visto come un «sympotic entertainer»⁷⁰. Che poi i suoi inni, eccetto il *Carmen saeculare*, siano stati cantati in un contesto religioso è ipotesi nemmeno degna di essere presa in considerazione⁷¹, così come l'idea, propugnata da Bonavia-Hunt, che fu Orazio a comporre la musica del *Carmen saeculare*⁷².

Da questa discussione, comunque, emergono alcuni elementi utili alla nostra ricerca. Anzitutto, si rivela assai interessante la notizia che Catullo fosse cantato pochi decenni dopo la sua attività poetica. La connessione tra poesia lirica e canto, dunque, era più stretta di quanto si possa credere. Questo dato è confermato da una testimonianza di Plinio il Giovane, i cui carmi, a quanto pare, furono apprezzati, se persino i Greci li cantarono al suono della lira e della cetra (*Ep.* 7,4,8-9): *postremo placuit exemplo multorum unum separatim hendecasyllaborum volumen absolvere, nec paenitet. Legitur describitur cantatur etiam, et a Graecis quoque, quos Latine huius libelli amor docuit, nunc cithara nunc lyra personatur*. Ancora una volta, non è lo scrittore a cantare le sue poesie, bensì dei musicisti; in questo caso, però, i carmi di Plinio sono modulati mentre il loro autore è ancora in vita. Rilevante è pure il fatto che sia il volume di soli endecasillabi a interessare il largo pubblico e in particolare i

⁷⁰ LYONS 2010, 45. Peraltro, se i riferimenti di Orazio agli strumenti musicali vanno tutti interpretati alla lettera, bisogna ipotizzare che il poeta si destreggiasse fra un gran numero di strumenti: infatti, oltre alla *tibia* e alla *fistula*, egli parla di lira, cetra e *barbitos*. Inoltre, come del resto ammette anche BONAVIA-HUNT 1969, 5, vi sono passi in cui chiaramente gli accenni al canto e alla musica sono di natura letteraria e vanno intesi metaforicamente.

⁷¹ LYONS 2010, 62-67.

⁷² BONAVIA-HUNT 1969, 8-11. Non si sa neppure che tipo di melodia si possa ipotizzare per il canto corale. Magari si trattava semplicemente di ritmi, intervalli e schemi tonali fissi associati al metro utilizzato, in questo caso la strofe saffica. In effetti, la nostra modalità di leggere la metrica classica probabilmente non corrisponde a quella degli antichi; è possibile che già la lettura metrica latina, con le sue quantità e forse con accenti melodici ereditati dai modelli greci, avesse già un andamento ritmico-melodico caratteristico per ogni tipo di metro. Il coro che Orazio istruisce in *Carm.* 4,6 doveva forse imparare semplicemente ad adattare parole e particolarità metriche allo schema ritmico-melodico già in parte prefissato. Ma sono pure supposizioni. Ciò che appare inverosimile è l'idea di Bonavia-Hunt che Orazio si sia messo a comporre la musica del *Carmen saeculare*, diversa, tra l'altro, da strofa a strofa, e magari pure con accompagnamento strumentale: un Mozart *ante litteram*!

suonatori di cetra e lira: forse i versi in endecasillabi, compresi quelli saffici, erano più adatti al canto degli altri?

Inoltre, non è trascurabile che negli ultimi due secoli l'ipotesi di un Orazio musicale venga proposta a più riprese da studiosi di provenienze diverse. Se la tentazione di leggere alla lettera le parole di Orazio è così forte nella comunità intellettuale che ha conosciuto il rigore filologico ottocentesco, non sorprende affatto che uomini di cultura tardoantichi e medievali, più propensi a cogliere un legame tra poesia e canto, prestassero fiducia a certe dichiarazioni metaletterarie di Orazio o ai versi di Ovidio sopra citati.

Alcune affermazioni di *auctoritates* quali Quintiliano, poi, non facevano che confermare le loro convinzioni. All'incirca nello stesso periodo di Plinio il Giovane, l'autore dell'*Institutio oratoria* consiglia agli oratori in erba di approcciarsi alle opere poetiche, in special modo a quelle liriche (*Inst.* 1,10,29): *nam poetas certe legendos oratori futuro concesserint; num igitur hi sine musice? Ac si quis tam caecus animi est ut de aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad lyram composuerunt.* Anche in questo caso è possibile una lettura metaforica, ma ciò che importa qui è che la frase di Quintiliano si presta molto a una lettura che vede nei poeti, o almeno in alcuni, dei compositori di canti adatti alla lira.

Giungendo all'epoca tardoantica, l'ambiguità di Mario Vittorino appare significativa; secondo il grammatico del IV secolo Alceo e Saffo composero i loro carmi *ad modulationem lyrae citharaeve*, e Orazio è quello che soprattutto li segue⁷³. Non è esplicitato se il poeta latino segua i suoi modelli anche nella destinazione musicale dei suoi componimenti o se l'imitazione avvenga a un livello puramente letterario; il dubbio lasciato, però, è già di per sé significativo, dal momento che Mario Vittorino non si preoccupa di chiarire la differenza oraziana per evitare equivoci.

Una distinzione tra citaristi – e affini – e poeti è presente nel *De musica* di Severino Boezio (*Mus.* 10): *tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat.* I citaredi, espone poi, conoscono solo la tecnica del loro strumento, ma non possono accedere alla scienza musicale, sono semplicemente i suoi *famuli*⁷⁴. Al di sopra di essi, pare di arguire, stanno i poeti, che un

⁷³ All'inizio del *De metris*, Vittorino sta esponendo i vari tipi di metri, quando chiama in causa i poeti lirici per eccellenza (*GL* 6, 50,26-27): *melicum autem sive lyricum, quod ad modulationem lyrae citharaeve componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum esse secutus Horatius.*

⁷⁴ *Sed illud quidem, quod instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est.*

certo istinto naturale porta al *carmen*⁷⁵ – termine utilizzato forse per la sua duplicità di senso. I compositori dei carmi e dei canti, dunque, si differenziano dai meri esecutori della musica, ma sono ad essi legati: stando a quanto propone Boezio, i poeti compongono i *carmina*, gli strumentisti li eseguono e infine c'è chi, come lui stesso, si assume il compito di discernere la qualità della *performance* strumentale e del canto. Se pure non tutti i poeti compongono canti, vi sono taluni personaggi degnati del nome di poeti che al principio del VI secolo si dedicano a comporre carmi *socianda chordis*. Pertanto, cantare componimenti con accompagnamento musicale era un fenomeno consueto nell'Occidente latino sul finire dell'età tardoantica.

Peraltro, nel capitolo precedente a quello citato, Boezio offre preziose informazioni sulle diverse modalità di espressione orale di opere poetiche; il “musicologo” tratta della divisione delle *voces* tra continua e sospesa con un intervallo, e spiega che quella sospesa, in greco *διαστηματική*, è propria del canto, e non si serve di *sermones* bensì di *moduli*⁷⁶. Dopo una descrizione di questo tipo di voce, più lenta perché modulata e con note tenute⁷⁷, Boezio aggiunge: *his, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso segniorique modo vocis, ut canticum*. Le “voci mediane” di cui parla Boezio sono a metà tra la prosa e il canto, e sono utilizzate quando si legge un poema eroico: le parole che le voci modulano sono quindi testi poetici. La pratica di cantare testi poetici, o di recitarli con intonazioni che li accostano alla musica, era dunque diffusa ai tempi di Boezio. Ancora nella tarda antichità, dunque, *carmina* e canto erano spesso associati ed era invalso l'uso di modulare testi poetici. Gli inni ambrosiani, del resto, erano veri e propri componimenti poetici, scritti in metrica classica, ed erano cantati dai fedeli di ogni età e di estrazione sociale.

2.2 Orazio in musica nel medioevo

Di testimonianze in età tardoantica possediamo solamente quelle appena esaminate. Sono poche, bisogna ammetterlo, ma di una certa rilevanza: fanno almeno sospettare che le odi di Orazio potessero essere cantate o declamate con accompagnamento musicale, secondo una prassi che si è riscontrata per la poesia lirica dai tempi di Orazio

⁷⁵ *Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen.*

⁷⁶ *Mus. 9: diastematice autem est ea quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus, sed modulis inservimus.*

⁷⁷ *Estque vox ipsa tardior, et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis, sed suspensae ac tardae potius cantilenae.*

fino ancora all'età di Plinio il Giovane. Da Boezio si passa al medioevo, e in questo periodo, ancora una volta, troviamo il fattore del canto come distintivo della poesia oraziana. Ciò avviene a due livelli: da una parte, infatti, i carmi di Orazio sono considerati destinati al canto fin dalla loro creazione nell'ambiente di Mecenate; dall'altra, quegli stessi carmi sono fruiti nella loro presunta vocazione originaria, quella del canto. È nel X secolo, infatti, che appaiono i primi neumi su manoscritti oraziani, esclusivamente alle *Odi* e a qualche epodo.

Il titolo con cui sono tramandate le *Odi, carmina*, è un chiaro segno della loro destinazione musicale per i compilatori dei suoi manoscritti oraziani. Così, ad esempio, un *accessus* alle *Odi* probabilmente di fine XI secolo, ritrovato a San Gallo, recita, in riferimento al titolo della raccolta: *carmina enim vocamus quaslibet cantiones auditores delectantes*⁷⁸. Ma anche Ugucione da Pisa nelle sue *Magnae derivationes* deduce dai termini con cui sono definite le odi di Orazio che esse fossero cantate: *carmina Oratii dicuntur lirica, quia cum lira decantabantur*. Non solo il vocabolo *carmen*, quindi, ma anche il genere lirico suggerisce l'esecuzione musicale delle odi. Poco più avanti Ugucione riflette anche sul termine *oda* e aggiunge un elemento assai prezioso per la nostra indagine:

oda -e grece, latine dicitur laus, et oda cantus, et oda finis, et oda via. Hinc quidam liber Oratii intitulum liber odarum, id est cantuum vel laudum, quia ibi laudare intendit et quelibet eius distinctio est cantabilis.

Le odi oraziane, il canto e la lode si intrecciano in una sovrapposizione proposta come evidente e certa: espressioni come *hinc, id est, quia* mostrano una consequenzialità logica e una verità effettuale che non lasciano spazio alle supposizioni. Il libro delle *Odi* – *quidam liber* pare riferirsi a tutte le odi, in contrapposizione ai libri esametrici delle *Epistulae* e dei *Sermones*, forse anche agli *Epodi* – è una raccolta di lodi cantate. La traduzione di *oda* con *laus* può sorprendere: Karsten Frijs-Jensen manifesta il suo stupore e cerca di spiegarsi l'equivalenza con l'eventuale confusione con un altro termine legato al canto, ovvero *hymnus*, normalmente tradotto come *laus*⁷⁹. La confusione, comunque, è sintomatica di una certa affinità e intercambiabilità fra i termini ode, lode, canto e inno; tutte e quattro le parole, oltre a *carmen*, sono accomunate dal riferimento alla poesia di Orazio.

⁷⁸ St. Gallen, Stiftsbibliothek 868, p. 13. Il testo è citato in FRIJS-JENSEN 1993, 281.

⁷⁹ *Ivi*, 284.

Si è già potuto osservare come alcuni carmi oraziani vengano classificati come inni in taluni manoscritti⁸⁰; ebbene, alcuni dei codici menzionati nel primo capitolo contengono neumi musicali sui testi di certe odi. Ed è in un *accessus* contenuto in un simile manoscritto che compaiono interessanti considerazioni sulla natura cantata dei *carmina* oraziani e sulla loro connessione con l'innodia; un codice del XII secolo custodito a Oxford offre una tale spiegazione del termine *oda*: *ob hoc etiam potest dici liber odarum quod odae istae sive cantilenae a pueris et puellis in honorem deorum solebant decantari*. Ancora il legame tra ode e inno cantato agli dei. Si comincia quindi a notare una certa vicinanza tra l'esecuzione vocale dei carmi oraziani, documentata dai neumi, e la loro interpretazione come canti di lode ad entità divine.

Esplorare più a fondo il fenomeno del canto di odi oraziane nel medioevo può fornire ulteriori indizi su questi ripetuti accostamenti di concetti. Un lavoro fondamentale compiuto sui neumi ai carmi di Orazio è quello di Sylvia Wälli, che nel 2002 ha pubblicato un'edizione critica di venti manoscritti contenenti neumi e un'accurata interpretazione delle fonti⁸¹. Fra tutto questo materiale, due manoscritti si distinguono tra gli altri in quanto contengono da soli quasi la metà delle odi fornite di neumi finora ritrovate. Nel *Par. lat.* 7979 sei delle nove odi con neumi appartengono al primo libro, mentre un manoscritto di S. Pietroburgo (*Class. lat.* 8° v 4) offre notazioni neumatiche sistematicamente per i primi undici carmi del primo libro, oltre che per qualche altro componimento⁸². Per giunta, tali manoscritti sono annotati con glosse principalmente grammaticali; la loro destinazione scolastica appare dunque plausibile a molti studiosi⁸³. I neumi, infatti, potevano avere la funzione di facilitare la lettura metrica o la memorizzazione dei carmi che furono scelti da Orazio per dispiegare all'inizio della raccolta quasi tutti i metri poi impiegati⁸⁴. È perciò l'aspetto metrico, più che il contenuto, a motivare l'assegnazione di neumi⁸⁵.

Di conseguenza, è utile indagare i tipi di metri delle odi annotate, per cercare di scoprire se vi sono dei metri che i medievali preferivano musicare. I rimanenti carmi corredati di neumi nel *Class. lat.* 8° v 4 offrono già dati rilevanti: dopo gli asclepiadei di *Carm.* 1,11, che già esula dalle «parade odes», si contano ancora gli asclepiadei, nella combinazione della strofe asclepiadea quarta, in *Carm.* 3,28; poi si passa alle strofi saffiche di *Carm.* 4,2, per tornare al metro asclepiadeo con *Carm.* 4,8. Asclepiadei e

⁸⁰ Vd. p. 9.

⁸¹ WÄLLI 2002.

⁸² Precisamente per *Carm.* 3,28; 4,2; 4,8 e *Epod.* 1.

⁸³ Uno di questi è ZIOLKOWSKI 2000, che si domanda perché i classici fossero cantati. Cfr. anche WÄLLI 2002, 42 e LONGOBARDI 2010, 255.

⁸⁴ ZIOLKOWSKI 2000, 87-89.

⁸⁵ Cfr. ZIOLKOWSKI 2006, 59-61.

saffici predominano anche nel primo manoscritto citato, *Par. lat. 7979*. Tra i componimenti del primo e del terzo libro, infatti, sono riportati neumi solo per le odi che contengono versi asclepiadei e saffici. Se poi si vanno a osservare i carmi con neumi nei manoscritti rimanenti, si scopre che il metro asclepiadeo ha particolare fortuna ed è immediatamente seguito da quello saffico. Solo in due casi si incontrano metri giambici, ma sempre in riferimento agli epodi⁸⁶. I contenuti dei carmi, invece, variano notevolmente: si va dagli inni come il *Carmen saeculare* per le strofe saffiche o il canto al *fons Bandusiae* (*Carm.* 3,13) in strofe asclepiadee alle odi erotiche quali *Carm.* 1,25 (*Parcius iunctas*) in saffiche o il ricorrente *Carm.* 1,33 (*Albi ne doleas*) in asclepiadei.

Questi ultimi manoscritti analizzati dalla Wälli vanno inseriti in un quadro diverso da quello dei primi due ricordati. In essi infatti non si propone una serie di odi oraziane con neumi, bensì vengono annotate solo una, due, o al massimo tre odi. Anche l'ipotesi che si tratti di testi scolastici non risulta più così sicura. Perché allora in alcuni manoscritti saltuariamente corredati di neumi sono annotati esclusivamente carmi contenenti metri asclepiadei e saffici? Forse perché sono i primi due metri che si incontrano nelle *Odi*. Il loro statuto particolare dovuto alla loro posizione privilegiata emerge anche nell'introduzione a un codice con le *Odi* oraziane: quando si illustra la varietà del metro e della materia, solo l'asclepiadeo e il saffico sono menzionati⁸⁷. Un'altra motivazione è proposta da Franco Piperno: la preferenza per i metri asclepiadeo e saffico è paragonabile a quella che si riscontra nella versificazione latina medievale⁸⁸. Tale spiegazione allarga l'orizzonte al contesto letterario in cui l'attività neumatica dei testi oraziani trova spazio.

Si può procedere oltre sulla via del confronto tracciata da Piperno. Vi è infatti un particolare genere poetico che, come nel caso delle *Odi* oraziane, è intimamente connesso con la musica: sono gli inni. Sfogliando i volumi degli *Analecta Hymnica* si può notare facilmente come, nell'assortimento delle diverse forme, a parte l'ovvia egemonia del dimetro giambico, siano proprio i versi asclepiadei e saffici – questi anche nell'aspetto della strofe pseudosaffica⁸⁹ – a ricorrere più spesso tra gli inni medievali insieme al settenario trocaico. E la comunanza tra gli inni e le odi oraziane dotate di neumi è ancora maggiore di quella individuata da Piperno: l'esecuzione cantata, infatti, accomuna manifestamente i due tipi di carmi. Dopo tutto, l'asclepiadeo è il metro dell'inno a Diana (*Carm.* 1,21), mentre sulle note delle strofe saffiche il coro di

⁸⁶ Il manoscritto B.A. fr. 45 custodito a Leeuwarden contiene l'epodo 2 e *Class. lat.* 8° v 4 il primo.

⁸⁷ *Est enim in hoc libro varium metrum et varia materia, metrum ut cum una oda est asclepiadeum, in sequenti est saphicum – et sic decem et novem variis metris utitur Horatius in hoc opere.* Il passo è riportato da FRIJS-JENSEN 1993, 281 nt 37.

⁸⁸ PIPERNO 1998, 664. Lo studioso rimanda a NORBERG 1958, 64-135.

⁸⁹ Di questa si è occupato STOTZ 1982.

fanciulli e fanciulle innalzò il canto delle generazioni. Ecco che torna lo stretto legame, già osservato nei capitoli introduttivi, tra Orazio, il metro saffico e il genere innodico. I neumi non fanno che confermare la continuazione nell'età medievale di una connessione già ravvisata nello studio della ricezione oraziana in epoca tardoantica.

Non è di poco conto che la Wälli sia giunta alla medesima conclusione da una strada diversa: è infatti il suo approccio filologico e musicologico ad averla portata a stabilire un'associazione tra inni e odi oraziane cantate. È lei a notare che i manoscritti dove odi oraziane come l'inno a Mercurio (*Carm.* 1,10, in strofi saffiche) sono chiaramente definiti inni sono quelli che per questi carmi presentano neumi⁹⁰. Per di più, le sue ricostruzioni delle melodie indicate dai neumi arrecano un'ulteriore prova di questo legame. Limitatamente al caso delle strofi saffiche, la Wälli ha messo in luce come l'andamento melodico rintracciato per le odi oraziane si inserisce nel quadro delle melodie inniche⁹¹. Vi è poi il caso celebre di *Carm.* 4,11, *Est mihi nonum*, che – si sa ormai da tempo⁹² – presenta gli stessi intervalli dell'inno *Ut queant laxis*.

Vi è un altro fattore a cui la Wälli, a buon diritto giacché incentrata sui neumi oraziani, non ha dato peso: anche gli inni di Prudenzio sono musicati nei manoscritti medievali. Come si è già avuto modo di constatare, i carmi del *Cathemerinon* e del *Peristephanon* paiono aver dato un grande contributo alla fortuna e al tipo di ricezione delle odi oraziane, e in particolare delle sue strofi saffiche. Il collegamento tra Orazio, strofe saffica e inno resterebbe incompleto se non si nominasse anche l'apporto fondamentale di Prudenzio, il quarto polo di questa stretta relazione.

I neumi, ovviamente, non testimoniano che Orazio venisse cantato anche nella tarda antichità: non è possibile far risalire l'origine delle melodie oltre il periodo carolingio. Jan Ziolkowski, che molto si è occupato di annotazioni musicali ai classici, congetta che la trasposizione musicale di alcune odi oraziane sia avvenuta nel IX secolo e che le melodie in un primo momento furono trasmesse oralmente, prima che venisse ideata la notazione neumatica⁹³. Ziolkowski trova un indizio di questo in un manoscritto custodito a Leiden: qui il copista sembra aver fatto due tentativi di segnare

⁹⁰ Leeuwarden, Provinciale Bibliotheek, B.A. fr. 45; Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat.* Q. 21; Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, B.P.L. 28; Montpellier, Faculté de Médecine H 425; St. Petersburg, Gosudarstvennaja Publičnaja Biblioteka, *Class. lat.* 8° v 4, con la dicitura *hymnus in Mercurium* o *hymnus Mercurio*.

⁹¹ WÄLLI 2002, 286-289. PIPERNO 1998, 664 osserva che la medesima melodia è utilizzata per *Carm.* 1,2 e 2,2 ed è «sostanzialmente identica» a quella di *Carm.* 4,11, che a sua volta presenta neumi corrispondenti a quelli dell'inno *Ut queant laxis*. Piperno ne deduce che il tipo di melodia fosse in relazione al metro più che a un carme in sé; ipotizza inoltre l'esistenza di moduli ritmico-melodici di tradizione orale, atti alla lettura intonata di determinate strofi poetiche.

⁹² CORBIN 1954; CORBIN 1955; CHAILLEY 1984; PIPERNO 1998, 664; LYONS 2010, 101-131.

⁹³ ZIOLKOWSKI 2006, 67; cfr. anche PIPERNO 1998, 663.

la melodia di un'ode, probabilmente in quanto tale successione di note non era stata fissata con precisione nella memoria⁹⁴.

Dalle testimonianze raccolte finora, dai tempi di Orazio sino al XII secolo, si osserva una tendenza, mai del tutto scomparsa, ad accostare i poeti lirici all'esecuzione musicale o canora. Se pure in Orazio i riferimenti alla musica sono di carattere prettamente metaforico, la prassi diffusa di declamare e cantare poesie, almeno fino all'età di Plinio il Giovane e a partire poi dal IX secolo, inevitabilmente influì sulla ricezione della produzione lirica oraziana e contribuì a delineare la figura di un Orazio innografo *ante litteram* durante l'età medievale. Esaminando dunque le notizie precedenti e successive all'età tardoantica si rintracciano alcuni elementi in comune che si può immaginare siano perdurati negli ultimi secoli dell'impero romano. Inoltre, alcuni accenni a Orazio nella poesia tardoantica rivelano che la caratterizzazione del poeta augusteo come suonatore di lira – anche in senso metaforico – non viene meno nel periodo che più ci interessa.

2.3 Orazio musicista nell'immaginario poetico tardoantico

Si è già avuto modo di leggere il passo ovidiano in cui Orazio è dipinto mentre accompagna i suoi colti carmi con il suono della lira. Tale raffigurazione di Orazio prosegue nei secoli per riapparire sovente nei poeti tardoantichi, che in esso vedono il poeta lirico per eccellenza più che l'autore di satire ed epistole. Stupisce che Lyons non abbia citato i versi della *laus Pisonis*, composta in età neroniana. L'anonimo autore dell'elogio a Pisone quasi al termine del suo componimento leva la sua voce in onore di Mecenate; questi infatti fu il *ductor* che permise alla nave carica di armamenti ormeggiata nel porto di levare l'ancora e prendere il largo nel mare della letteratura. Così Virgilio ebbe modo di far conoscere al mondo i suoi *Aeneia carmina* e non suonò invano la sua avena; anche Orazio, allo stesso modo, poté trasferire sulla lira romana i ritmi dei poeti greci (vv. 241-242): *carmina Romanis etiam resonantia chordis, / Ausoniamque chelyn gracilis patefecit Horati*. Un'interpretazione letteraria è chiaramente da preferire – anche perché, stando a quanto dice di sé, Orazio non si potrebbe certo definire gracile in senso fisico⁹⁵. Eppure risulta evidente che la lira e Orazio formano nell'immaginario poetico a lui successivo un'unità quasi indissolubile.

⁹⁴ ZIOLKOWSKI 2006, 67, nt 50. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, B.P.L. 28, fol. 113r.

⁹⁵ *Ep.* 1,4,15-16: *me pinguem et nitidum bene curata cute vises, / cum ridere voles, Epicuri de grege porcum*. È Svetonio a riferire che Augusto in una lettera a Orazio descrive bonariamente il suo aspetto fisico: *tibi statura deest, corpusculum non deest* (*Poet.* 55,60).

Secoli dopo la lode a Pisone, Paolino, vescovo di Béziers, non ha parole altrettanto lusinghiere per i suoi contemporanei. Nel suo epigramma indirizzato a un certo Salmon, il vescovo mostra la sua indignazione per i vizi degli uomini di inizio V secolo e deplora la preferenza accordata a Virgilio e Ovidio rispetto a Salomone e Paolo⁹⁶; e che dire di Orazio e Marullo cantati e recitati a teatro? *Nonne cavis distent penetralia nostra theatris? / Accipiant plausus lyra Flacci et scaena Marulli* (Epigr. 78-79). Pertanto, Paolino di Béziers ci testimonia che i componimenti di Orazio, e nello specifico quelli lirici, erano quantomeno recitati in un contesto teatrale nella Gallia del V secolo. L'accostamento a Marullo, mimografo dell'epoca degli Antonini, fa presumere che gli ascoltatori non si limitassero a un'élite letteraria, ma comunque si può osservare una continuità nella declamazione pubblica dei poeti classici, forse, chissà, con accompagnamento musicale.

Sulla figura di Orazio è Sidonio Apollinare che ci fornisce il maggior numero di esempi. Egli è soprattutto il poeta che con la sua lira ha tentato invano di avvicinarsi al volo del cigno pindarico, come afferma Orazio stesso nell'ode 4,2. In *Carm.* 23,450-454 Orazio è messo a tacere dalla lira di Leone:

at si dicat epos metrumque rhythmis
flectat commaticis tonante plectro,
mordacem faciat silere Flaccum,
quamvis post satiras lyramque tendat
ille ad Pindaricum volare cygnum.

Il plectro è quello che mette l'amico di Sidonio a confronto con il poeta augusteo, mentre la lira è nominata per designare la raccolta poetica oraziana, in particolare i primi tre libri delle *Odi*. Sorprende un poco che il quarto libro, e forse anche il *Carmen saeculare*, sia considerato *post lyram*, qualcosa di diverso, dunque, dai primi libri dei *Carmina*. Tanto l'inno ad Apollo e Diana quanto il quarto libro sono quindi componimenti a parte raccolti sotto l'insegna dell'imitazione pindarica; che da Pindaro Orazio abbia preso anche la natura musicale e performativa dei suoi testi?

In un'epistola Sidonio accosta il *melos* pindarico alla poesia di Orazio, giocando con termini legati al canto. In *Ep.* 9,15 è ancora Leone a essere lodato per le sue abilità versificatorie in lingua latina, a fianco di Consenzio, superiore al primo nella composizione in greco. Consenzio è in grado di raggiungere le altezze siderali di

⁹⁶ Paul. Baet. Epigr. 76-77: *non vitium nostrum est? Paulo et Solomone relicto / aut Maro cantatur Phoenissa aut Naso Corinna*. Da questi versi si evince che anche il quarto libro dell'*Eneide* era cantato nel V sec.

Pindaro, dacché *cecinisse ... canticum* (v. 24) – dice Sidonio con una figura etimologica in iperbato a cornice – attingendo dalle correnti del monte Elicona a cui si abbeverò Pegaso⁹⁷. Se poi entrambi i vati tardoantichi adattassero alla lira un canto latino, Flacco si affaticherebbe senza risultato con il suo plectro: i colli bianchi e canori, *cana et canora colla* (v. 34) dei cigni gallici avrebbero la meglio sul cigno calabrese. L'espressione che Sidonio usa per designare il canto dei due amici poeti (vv. 29-30: *lyrae poeticae ... aptet*) ricorda un verso oraziano (*Carm.* 2,12,3-4): *mollibus / aptari citharae modis*⁹⁸. Pertanto, Pindaro e Orazio, paragonati a poeti contemporanei, sono accostati nei versi di Sidonio per la loro appartenenza al novero dei poeti lirici, che, appunto in quanto lirici, adattano alle corde della lira il loro canto poetico.

Il riferimento all'esecuzione musicale è ancora più concreto in un'altra lettera. Nelle prime battute di *Ep.* 9,13 siamo informati di una richiesta, da parte del destinatario Tonanzio, di comporre asclepiadei *Horatiana incude formatos* perché vengano da lui recitati durante una bevuta. Ecco che Sidonio attacca con il ritmo asclepiadeo, ricordando il suo ultimo componimento in endecasillabi faleci⁹⁹.

Sed tu per Calabri tramitis aggerem
vis ut nostra dehinc cursitet orbita,
qua Flaccus lyricos Pindaricum ad melos
frenis flexit equos plectripotentibus (vv. 5-8).

Ancora una volta Orazio fa rotta verso il canto di Pindaro, *Pindaricum ad melos*. Ma degno di nota è specialmente il v. 9, nel quale le corde della lira sono fatte vibrare dal poeta latino: *dum metro quatitur chorda Glyconio*¹⁰⁰. Sidonio prosegue scusandosi, con la sua abituale falsa modestia, se la sua consuetudine alla prosa lo fa incespicare nel canto poetico (vv. 14-19):

⁹⁷ Cfr. vv. 23-28: *fide, voce, metris ad fluenta Pegasi / cecinisse dictus omniforme canticum, / quotiensque verba Graia carminaverit, / tenuisse celsa iunctus astra Pindaro / montemque victor isse per biverticem / nullis secundus inter antra Delphica.*

⁹⁸ Il verso, peraltro, era già stato evocato da Paolino di Nola, quando paragonò la sua attività poetica alla messa in musica di parole profetiche da parte del salmista Davide (*Carm.* 6,23): *aptavit citharis nomen venerabile David.*

⁹⁹ In effetti i due carmi precedenti, in *Ep.* 8,9,5 e 8,11,3, sono in questo metro.

¹⁰⁰ Sembra che Sidonio giochi qui con il doppio significato di *quatere chordam*: si tratta della corda della lira pizzicata dal plectro di Orazio, ma anche delle redini scosse dal poeta cavaliere, che con i suoi freni *plectripotentes* indirizza i cavalli lirici verso la poesia pindarica.

istud, da veniam, fingere vatibus
priscis difficile est, difficile et mihi,
ut diversa sonans os epigrammata
nil crebras titubet propter epistulas,
quas cantu ac modulis luxuriantibus
lascivire vetat mascula dictio.

I termini connessi con il canto si intersecano inestricabilmente con il lessico metrico. Qualche secolo dopo, come si è visto a proposito dei neumi medievali, metro e melodia appariranno ancora strettamente collegati l'uno con l'altra.

Infine, Orazio è dichiarato un suonatore di lira migliore del suo modello Alceo in *Ep.* 8,11,3. Qui Sidonio si veste dei panni di Febo e invita la sua alunna Thalia a partire e visitare prima i poeti antichi, poi quelli contemporanei al poeta; al momento di nominare Orazio, Sidonio-Apollo si lascia andare a un'apostrofe diretta (vv. 24-25):
aut quo tu Latium beas, Horati, / Alcaeo melior lyristes ipso.

Anche Venanzio Fortunato ha parole piene di affetto per Orazio, divenuto citarista. Orazio è ancora accostato a Pindaro nella terza strofe saffica di *Carm.* 9,7:

Pindarus Graius, meus inde Flaccus
Sapphico metro, modulante plectro
molliter pangens citharista, blando
carmine lusit.

L'Orazio di Venanzio è raffigurato come un suonatore di cetra, che suona un dolce canto al ritmo del plectro. Vi è qui una sovrabbondanza di termini legati all'ambito musicale. I riferimenti al canto continuano nella strofe successiva (vv. 13-16):

cur mihi iniungis lyricos melodes,
voce qui rauca modo vix susurro?
eloqui chordis mea dextra nescit
pollice dulci.

Con una modestia già incontrata in Sidonio, Venanzio si dichiara incapace di cantare le melodie liriche per la raucedine della sua voce e di far vibrare le corde della sua lira con tocco soave. Dunque, al tramontare del VI secolo, e con esso dell'impero romano d'Occidente, un poeta si riferisce alla propria poesia in metri eolici attraverso le due metafore che hanno sempre contraddistinto il poetare lirico, quella del canto e quella

Rite maturos aperire partus
lenis, Ilithyia, tuere matres,
sive tu Lucina probas vocari 15
 seu Genitalis;

diva, producas subolem patrumque
prosperes decreta super iugandis
feminis prolisque novae feraci
 lege marita, 20

certus undenos deciens per annos
orbis ut cantus referatque ludos
ter die claro totiensque grata
 nocte frequentis.

Vosque, veraces cecinisse Parcae, 25
quod semel dictum est stabilisque rerum
terminus servet, bona iam peractis
 iungite fata.

Fertilis frugum pecorisque Tellus
spicea donet Cererem corona; 30
nutriant fetus et aquae salubres
 et Iovis aurae.

Condito mitis placidusque telo
supplices audi pueros, Apollo;
siderum regina bicornis, audi, 35
 Luna, puellas.

Roma si vestrum est opus Iliaeque
litis Etruscum tenuere turmae,
iussa pars mutare lares et urbem
 sospite cursu, 40

cui per ardentem sine fraude Troiam
 castus Aeneas patriae superstes
 liberum munivit iter, daturus
 plura relictis,

di, probos mores docili iuventae, 45
 di, senectuti placidae quietem,
 Romulae genti date remque prolemque
 et decus omne.

Quaeque vos bobus veneratur albis
 clarus Anchisae Venerisque sanguis, 50
 impetret, bellante prior, iacentem
 lenis in hostem.

Iam mari terraque manus potentis
 Medus Albanasque timet securis,
 iam Scythae responsa petunt, superbi 55
 nuper et Indi.

Iam Fides et Pax et Honos Pudorque
 priscus et neglecta redire Virtus
 audet adparetque beata pleno
 Copia cornu. 60

Augur et fulgente decorus arcu
 Phoebus acceptusque novem Camenis,
 qui salutari levat arte fessos
 corporis artus,

si Palatinas videt aequos aras, 65
 remque Romanam Latiumque felix
 alterum in lustrum meliusque semper
 prorogat aevum,

quaeque Aventinum tenet Algidumque,
quindecim Diana preces virorum 70
curat et votis puerorum amicas
 adplicat auris.

Haec Iovem sentire deosque cunctos
spem bonam certamque domum reporto,
doctus et Phoebi chorus et Dianae 75
 dicere laudes.

3.1 Riprese formali

La somiglianza tra i due attacchi dei carmi potrebbe non essere casuale: *Christe, servorum regimen tuorum* (*Cath.* 8,1) potrebbe essere ricalcato su *Phoebe silvarumque potens Diana*. La divinità a cui il poeta si rivolge, infatti, occupa il posto di apertura di inno, in vocativo, ed è seguita da un genitivo plurale; Prudenzio non segue Orazio – non lo farà mai – nella particolarità della cesura dopo la sesta sillaba, ma modella anche il suo endecasillabo su quattro parole. Nominare il dio all’inizio del proprio canto, comunque, è caratteristica dell’inno: si pensi ad esempio all’ode più volte menzionata, *Carm.* 1,10, che si apre con *Mercuri, facunde nepos Atlanti*¹⁰². Il nome seguito da un genitivo plurale, però, è assai più raro: si ricorda solo *Carm.* 3,18 tra le odi oraziane, *Faune, Nympharum fugientum amator*. La scelta prudenziana fu felice se, come si è visto, il vocativo *Christe* con il genitivo ricorre di frequente negli inni dei secoli successivi.

L’*hymnus post ieiunium* prosegue, secondo l’uso del canto innico, elencando le qualità e le prerogative del dio invocato¹⁰³: il dolce giogo con il quale Cristo conduce i suoi servi è imparagonabile al carico della croce che egli ha portato su di sé. Il primo adonio contiene già una delle numerose tessere che Prudenzio trae dalle strofi saffiche di Orazio, senza che la ripresa costituisca un’allusione diretta al carme cui è riconducibile: *lege coerces* rivela una lettura sedimentata di *Carm.* 4,2, con il suo *lege solutis* (v. 12) o del *Carmen saeculare*, in cui il verso *lege marita* (v. 20) occupa la parte iniziale, dedicata, come nell’inno prudenziano, alla rassegna degli attributi degli dei supplicati.

¹⁰² Cfr. anche *Carm.* 1,30, *O Venus regina Cnidi Paphique*; 1,35, *O diva, gratum quae regis Antium*; 3,11, *Mercuri - nam te docilis magistro*; 4,6 *Dive, quem proles Niobaea magna*.

¹⁰³ O’DALY 2012, 241 osserva come Prudenzio invochi Cristo alla maniera degli inni antichi, in quanto enumera gli attributi della divinità.

Dopo il dispiegarsi delle apostrofi e delle facoltà benefiche delle divinità, sia *Cath.* 8 che il *Carmen saeculare* offrono un intermezzo temporale che fa riferimento all'occasione in cui l'inno è cantato. Orazio ricorda la ricorrenza dei *ludi saeculares*, mentre Prudenzio annuncia l'inizio della quarta parte del giorno e con essa il termine del digiuno: entrambi con una sola strofa¹⁰⁴. Singolare è che le notazioni numeriche costituiscano il tratto distintivo di entrambe le strofe: in Orazio campeggiano i numeri dieci, undici e tre; la terna di Prudenzio, invece, è formata da nove, tre e quattro. Ma ciò che sorprende maggiormente è una comunanza troppo bizzarra per sembrare fortuita: il verso oraziano *certus undenos deciens per annos* è collocato proprio al ventunesimo verso, che presenta la somma dei due numeri citati dal poeta¹⁰⁵. Che forse Prudenzio ripeta il gioco numerico? Se si va a verificare il numero del verso che contiene l'aggettivo *nona*, si scopre che effettivamente si tratta proprio del nono verso. Sorge il sospetto, dunque, che il *Carmen saeculare* sia una presenza non secondaria nell'inno dopo il digiuno.

Il sospetto appare ancora più fondato quando si analizza la quinta strofa di *Cath.* 8: la benevolenza del *doctor indulgens* è tale che seguirlo è leggero e piacevole per il nostro corpo. Ebbene, quando il canto dei fanciulli si avvia alla conclusione, il *Carmen saeculare* presenta ulteriori prerogative del dio Apollo; egli è augure, arciere, caro alle Muse ed è pure dio della medicina (vv. 63-64): *qui salutari levat arte fessos / corporis artus*. La sostanza fonica e lessicale dei due versi oraziani sembra essere riprodotta da Prudenzio in *Cath.* 8,19-20¹⁰⁶: *lactat hortatu, levis obsequella ut / mulceat artus*. Non è ripresa solo la clausola *artus*: nell'aggettivo *levis* dopo la cesura dell'endecasillabo pare risuonare il verbo *levat* di *Carm. saec.* 63, alla stessa sede di verso. Del resto si sta sempre parlando di un dio che allevia la fatica corporale dei suoi devoti.

E Cristo è *doctor* come lo è Apollo per Orazio in *Carm.* 4,6,25. In questo altro carme, che può a buon diritto essere definito un inno, l'autore sta lodando il dio che gli diede l'arte del canto e il nome di poeta; egli è *doctor argutae fidicen Thaliae*, con il termine che ci interessa a *incipit* di verso esattamente come in Prudenzio. Inoltre, la vicinanza fonica tra le ultime due vocali di *indulgens* e *argutae* può essere un caso, ma non è insensato lasciare il beneficio del dubbio. Non sarebbe la prima volta, comunque,

¹⁰⁴ *Carm. saec.* 21-24: *certus undenos deciens per annos / orbis ut cantus referatque ludos / ter die claro totiensque grata / nocte frequentis. Cath.* 8,9-12: *nona submissum rotat hora solem, / partibus vixdum tribus evolutis / quarta devexo superest in axe / portio lucis.*

¹⁰⁵ La non casualità del fenomeno è stata sottolineata da BARCHIESI 2005, 157-160.

¹⁰⁶ Questa ripresa e alcune delle successive si trovano elencate in SALVATORE 1956, 122-125 e SALVATORE 1958, 74-77. Un elenco di riprese dal *Carmen saeculare* si trova in HARRIS 1961, 70. Il riecheggiamento della «trama verbale» oraziana è riconosciuto anche da RICCI 1995, 127.

che Cristo viene sostituito all'Apollonio di Orazio, ma di questo si parlerà a breve. Per ora basti osservare che il caso di *doctor* rientra, come *lege*, nel novero delle tessere probabilmente non allusive che Prudenzio ha tratto dalle odi di Orazio; le strofi saffiche del poeta lirico più famoso fornivano lessico, stilemi e catene fonico-ritmiche per chiunque volesse comporre in quel metro. Era inevitabile, quindi, che chi avesse letto e riletto – e verosimilmente imparato a memoria – i carmi oraziani ne riproducesse le parole in determinate sedi metriche, senza con ciò avere alcun intento allusivo.

Un esempio di questo è l'adonio recuperato per intero da *Carm.* 4,2,20. Nell'inno cristiano Dio ricompensa chi digiuna nel segreto senza ostentare il suo sacrificio (*Cath.* 8,31-32): *cernit occultum Deus et latentem / munere donat*. Il premio che il Signore riserva a coloro che si sottopongono al suo dolce giogo è descritto dal quadretto del buon pastore che segue immediatamente i versi citati. Il dono della vita eterna è presente anche nell'ode su Pindaro, quando Orazio canta le lodi del poeta corale e lo incorona dell'alloro apollineo per l'immortalità che questi offre a un pugile o a un cavallo – altro che cento immagini! *Sive quos Elea domum reducit / palma caelestis pugilemve equomve / dicit et centum potiore signis / munere donat* (*Carm.* 4,2,17-20)¹⁰⁷. Tra l'altro, la palma elea è accostata in *callida iunctura* con i vincitori che riconduce a casa "indiati": questo nesso, *palma caelestis*, evoca facilmente alle orecchie di un cristiano un'aria di eternità paradisiaca che spira anche tra le fronde del palmeto prudenziano¹⁰⁸. Una certa area semantica dunque, una certa atmosfera comune hanno forse determinato il riuso della tessera oraziana. Si potrebbe parlare di *Kontrastimitation*, come Maria Lühken ama spesso chiamare i riferimenti prudenziani a Orazio¹⁰⁹: l'immortalità che Pindaro procura con i suoi epinici sarebbe superata dal dono della vita eterna e della liberazione dai peccati a opera di Dio misericordioso. L'ipotesi è affascinante e forse anche vera, ma non vi sono altri elementi nel carme di Prudenzio che la sostengono. L'adonio di Orazio sembra più l'ennesimo fiorellino che Prudenzio ha colto dai carmi oraziani in quanto si adattava perfettamente alle ghirlande intrecciate a lode di Dio dal poeta cristiano¹¹⁰.

¹⁰⁷ La ripresa è stata notata da BERGMAN 1921, 118 e EVENEPOEL 1979, 60.

¹⁰⁸ *Cath.* 8,45-46: *sed frequens palmis nemus et reflexa / vernat herbarum coma*.

¹⁰⁹ Cfr. LÜHKEN 2002, *passim*. Il concetto di *Kontrastimitation* è esposto nell'introduzione alle pp. 29-30.

¹¹⁰ L'immagine delle corone di fiori per indicare i versi offerti a Dio compare nella produzione lirica di Prudenzio: in *Cath.* 3,26-30, dove il poeta invita la sua Musa a intrecciare i suoi capelli di ghirlande mistiche: *sperne, camena, leves hederas, / cingere tempora quis solita es, / sartaque mystica dactylico / texere docta liga strofio / laude Dei redimita comas*.

Il nesso, bisogna anche ammettere, compare in altri luoghi al di fuori delle strofi saffiche; infatti, gli ultimi due piedi dell'esametro corrispondono a un adonio. È sempre Enea che nelle uniche due occorrenze precedenti a Orazio elargisce doni. Entrambe le azioni munifiche sono raccontate nel quinto libro dell'*Eneide*, quando l'eroe indice dei giochi funebri in onore di Anchise. Durante le gare è un traboccare di doni da parte di Enea: tutti i partecipanti della regata ricevono premi, perfino Sergesto, che, ultimo, riconduce sul lido la sua barca dimenandola con moti serpentini attraverso gli scogli; è la salvezza dei compagni a spingere Enea al dono¹¹¹. La generosità del *pater optimus* (v. 358) si manifesta anche dopo il gioco della corsa. Niso, infatti, più rapido del fulmine, avrebbe ottenuto la vittoria se, proprio sul traguardo, non fosse scivolato sul sangue del sacrificio; anch'egli, decreta il pio Enea, ha diritto a una ricompensa, uno scudo (v. 361): *hoc iuvenem egregium praestanti munere donat*. In entrambe le occasioni la sua magnanimità porta Enea a ricolmare di doni anche chi, per malaugurato caso, ha subito la sconfitta. Pure il buon pastore, dopo tutto, mostra la sua misericordia nei confronti degli uomini incapaci di vincere la loro debolezza. E con Giovenco la clausola *munere donat* viene riferita a Cristo (*Evang.* 3,201)¹¹²: *omnibus ille tamen languores dempsit amarus, / viribus et validis venerando munere donat*. Anche in questo caso la bontà dell'elargitore si rivolge agli sventurati, ma oltre a questo non si ravvisa un particolare legame tra i due poeti. Quello che dona Dio nell'inno di Prudenzio è qualche cosa di più delle membra risanate – e più di una serva o di un clipeo; è ciò di cui la guarigione del corpo è segno o analogia.

Si parlava prima di stilemi oraziani ripresi da Prudenzio. Un esempio calzante si trova nella raffigurazione dei morbidi prati a cui è riconsegnata la pecorella smarrita (*Cath.* 8,39-43):

inde purgatam revehens aprico
reddit ovili.

Reddit et pratis viridique campo,
vibrat inpexis ubi nulla lappis
spina.

¹¹¹ Verg. *Aen.* 5,282-283: *Sergestum Aeneas promisso munere donat / servatam ob navem laetus sociosque reductos*.

¹¹² CHARLET 1980, 25 pensa che l'adonio *munere donat* sia una ripresa da Ausonio, *Pasch.* 10-11: *tu brevis hunc aevi cursum celeremque caducae / finem animae donas aeternae munere vitae*. È vero che il dono è proprio quello della vita eterna, ma dal punto di vista formale le due clausole hanno in comune troppo poco.

La ripetizione del medesimo verbo a inizio di adonio e al principio dell'endecasillabo successivo è un procedimento stilistico inaugurato da Orazio. La prima volta in cui compare un tale fenomeno è nelle prime due strofi della prima ode in metro saffico di tutta la raccolta lirica¹¹³: il poeta non sopporta più la tempesta che il padre Giove ha scatenato contro i Romani per il delitto di cui si sono macchiati – l'uccisione di Cesare. Con la sua destra sfavillante di rosso *sacras iaculatus arcis / terruit urbem. // Terruit gentis*. Prudenzio mostra di aver assimilato questo stilema¹¹⁴, se anche nell'altro carme in strofi saffiche inserisce una reduplicazione del verbo a *incipit* di adonio e della strofe successiva: Encrati è l'unica martire cui è toccato di sopravvivere alle torture dei carnefici. Il fatto è così sorprendente che il poeta insiste sul concetto della vita che continua nel presente (*Perist.* 4,115-117): *sola tu morti propriae superstes / vivis in orbe. // Vivis ac poenae seriem retexis*.

Il tipo particolare di iterazione è recuperato da Prudenzio non solo a livello puramente formale, ma anche nella sua funzione espressiva: come in Orazio il terrore per l'ira divina si allarga dalla città di Roma a tutti i popoli della terra, occupando con la sua martellante anafora due strofi, così Prudenzio manifesta il suo stupore ripetendo quel verbo tanto insolito per un martire. Ma ancora più simili al passo oraziano sono i versi di *Cath.* 8. Anche nell'episodio della pecorella recuperata, infatti, la ripetizione del verbo allarga l'orizzonte oltre a ribadire il concetto: Cristo buon pastore riporta la pecora all'ovile, che è la Chiesa sulla terra, e, ancora di più, ai pascoli erbosi dove eternamente si pasce la Chiesa trionfante e dove non vi è solamente la protezione dell'ovile, bensì l'assenza totale delle spine del peccato. L'iterazione, perciò, introduce un ampliamento di prospettiva che raggiunge le vette di una visione quasi cosmica, escatologica: l'ode di Orazio prosegue evocando la paura di un ritorno al *grave ... saeculum Pyrrhae*, il giorno fatale del diluvio universale, in cui inconsueti prodigi ribaltano le leggi naturali e in cui una generazione umana viene annullata e ne sorge una completamente nuova; Prudenzio condivide nell'inno ottavo lo sguardo rivolto al fine ultimo della vita umana. E, rispetto alla corona per la martire Encrati, ricalca più da vicino l'espressione oraziana: il bisillabo *pratis* con cui si chiude il primo emistichio

¹¹³ Vi è un secondo esempio nelle *Odi* oraziane: in *Carm.* 2,4,4-5 Achille e Aiace sono accomunati dall'attrazione provata per una schiava; *serva Briseis niveo colore / movit Achillem, // movit Aiacem Telamone natum / forma captivae dominum Tecmessae*. Qui la *geminatio* serve a porre sullo stesso piano i due eroi greci nella loro passione amorosa. È singolare che anche in questo caso i versi interessati dall'anafora interstrofica siano il quarto e il quinto del carme.

¹¹⁴ Lo ha messo in luce anche LÜHKEN 2002, 191, che ha collocato questo tipo di riprese nella tipologia di *metrische Reminiszenzen*. Secoli dopo, un altro poeta modula le sue saffiche su questo modello: è Carducci, nelle sue *Odi barbare* (libro 2, *Su Monte Mario*, vv. 1-6): «Solenni in vetta a Monte Mario stanno / nel luminoso cheto aere i cipressi, / e scorrer muto per i grigi campi / mirano il Tebro, // mirano al basso nel silenzio Roma / estendersi».

di *Cath.* 8,41 rima con l'oraziano *gentis* che occupa la stessa posizione nell'endecasillabo (*Carm.* 1,2,5).

Da questi primi esempi si comincia a notare che spesso le riprese oraziane in *Cath.* 8, sebbene non siano vere e proprie allusioni alla Pasquali, non raggiungono nemmeno i livelli di non referenzialità propri, come si è visto, degli inni medievali; sovente vi è una certa affinità di contenuti, di lessico o di atmosfera che giustifica le scelte di Prudenzio. Certo, non è sempre questo il caso. Ad esempio, il verso immediatamente successivo a quelli appena esaminati offre una reminiscenza fonico-ritmica che nulla ha a che vedere con il testo da cui è tratta, se non con il suo metro. In *Carm.* 1,22, il famoso *Integer vitae scelerisque purus*, già molto apprezzato nella tarda antichità¹¹⁵, il poeta, forte della protezione delle Muse anche in terre inospitali, dichiara di poter cantare l'amore per Lalage *dulce ridentem* perfino in luoghi spogli di vegetazione, agli estremi del mondo, dove il clima è ostile (vv. 17-18):

pone me pigris ubi nulla campis
arbor aestiva recreatur aura.

Con l'inno dopo il digiuno siamo molto distanti dalle ribollenti Sirti dell'ode 1,22 e non si riescono a rintracciare altri echi particolari di quel carme. Eppure, se si leggono i versi bucolici sopra riportati si può scorgere in filigrana un'indiscutibile traccia del cantore di Lalage; la mera stringa fonica di *Cath.* 8,42, *vibrat inpexis ubi nulla lappis*, rivela che il v. 27 del carme oraziano risuonava nella mente di Prudenzio quando si trovò a comporre l'ottavo inno quotidiano. Non si tratta semplicemente della coincidenza del nesso *ubi nulla* nella medesima sede metrica: vi è una fitta trama di corrispondenze di suoni in precise posizioni dell'endecasillabo. Anzitutto la rima e l'assonanza di *lappis* con *campis*, ma poi l'iperbato *inpexis ... lappis*, esattamente speculare a *pigris ... campis*, in cui l'aggettivo concordato con il termine clausolare, e con esso in omeoteleuto, è collocato prima della cesura.

Una sequenza fonica, dunque, oltre che lessicale, palesemente debitrice di Orazio, ma che non presenta un chiaro legame con le terre riarse e disabitate in cui il poeta continuerà a cantare. Semmai Prudenzio risponde con l'immagine opposta: non lande desolate, bensì prati e boschetti paradisiaci, irrigati da un ruscelletto gorgogliante. Proprio le parole *ubi nulla* ribaltano la scena: in *Carm.* 1,22 indicano l'assenza di

¹¹⁵ Cfr. Lact. *Inst.* 5,17,18; Paul. Nol. *Carm.* 10,208-215, in particolare il v. 213: *quisquis agit purus sceleris vitam integer aequus* (sulla ripresa di Paolino cfr. PISCITELLI 1998, 50; FILOSINI 2008, 153-155; CASTELNUOVO 2015, 187-190); *CLE* 667 = *CIL* XII 942 (*Integer adque pius vita et corpore purus*); Drac. *Romul.* 8,535; Sidon. *Carm.* 7,183-185; 16,91.

qualsiasi pianta in molli campi, in *Cath.* 8 sono le spine a mancare, con i loro intricati rovi. Se si vuole a tutti i costi cercare un collegamento tra i due carmi, una comunanza tra i due protagonisti della scena è in effetti rintracciabile: la pecorella di Prudenzio pascola nella serena certezza che nulla è da temere, perché presso di lei è il suo pastore, che l'ha strappata dalle fauci dei lupi e dai rami graffianti. Una simile sicurezza si evince anche dal perentorio *pone me* oraziano: nessuna avversità può ostacolare il canto del poeta, perché le Muse a cui lui si è dedicato custodiscono ogni suo passo e hanno già mostrato di aver cura della sua incolumità¹¹⁶.

Con la prossima ripresa torniamo al *Carmen saeculare*. Con il quadretto del buon pastore, Prudenzio introduce il tema della misericordia che supera la misura di qualsiasi tentativo umano di penitenza. Anche se il digiuno si spingesse allo stremo delle forze e pregassimo *nocte dieque* (v. 56) senza toccare cibo, il nostro zelo non riuscirebbe ad eguagliare il dono del nostro Padre. L'adonio, in questo caso, è derivato da una clausola esametrica ricorrente da Ovidio in avanti¹¹⁷. Ma dal punto di vista del significato il verso di Prudenzio non ha niente in comune con i passi di autori argentei o imperiali che hanno impiegato la medesima clausola; piuttosto, la recita, ripetuta notte e giorno, di invocazioni alla divinità è ricordata anche nel *Carmen saeculare*. Nella strofa già menzionata dei 110 anni, Orazio specifica che nel corso dei *ludi saeculares* tre volte nel chiaro giorno e altrettante nella gradita notte saranno elevati canti agli dei; e si dà il caso che l'ablativo *nocte* (v. 24) compaia a *incipit* dell'adonio, come nella strofe di Prudenzio. Un concetto più vicino all'inno oraziano viene espresso con mezzi formali direttamente tratti da altri autori e solo indirettamente accostabili al passo di Orazio¹¹⁸.

Una derivazione diretta è invece quella del v. 62. Non occorre sfibrare il proprio corpo con il digiuno – dice Prudenzio – e Dio non pretende che *aquosus albis / umor in venis dominetur aegrum / corpus enervans*. Una terminologia così concreta, di derivazione medica, parrebbe stonare in un inno poetico, ma con l'avvento del cristianesimo il *sermo humilis*, ha insegnato Auerbach, entra a pieno titolo nella letteratura senza alcuna stonatura. E soprattutto, in questo caso, questi termini così concreti avevano già trovato spazio nella poesia lirica, proprio con Orazio¹¹⁹. Il carme

¹¹⁶ In *Carm.* 3,4,9-20 Orazio rievoca il magico momento in cui le colombe ricoprirono il suo corpo di bambino con rami d'alloro e di mirto perché il futuro poeta dormisse al sicuro da vipere e da orsi.

¹¹⁷ Ov. *Met.* 4,260; Stat. *Theb.* 5,82; 11,377; *Silv.* 1,2,82; 4,6,94; Sil. Ital. *Pun.* 12,483; 13,290; Iuv. *Sat.* 7,61.

¹¹⁸ Dell'adonio prudenziano probabilmente si ricorderà Paolino di Nola, nel suo unico carme composto in metro saffico. Il popolo a cui appartiene Niceta di Remesiana prega notte e giorno affinché egli torni presto ad allietarlo (*Carm.* 17,60).

¹¹⁹ Anche BERGMAN 1921, 118, e dopo di lui molti altri, ha colto l'antecedente oraziano.

in questione non è, come quelli precedenti, ascrivibile all'ambito dell'innodia; qui si tratta di un componimento di taglio moraleggiante, che piacque anche nel medioevo, poiché le sue prime strofi sono annotate con neumi in un manoscritto dell'XI secolo¹²⁰. Con un tocco di satira nei libri delle odi, Orazio esemplifica la rovina a cui porta l'insaziabilità con l'immagine dell'idropico troppo indulgente con la sua sete¹²¹ – e quindi in realtà crudele con se stesso (*Carm.* 2,2,13-16):

crescit indulgens sibi dirus hydrops
nec sitim pellit, nisi causa morbi
fugerit venis et aquosus albo
corpore languor.

La reminiscenza oraziana è chiara: un intero emistichio è ripreso da Prudenzio, con la sola variante di *albis* al posto del singolare in Orazio, e la figura tratteggiata è sempre quella di un corpo fiacco reso pallido da un sangue troppo annacquato. La causa di questo indebolimento è in entrambi i carmi una mancanza di equilibrio: la smoderata arrendevolezza alla propria sete in Orazio, il digiuno protratto fino alla sfinita in Prudenzio. Le due situazioni, dunque, sono parallele e opposte allo stesso tempo: da un lato si denuncia un lassismo rovinoso, dall'altro si esalta un *laxus ac liber modus abstinendi* (*Cath.* 8,65); ma soprattutto, nell'autore cristiano traspare l'approvazione per il dispregio dell'eccesso mostrato dal poeta dell'*aurea mediocritas*. Fa sorridere ritrovare nella strofe oraziana l'aggettivo *indulgens* che in Prudenzio caratterizzava il maestro benevolo (v. 18); eppure quelli di *Carm.* 2,2 e di *Cath.* 8 sono gli unici due passi in cui compare un simile aggettivo prima della cesura. L'indulgenza dei due personaggi, però, come i suoi effetti, è assai diversa. Forse il poeta cristiano intendeva correggere l'accezione del termine? Con una simile ipotesi ci si allontanerebbe troppo dalla semplice riproduzione di un emistichio e di una parola. L'unica certezza è che queste locuzioni prudenziane sono tratte dal carme 2,2 di Orazio.

Restano da considerare alcuni tasselli presi dal *Carmen saeculare* e incastonati nei versi prudenziani. Il primo costituisce insieme con l'inno ad Apollo e Diana e con *Carm.* 1,2 l'unica occorrenza nella letteratura latina di quella formula. Dopo il rifiuto del rigore penitenziale, Prudenzio conclude il suo inno con tre strofi in cui la preghiera a Dio torna al centro. È sufficiente, osserva il poeta, che si chieda l'assenso divino (*numinis nutu*, v. 70), sia che si digiuni sia che ci si accinga invece a nutrirsi; Prudenzio qui si rivolge direttamente al fedele (vv. 71-72): *sive tu mensam renuas cibumve /*

¹²⁰ *Par. lat.* 8072. Per la datazione cfr. WÄLLI 2002, 35.

¹²¹ L'esempio dell'idropico è tipico della diatriba stoico-cinica (cfr. ROMANO 1991, 643).

sumere temptes. L'attacco dell'endecasillabo suona come uno stilema innico; e difatti al v. 15 del *Carmen saeculare* così il coro di fanciulli elenca gli epiteti di Diana: *sive tu Lucina probas vocari / seu Genitalis*. E ancora, in un contesto di supplica, Orazio sta implorando l'intervento di una qualche divinità in *Carm.* 1,2, quando, ai vv. 33-34, si rivolge a Venere: *sive tu mavis, Erycina ridens, / quam Iocus circum volat et Cupido*. Un simile richiamo prudenziano appare più come la reminiscenza inconsapevole di un frequentatore degli inni oraziani che un accenno palese ai due carmi. È vero che anche l'endecasillabo saffico di Prudenzio contiene poi un verbo alla seconda persona singolare, esattamente come in Orazio – e il *Carmen saeculare*, con la posizione metrica del verbo e con la sua terminazione in *-as* offre l'esempio più vicino a *Cath.* 8 – ma nell'*hymnus post ieiunium* il poeta non si sta appellando a una divinità, bensì sta istruendo il fedele sul corretto digiuno. Comunque, la forma *sive* con il pronome di seconda persona è utilizzata da Orazio anche in contesti non innodici. Nelle strofi saffiche che contengono il lamento di Europa la misera giovenca si immagina le parole del padre che la esorta a morire: potrebbe appendere il suo collo a un orno o lanciarsi contro le rocce, *sive te rupes et acuta leto / saxa delectant* (*Carm.* 27,61-62). La ripresa di Prudenzio, dunque, pare dovuta alla dimestichezza del poeta con le strofi saffiche di Orazio.

Qualcosa di simile accade anche per le tessere oraziane nella penultima strofa di *Cath.* 8. Il *nutus* del nume non si fa aspettare (vv. 73-76):

adnuit dexter deus et secundo
 prosperat vultu, velut hoc salubre
 fidimus nobis fore quod dicatas
 carpimus escas.

Nella sua misericordia, Dio annuisce e degna l'uomo di uno sguardo favorevole. Ma il verbo *prospero* riferito all'azione divina era già stato impiegato da Orazio in *Carm. saec.* 18; dopo aver invocato la dea Diana in tutte le sue forme, il coro la prega che faccia prosperare la legge *de maritandis ordinibus* promulgata da Augusto, di modo che le generazioni si susseguano e portino un nuovo ciclo di 110 anni (vv. 17-19): *patrumque / prosperes decreta super iugandis / feminis*. Quello che in Orazio era una richiesta, avanzata con un congiuntivo esortativo, nel poeta cristiano è una certezza, espressa all'indicativo presente¹²²: Prudenzio è sicuro che Dio risponde subito con benevolenza alle invocazioni dei suoi figli. Vi è un fatto notevole negli ultimi due

¹²² Vi è un'altra differenza, di carattere linguistico: mentre Orazio usa il verbo con valore transitivo, il Dio di Prudenzio *prosperat* senza complemento oggetto.

richiami considerati: sia in *Cath.* 8 che nel caso del *Carmen saeculare*, il tassello del verbo *prospero* compare al secondo endecasillabo di una strofe che ne segue una dove il terzo verso comincia con *sive tu*. Potrebbe trattarsi di una singolare coincidenza, ma resta il dubbio che la ripresa combinata dei due *incipit* sia frutto di una volontà precisa di rivelare nascostamente la dipendenza dall'inno cantato nel 17 a.C.

Lo stesso verso prudenziano in cui Dio mostra il suo volto benigno contiene una seconda eco oraziana. Dopo essersi rivolto a un tu generico, Prudenzio passa alla prima persona plurale: il poeta e i suoi compagni di preghiera sono fiduciosi che è per loro salutare sfamarsi dopo aver benedetto il Signore. Il termine *saluber* era stato in precedenza collocato in clausola di endecasillabo saffico solo da Orazio, in *Carm. saec.* 31. Nelle sue richieste agli dei di prolungare la prole romana, il coro dei *ludi saeculares* chiede che *nutriant fetus et aquae salubres / et Iovis aerae*. Terra, acqua e aria sono i tre elementi che fanno crescere i frutti per gli uomini; così anche in Prudenzio il tema che ruota attorno all'aggettivo *saluber* è quello del nutrimento che dà vigore al corpo. Anche Paolino di Nola mostra la provenienza di *saluber* a fine endecasillabo saffico dal *Carmen saeculare*. Nel suo *propemptikon* a Niceta di Remesiana, Paolino si augura che una leggera brezza spiri in soffi salutari (*Carm.* 17,34-36): *et levi sudo tenuatus aer / flatibus puris placide salubres / spiret in auras*. L'iperbato in enjambement *salubres ... auras* ricorda assai da vicino le oraziane *salubres ... aerae*; in entrambi i casi, poi, l'aria salubre è auspicata con un congiuntivo.

Nell'ultima strofe dell'inno dopo il digiuno, Prudenzio, dopo più di settanta versi in cui ha parlato a nome della sua comunità, si esprime per la prima volta in prima persona singolare (*Cath.* 8,77-78): *sit bonum, supplex precor, et medellam / conferat membris*. Curiosamente, la stessa cosa accade nel *Carmen saeculare*; al termine del canto, il coro parla di sé a una sola voce e conclude la sua preghiera con un'autopresentazione (*Carm. saec.* 73-76):

haec Iovem sentire deosque cunctos
spem bonam certamque domum reporto,
doctus et Phoebi chorus et Dianae
dicere laudes.

Prudenzio, in qualità di supplice, prega che il pasto che si appresta a consumare sia un bene per il suo corpo e la sua anima; il coro, *doctus*, istruito a cantare le lodi di Apollo e Diana, riporta a casa la speranza che gli dei abbiano ascoltato le sue invocazioni. In entrambi i finali la voce parlante esprime la sua certezza negli effetti benefici dell'azione

divina implorata – l’aggettivo *bonus* ricorre nella stessa sede in *Cath.* 8,77, *sit bonum*, e in *Carm. saec.* 74, *spem bonam*.

Ancora nell’ultima strofa, ci si trova davanti a una tessera forse tratta da Orazio, magari inconsapevolmente: non vi sono altri esempi di *bonus* in seconda posizione di endecasillabo saffico prima di Prudenzio. E la particolarità del passaggio alla prima persona singolare non è così diffusa nel resto del *Cathemerinon*: il *nos* domina la chiusura degli inni prudenziani¹²³; solo nel terzo e nel quinto, insieme a quello qui trattato, il poeta prende la parola al termine del suo canto¹²⁴. Pertanto un’influenza oraziana non è da escludere.

Con possibili memorie dal *Carmen saeculare*, dunque, si chiude un inno fin dal principio caratterizzato da somiglianze con il carme che più di tutti fa di Orazio un innografo. Non vi sono allusioni esplicite, come accade invece in altri carmi prudenziani, ma solo formule e lessemi riprodotti nella stessa sede metrica del componimento richiamato. L’intenzionalità di queste riprese, poi, è lungi dall’essere comprovata. Si tratta pur sempre di semplici parole che per la quantità delle loro sillabe e per il loro utilizzo da un autore assai letto come Orazio entrano quasi inevitabilmente nel bagaglio lessicale e ritmico di un poeta lirico. Perciò, a commento di ogni ripresa si è notata la non referenzialità della tessera riutilizzata.

Eppure, quasi ogni volta si è osservata anche una certa connessione tra i due passi e, soprattutto, il cospicuo numero di tasselli dal *Carmen saeculare* fa sospettare che vi sia un rapporto privilegiato tra questo e l’inno dopo il digiuno. La mancanza di allusività non comporta la totale assenza di un significato nelle pur brevi e minute riprese; queste tessere possono dirci qualcosa di diverso. Non ci si trova davanti all’emulazione che Orazio ingaggiava con i suoi modelli greci, ma le numerose riprese oraziane sembrano indicare che l’inno a Cristo, pastore misericordioso, recupera tasselli da un inno dedicato ad Apollo del poeta lirico per eccellenza e si inserisce dunque nel filone dell’innodia antica, rinnovandolo con la devozione cristiana. A questo proposito trovo utili le affermazioni di Aaron Peltari sul maggiore spazio da lasciare a questo tipo di riprese nell’analisi della letteratura tardoantica: anche i richiami in cui il poeta non ingaggia un rapporto di emulazione con il modello hanno

¹²³ Il pronome *nos* si incontra nella penultima o ultima strofa in *Cath.* 1,95; *Cath.* 2,106; *Cath.* 4,100; *Cath.* 10,169; nella sezione conclusiva in *Cath.* 7,201. L’ultimo verso di *Cath.* 6 è quasi interamente occupato dal verbo *meditabimur*. *Cath.* 9, 11 e 12 invece, non contengono riferimenti né a un “noi” né a un “io”, bensì esortazioni a lodare Cristo re per la sua vittoria sulla morte.

¹²⁴ Dello stretto legame tra gli inni quinto e ottavo si è già parlato nel capitolo precedente; ma anche *Cath.* 3, con la sua iniziale dichiarazione di poetica e la sua descrizione del paradiso terrestre presenta molti punti di contatto con l’*hymnus post ieiunium*. Il suo inno speculare, *Cath.* 10, prima di tornare al “noi” dell’ultima strofa, al v. 165 si rivolge a Cristo *optimus ductor* (quasi un novello Mercurio) con il verbo *precor*, proprio come in *Cath.* 8.

qualcosa da dire al lettore¹²⁵. Questo tipo di riprese sono chiamate da Pelttari «nonreferential allusions»; in esse il collegamento tra il contesto in cui si trovano inserite e il suo ipotesto non è chiaramente definito. Un'attenzione simile per questo tipo di allusività che si diffonde maggiormente nella poesia tardoantica è presente anche in un recentissimo contributo di Helen Kaufmann. Nel suo *Intertextuality in Late Latin Poetry*, la Kaufmann ammette che le modalità intertestuali classiche persistono nella prassi poetica tardolatina; ma, accanto ad esse, si fanno sempre più strada operazioni differenti: i riferimenti ai testi precedenti non portano a un incremento di senso nel testo richiamante, bensì rappresentano determinati generi o perfino la cultura romana in generale, che si intende recuperare in un'epoca di crisi¹²⁶.

La gran parte degli altri richiami individuati va nella stessa direzione. Si sono menzionate le odi 4,6, 4,2 e 1,2; ebbene, i tre carmi, si è visto nel primo capitolo, possono essere catalogati tra gli inni oraziani – *Carm.* 4,2 canta le lodi di Pindaro. Gli altri due componimenti ricordati, *Carm.* 1,22 e 2,2, sono odi di contenuto morale. Si avverte quindi una certa preferenza di Prudenzio per due determinati tipi di odi, quelle religiose e quelle didattiche. Sarebbe quindi riduttivo, di fronte a simili dati, limitarsi ad attribuire la presenza di tessere oraziane a un serbatoio di espressioni utilizzabili nelle strofi saffiche. L'eventuale inconsapevolezza di certe riprese non toglie il fatto che molte delle forme riprodotte appartengano a carmi con movenze inniche: Prudenzio, quindi, aveva una tale predilezione per quelle odi che nel versificare, forse involontariamente, ha riprodotto alcuni dei loro stilemi formali. Se poi i richiami sono intenzionali, la volontà pare quella di rifarsi alla tradizione innodica classica.

3.2 Affinità concettuali

Il rapporto tra l'inno ottavo del *Cathemerinon* e il *Carmen saeculare* non si evince semplicemente da riecheggiamenti testuali. Anche la lunghezza di *Cath.* 8, ad esempio, offre uno spunto interessante di riflessione. Qualche decina di anni fa, Toohey si era stupito della singolare brevità dell'*hymnus post ieiunium*¹²⁷: in effetti, visti i 225 versi dell'inno precedente, possono sorprendere i soli 80 versi di *Cath.* 8, tanto più che i restanti carmi del *Cathemerinon* superano tutti i 100 versi. La ragione che ha ipotizzato Toohey non è convincente: questi adduce la brevità dell'inno alla difficoltà del metro. Oltre al fatto che l'opera di Prudenzio non lascia trasparire un'incapacità nel

¹²⁵ Cfr. PELTTARI 2014, 130-149.

¹²⁶ KAUFMANN 2017, 149-152. La Kaufmann si discosta da Pelttari quando sostiene che il termine «nonreferential» è fuorviante.

¹²⁷ TOOHEY 1993, 147-148.

destreggiarsi nei metri più disparati, basta leggere l'altro carme in metro saffico, *Perist.* 4, per capire che le strofi saffiche non sono un problema per Prudenzio: i 200 versi della quarta corona parlano da sé. Occorre allora cercare un'altra motivazione per l'eccezionale concisione di *Cath.* 8. Una risposta potrebbe essere rintracciata nel rapporto con il *Carmen saeculare*. Questo inno, infatti, insolitamente lungo per gli standard oraziani, consta di 19 strofe, ossia 76 versi. L'inno di Prudenzio, forse il più simmetrico tra i componimenti della raccolta, arriva alla cifra tonda di 20 strofe e 80 versi – dopo tutto è l'inno ottavo. La somiglianza tra i due carmi è quantomeno degna di attenzione.

Inoltre, un'abitudine di Prudenzio nel rapportarsi ai suoi modelli poetici può gettare luce sul legame tra *Cath.* 8 e *Carmen saeculare*. Accade spesso, infatti, che Prudenzio scelga del poeta a cui si riferisce un componimento in particolare: così, per il primo inno l'antecedente è Ambrogio, e in special modo il suo *Aeterne rerum conditor*. Ma anche quando il modello è Orazio avviene lo stesso procedimento: in *Cath.* 5, inno già citato di frequente come particolarmente in relazione con *Cath.* 8, Prudenzio comincia il suo canto sulle note dell'oraziano *Carm.* 4,5¹²⁸. In questo caso la comunanza è sia nel metro scelto, le strofi asclepiadee, sia nelle parole utilizzate in apertura di carme. Ciò non significa che il carme oraziano sia l'unico intertesto presente nell'inno *ad incensum lucernae*: altri frammenti di versi asclepiadei, così come degli *incipit* di esametro classico¹²⁹, sono rintracciabili tra le righe. Un discorso simile può valere per *Cath.* 8: il modello principe può essere il *Carmen saeculare*, con le sue strofi saffiche e le sue locuzioni, ma a tale testo si aggiungono altri componimenti che contribuiscono a far comprendere al lettore il genere in cui l'autore si inserisce, l'innodia, e il taglio morale che questi dà alle sue considerazioni sulla misura nel digiunare. Non è certo un caso che tanto *Carm.* 4,5 quanto il *Carmen saeculare* possano essere ritenuti inni a tutti gli effetti; per di più, come avrebbe potuto Prudenzio perdersi l'occasione di rifarsi a un inno che inequivocabilmente fu composto per essere cantato in una cerimonia religiosa?

Vi è un'altra somiglianza tra i due inni oraziani: il *Carmen saeculare* si apre con un'invocazione a Febo e Apollo è la divinità che domina tutto l'inno; in *Carm.* 4,5 è Augusto a ricevere le suppliche del poeta, ma viene presentato con i tratti di Febo

¹²⁸ Il primo e il quarto verso dell'inno sono una riproposizione, con significative modifiche, del v. 5 del carme oraziano; la richiesta ad Augusto *lucem redde tuae, dux bone, patriae* è ripartita nei due versi prudenziani: *inventor rutili, dux bone, luminis* (v. 1) e *lucem redde tuis Christe fidelibus* (v. 4). Uno dei primi a proporre un confronto serrato tra i due carmi è SALVATORE 1958.

¹²⁹ Ad esempio, il v. 113 dell'inno prudenziano, *illic purpureis tecta rosariis*, riproduce l'inizio di Ov. *Am.* 3,14,23: *illic purpureis condatur lingua labellis*; i due contesti sono decisamente lontani e la memoria appare non referenziale. Stranamente tale reminiscenza non è mai stata notata.

Apollo: è la luce che Orazio chiede per sé e per il popolo romano¹³⁰. La predilezione di Prudenzio per questi due carmi oraziani rivela un collegamento, seppur di natura analogica, tra Augusto, Apollo sole e Cristo. La medesima posizione di *Phoebe* e di *Christe* a inizio dei due carmi analizzati e l'attributo di *doctor* che il Cristo di Prudenzio condivide con l'Apollo di Orazio in *Carm.* 4,6 sono già indizi che portano in quella direzione.

Non si tratta semplicemente di richiami lessicali. La figura di Cristo nell'ottavo inno ha una preponderanza che può essere paragonata all'importanza di Apollo nel *Carmen saeculare*. Anzitutto, l'inno di Prudenzio si apre con il nome di Cristo e si chiude con un adonio di invenzione prudenziana: *christicolarum*. Anche la chiusura dell'inno, dunque, è all'insegna di Cristo e porta il suo nome. Ma egli non è solamente il protagonista della cornice: tutto il carme è caratterizzato da un proliferare di attributi a lui riferiti. La seconda strofa è dedicata alle sue dure fatiche e comincia con il pronome *ipse*. Alla quinta strofa egli è l'*aeternus magister* (v. 17) e il *doctor indulgens* (v. 18) che ci blandisce con un *amicus hortatus* (vv. 18-19); la settima strofa riporta perfino le sue parole in discorso diretto – cosa assai rara nel *Cathemerinon*. Le prime due strofe della narrazione biblica portano ancora nomi o pronomi a lui riferiti nel loro incipit: *ille* a v. 33, *inpiger pastor* a v. 37. Il verso che commenta l'appena conclusa inserzione si conclude con il vocativo *fide pastor*; non è una svista la ripetizione del termine *pastor*: è proprio Cristo, raffigurato nelle vesti di buon pastore, a essere il cuore di questo inno, anche dal punto di vista formale – l'episodio della pecora smarrita occupa precisamente le strofe centrali.

Invece nel *Carmen saeculare*, si potrebbe obiettare, Apollo non è l'unica divinità menzionata. Ma sia gli antichi che i moderni hanno osservato nell'ode uno sbilanciamento verso il dio protettore di Augusto. Negli scolî editi da Matteo Massaro¹³¹ si è talmente recepita la predominanza di Apollo che si ritiene che il carme fosse stato cantato alla dedicazione del tempio di Apollo sul Palatino nel 28 a.C. La notizia ovviamente non è corretta, ma la posizione dello scoliasta è eloquente sul ruolo di Apollo nel carme. Pure in confronto ai riti compiuti nel corso dei *ludi saeculares*, Dániel Ittzés fa notare, nel carme il dio ha una parte assai rilevante¹³². A leggere il *Carmen saeculare* ci si imbatte in continuazione nel nome di Apollo o nei suoi attributi. Dopo l'*ouverture* all'insegna dei due fratelli divini, Febo è chiamato in un

¹³⁰ Forse questo inno ad Augusto-sole era stato annunciato indirettamente in *Carm.* 4,2,45-48: *tum meae, si quid loquar audiendum, / vocis accedet bona pars et 'o sol / pulcer, o laudande' canam recepto / Caesare felix.*

¹³¹ MASSARO 1995.

¹³² ITTZÉS 2008, 66: «der repräsentative Gott der augusteischen Zeit spielt eine wichtigere Rolle bei Horaz, als an den *ludi saeculares*».

tutt'uno con Diana *lucidum caeli decus* e viene così a confluire con la figura del dio *Sol*. A lui, perciò, è dedicata la terza strofe¹³³, in cui è caratterizzato come il dio del sole che con il suo carro garantisce la perenne rinascita del giorno¹³⁴. Poi il poeta lascia spazio a Diana protettrice delle nascite, alle Parche, alla terra e al cielo (*Tellus*, Cerere e Giove), ma con la nona strofe torna il dio arciere, che con l'arrivo del nuovo secolo depone mite le frecce¹³⁵. E ancora, poco prima della chiusa, dopo una succinta ma efficace esaltazione degli antenati e delle vittorie di Augusto, Febo torna con il suo arco rifulgente nelle vesti di augure, di ispiratore della poesia e di guaritore¹³⁶. Infine, la frase che suggella l'inno ripete, con una *Ringkomposition*, i nomi delle due divinità principali, Febo e Diana¹³⁷. Apollo, infatti, nel *Carmen saeculare* è designato tre volte su quattro con l'epiteto di Febo, come se Orazio intendesse caratterizzarlo in particolar modo come divinità solare.

E il tema della luce è oltremodo caro a Prudenzio. Non vi è quasi inno nel *Cathemerinon* in cui Cristo non venga evocato nella sua luminosità o nella sua prerogativa di *lucisator* (*Cath.* 3,1); in *Cath.* 9 la discesa agli inferi di Gesù è rappresentata come un improvviso brillare nella notte eterna, tanto che le stelle impallidiscono, *dum stupentibus tenebris candidum praestat diem* (v. 77). Per non parlare dei quattro inni di cornice, composti alla maniera ambrosiana, che hanno in Cristo-luce il loro elemento comune. Ma è soprattutto l'*hymnus ad incensum lucernae* a fare di Cristo un nuovo Apollo; fin dalle prime battute Cristo è il *dux bonus* che riporta la luce ai suoi fedeli, come il Febo Augusto del carme 4,5 di Orazio. La luce e la guida si uniscono, nella sezione biblica, nella colonna di fuoco che conduce il popolo ebraico fuori dalla terra d'Egitto. Anch'essa è Cristo, e così pure ciò di cui la colonna è figura, il cero¹³⁸. Apollo, il dio della luce – e anche l'*inventor* dell'arte medica – è la

¹³³ Le due divinità, invero, non sono del tutto sovrapponibili, come ha sottolineato VAHLEN 1923, 373 e come ha ribadito anni dopo GALINSKY 1867, che si lancia in una troppo erudita interpretazione sul culto del *Sol Indiges*. Se non vi è una coincidenza tra le due divinità, è pur vero che tanto il testo di Orazio quanto i versi sibillini di cui si servì Augusto per indire i ludi rivelano una certa fusione fra Apollo e il dio sole; l'identificazione con l'astro non è che un attributo di Apollo nel *Carmen saeculare*, che si apre con la preghiera ad Apollo e Diana entrambi *lucidum caeli decus* (v. 2). Per di più, alla nona strofa i due dei sono invocati in coppia l'uno come Apollo, l'altra come Luna (vv. 33-36). La Sibilla almeno per questa volta non potrebbe essere più chiara: καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων, ὅστε καὶ Ἡέλιος κικλήσκειται (v. 16). FRAENKEL 1959, 371 e GAGÉ 1931 sono per una forte vicinanza tra Apollo e il sole.

¹³⁴ Vv. 9-11: *alme Sol, curru nitido diem qui / promis et celas aliusque et idem / nasceris.*

¹³⁵ Vv. 33-34: *condito mitis placidusque telo / supplices audi pueros, Apollo.*

¹³⁶ Vv. 61-64: *augur et fulgente decorus arcu / Phoebus acceptusque novem Camenis, / qui salutari levat arte fessos / corporis artus.*

¹³⁷ Vv. 75-76: *doctus et Phoebi chorus et Dianae / dicere laudes.*

¹³⁸ *Cath.* 5,29-32: *sed quis non rapidi luminis arduam / manantemque deo cernat originem? / Moses nempe deum spinifero in rubo / vidit conspicuo lumine flammeum*, e *Cath.* 5,36 e 40: *hunc ignem*

divinità pagana che più di tutte per il Prudenzio del *Cathemerinon* si avvicina a Cristo. Ciò è espresso specialmente in *Cath.* 5, ma l'intertesto del *Carmen saeculare* nell'inno ottavo non farebbe che rinforzare questa connessione.

Non solamente nel *Cathemerinon* Prudenzio sembra sovrapporre alla figura di Apollo quella di Cristo. La *Psychomachia* si apre con un appello a Cristo, che sempre ha mostrato pietà nei confronti dell'umanità perduta nei suoi affanni: *Christe, gravis hominum semper miserate labores*. Il verso di per sé non suggerisce alcun collegamento con il dio pagano; è l'allusività che illumina sull'operazione che compie il poeta. Il verso infatti riproduce con rilevanti modifiche un esametro del VI libro dell'*Eneide*, pure allora celebre (*Aen.* 6,56): *Phoebe, gravis Troiae semper miserate labores*¹³⁹. Febo è sostituito da Cristo, e la sua commiserazione per Troia diventa misericordia verso tutto il genere umano: è chiaro qui che Cristo è in qualche modo anticipato da Apollo e con il suo amore senza confini supera e compie la divinità antica. Non è la prima volta, peraltro, che incontriamo in un *incipit* di un componimento prudenziano la sostituzione del vocativo *Phoebe* nel modello con *Christe*.

Per giunta, Prudenzio non è il primo a servirsi di questa analogia. Già nel poema epico di Giovenco, in cui le gesta di Cristo sono in primo piano, si trova una simile "correzione intertestuale"¹⁴⁰: il poeta implora dallo Spirito Santo – non più dalle Muse – l'ispirazione, *ut Christo digna loquamur* (v. 27). Karla Pollmann ha visto in questa espressione un'allusione a un verso del VI libro dell'*Eneide* (v. 662): *Phoebo digna locuti*. Enea ha da poco raggiunto i lieti luoghi delle anime beate e in un riverberare di luce purpurea assiste alle danze dei suoi antenati, accompagnati da Orfeo in persona. D'improvviso scorge un gruppo di persone che intonano un peana tra un bosco odoroso di allori; essi sono casti sacerdoti e pii vati che pronunciarono parole degne di Febo. Poesia e profezia si fondono qui in un'inscindibile unità; è Apollo il loro dio. Facilmente, dunque, un passo così famoso che mostra la natura sacrale dell'attività poetica poteva trovarsi tra gli intertesti di un'ambiziosa e innovativa dichiarazione di poetica. Gli antichi vati, ispirati dal loro dio, hanno poetato in modo degno di Febo; Giovenco si presenta come il nuovo vate, che canta un nuovo peana al vero Apollo,

populus sanguinis inclyti [...] iam liber sequitur longa per avia. Un richiamo a Orazio si trova ai vv. 43-44: *plebem pervigilem fulgore praevio / ducebat radius sole micantior*. I versi ripresi si riferiscono non a caso ad Augusto (*Carm.* 4,5,6-8): *instar veris enim voltus ubi tuus / adfulsit populo, gratior it dies / et soles melius nitent*.

¹³⁹ MASTRANGELO 2016, 42 menziona questa sostituzione di Apollo con Cristo proprio per illustrare come i poeti cristiani acquistino la loro autorità poetica trasformando in senso cristiano un genere classico.

¹⁴⁰ In questi termini si esprime POLLMANN 2013, 318, quando osserva l'allusione di Giovenco a Virg. *Aen.* 6,662, per poi commentare: «Christ replaces Apollo as the god of prophecy, of music and of healing».

oggetto di lode e fonte di ispirazione del poeta cristiano – è Cristo, infatti, a rendere degni i versi di Giovenco.

Cristo è il vero sole in un inno ambrosiano, *Splendor paternae gloriae*. Egli è la luce che proviene dalla luce e al contempo è fonte di luce; egli è il giorno che illumina il giorno.

Verusque sol, illabere
micans nitore perpeti,
iubarque Sancti Spiritus
infunde nostris sensibus (vv. 5-8).

Dal vero sole che è Cristo si diparte il raggio dello Spirito che illumina i nostri sensi, quasi come un invasamento poetico. Dalle parole di Ambrogio non si evince alcun riferimento a Febo, ma Fontaine ha notato che, ancora una volta, i versi di Ambrogio suonano in maniera simile a quelli di Virgilio, quando nel III libro dell'*Eneide* incastona una preghiera ad Apollo (v. 89): *da, pater, augurium atque animis illabere nostris*¹⁴¹.

Più esplicito è un carme anonimo ascritto al V secolo¹⁴² conservato in un'appendice dei *Carmina* di Paolino. Esso si caratterizza subito come un inno (vv. 1-4):

Lux festa sacris vult litari paginis,
remove profanos codices;
hymno sacrandam nominis primordia,
quae Christus imperat coli.

Non è forse casuale che la parola con cui il componimento prende l'avvio sia proprio *lux*. Ma nelle strofe seguenti l'autore si dilunga sui mali compiuti dall'uomo. Solo dopo parecchi versi si scopre il motivo di tanta esibizione di peccati: chi celebra il nome di Dio può tornare sulle vie della giustizia, perché Cristo, il vero Apollo, con le sue frecce respinge negli inferi il serpente diabolico (vv. 51-52): *salve, o Apollo vere, Paeon inclite, / pulsor draconis inferi!* La sua freccia è intinta nel miele profetico, le sue penne sono gli oracoli dei padri e la corda che la fa scoccare è *miraculis ... potens* (v. 58). Così

¹⁴¹ FONTAINE 1974, 345.

¹⁴² DÖLGER 1925, 379; SZÖVÉRFY 1964, 101-102. Su Cristo come sole in inni mattutini cfr. le DÖLGER 1925, 379-410.

l'innografo saluta l'arrivo della luce al sorgere del nuovo giorno e così si accomiata dal sole nel suo declinare (vv. 67-70):

haec, lux Eoo cum levata cardine
iter diurnum suscipit,
haec, cum occidente sol subit curru fretum,
benedictio me consecrat.

Il sole, dunque, è innanzitutto associato a Febo Apollo, inteso come divinità solare e dio arciere allontanatore dei mali; questo intreccio di attributi che l'immagine sole implica è poi assimilato al vero Apollo, ossia Cristo, che ha scacciato il maligno con la sua morte e la sua resurrezione. Il poeta infatti continua chiamando il novello Febo *crucifixe victor, expiator criminum* (v. 71). Il tono è quello di un inno pasquale, e questo ritengono Dölger e Szövérfy, che escludono l'ipotesi di un inno mattutino¹⁴³. Il carne, comunque, rivela quanto fosse diffusa la sovrapposizione tra Apollo, dio del sole, e Cristo luce del mondo.

Tale congiunzione è presente anche nell'iconografia tardoantica. Un mosaico del III secolo, conservato nel mausoleo detto degli *Julii* (M) sotto la basilica di san Pietro, rappresenta un Cristo efebico che, circondato di raggi, dirige il carro del sole¹⁴⁴. Non bisogna dimenticare che nei primi secoli del cristianesimo il sincretismo religioso portava a vedere in un giovane raggianti assiso su un carro divinità quali Helios, Febo Apollo, Mitra e Cristo. Potrebbe raffigurare Cristo il guidatore di quadriga che campeggia in un mosaico della cappella di sant'Aquilino, presso la basilica di san Lorenzo a Milano.

Si può immaginare, dunque, che Prudenzio, nel leggere il *Carmen saeculare*, istituisse un collegamento tra Febo, denominato anche *Sol* al v. 9, e Cristo. Ma le immagini del sole e della luna, corrispondenti alla coppia Apollo e Diana, potevano evocare anche altri significati. Nel corso dell'età imperiale, infatti, le raffigurazioni combinate del sole e della luna vanno ad assumere sempre più il carattere di simboli di eternità¹⁴⁵. I due astri indicano l'instancabile alternanza del giorno e della notte, in un perpetuo ritorno caratterizzato da ininterrotti mutamenti: il sole sorge e tramonta, la luna cresce e decresce, in posizioni diverse a seconda della stagione. In questo senso

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Cfr. JENSEN 2000, 43.

¹⁴⁵ Cfr. HIJMANS 2004, 214-218; LETTA 1988, 612-619 (testimonianze iconografiche) e 624 (commento).

sono state interpretate da alcuni scoliasti¹⁴⁶ le parole di Orazio in riferimento al sole (*Carm. saec.* 9-11): *alme Sol, curru nitido diem qui / promiss et celas aliusque et idem / nasceris*. In un canto delle generazioni risulta assai appropriato ricordare la perennità del sole nel passato e nel futuro. Il *saeculum*, poi, è formato da 110 anni; il numero, riferiscono gli scoliasti che forse attingono a Servio, è espressione dell'infinito, pur nella sua finitezza: *finitus numerus pro infinito*.

Ma vi sono anche esempi iconografici di *sol* e *luna* che rivelano un'associazione con il concetto di eternità. Ad esempio, in monete coniate sotto Vespasiano, Tito e Adriano le due glorie del cielo stanno alla destra e alla sinistra di una figura designata come *Aeternitas*¹⁴⁷. Nei secoli successivi, in ambito cristiano, abbondano le rappresentazioni di Cristo circondato dal sole e dalla luna. Per giunta, una lucerna del II-III secolo offre un accostamento di immagini assai interessante per il rapporto tra il *Carmen saeculare* e *Cath.* 8: su di essa è raffigurato il buon pastore con attorno sette stelle, il sole e la luna¹⁴⁸. Non è certo che cosa possano simboleggiare i corpi celesti che circondano la figura – forse il regno universale di Cristo. Ciò che è palese, invece, è il dono che il pastore misericordioso offre al fedele nell'inno dopo il digiuno: la vita eterna, nella beatitudine del paradiso, insieme con la rigenerazione dai peccati. Non è dunque impossibile che Prudenzio abbia colto nel *Carmen saeculare* immagini collegate all'idea di eternità, nella coppia sole e luna ma anche nell'accento posto sul concetto di nascita, tanto più se il sole e la luna trovavano spazio nelle rappresentazioni visibili alla sua epoca in contesti che potevano suggerire l'idea di una *aeternitas*. I riferimenti al perenne ritorno rintracciabili nell'ode oraziana possono aver contribuito a instaurare un rapporto tra i due inni.

A ben vedere, un altro elemento può essere scorto tanto nel *Carmen saeculare* quanto nell'inno del *Cathemerinon*. È la descrizione di ritorno a uno stato originario senza colpa. Il carme di Orazio è dominato dalla grandiosità del nuovo secolo cominciato sotto il buon auspicio del principato augusteo, età di rigenerazione che si caratterizza, nella seconda metà dell'ode, come un ritorno dell'età dell'oro. Virtù prima neglette come *Fides*, *Pax*, *Honor* e *Pudor* tornano a calpestare il suolo italico, mentre Abbondanza rallegra gli uomini con il suo corno traboccante. Se è vero che non si trova nella strofe quindicesima un riferimento esplicito al secolo aureo¹⁴⁹, non per questo

¹⁴⁶ Scolio A, cfr. MASSARO 1995, 265.

¹⁴⁷ LETTA 1988, 614.

¹⁴⁸ Cfr. DEONNA 1947-1948, 49-50.

¹⁴⁹ Tutto l'articolo di BARKER 1996 è incentrato sulla negazione di un possibile accenno all'età dell'oro ai vv. 57-60 del *Carmen saeculare*. A p. 435 afferma con decisione: «there is no unambiguous reference to the golden age either in the *Carmen Saeculare* itself, or in Zanker's description of the ritual of the *Ludi Saeculares*». Ma i suoi ragionamenti, fin troppo sottili, sono viziati dalla concezione

occorre negare la presenza di un'atmosfera – *sui generis*, d'accordo – da età dell'oro. E il legame di questo passo con la quarta ecloga di Virgilio affiora quasi inevitabilmente alla mente di un lettore del carme oraziano che conosca anche la bucolica¹⁵⁰. Il *saeculorum ... ordo* (v. 5) cantato da Virgilio pare un'anticipazione dell'inno innalzato in occasione dei *ludi saeculares* e la coppia Apollo e Diana nelle vesti di Lucina compare in entrambi i componimenti.

Il *locus amoenus* prudenziano rappresenta il ritorno alla condizione di innocenza primigenia, prima che il peccato originale provocasse lo spuntare di spine e di rovi¹⁵¹. Un simile archetipo si cela anche nelle rappresentazioni pagane dell'età dell'oro¹⁵². Pure nella quarta ecloga, del resto, l'avvento del *puer* determina a poco a poco una cancellazione dello *scelus* primordiale¹⁵³ e questo aspetto della bucolica fa notare Agostino all'amico Marciano quando lo esorta a ricevere il battesimo e a ottenere così la remissione dei peccati¹⁵⁴. Nel primo libro delle *Georgiche* è per volere di Giove che gli uomini perdettero lo stato di beatitudine che precedeva il suo regno; da quel momento la terra va lavorata con fatica e, non appena spuntano i frutti

ristretta dell'età dell'oro come di un tempo segnato in ogni suo aspetto dal metallo prezioso. Questo porta all'eccessivo rigore di frasi simili: «as it is left to the reader to decide whether or not *Copia* is golden, so, as we have seen, it is left to the reader also whether or not the *saeculum* is golden. And the *saeculum*, like *Copia* herself, may be the more blessed for being goldless» (p. 444); oppure, ancora: «the return of the golden race is not proclaimed because a golden race is morally dubious by virtue of its very goldenness» (p. 446). Lo studioso arriva perfino a scorgere un'opposizione tra l'arrivo del nuovo *saeculum* e l'età dell'oro (p. 440), distinzione non presente neppure nell'ecloga virgiliana. Appare più ragionevole la posizione di PUTNAM 2000, che vede nell'immagine della cornucopia, sebbene non sia d'oro, «a standard symbol of the Golden Age» (p. 84).

¹⁵⁰ Un'analisi del rapporto tra i due carmi si trova in VILLASEÑOR CUSPINERA 2001.

¹⁵¹ Sul ritorno al paradiso terrestre in *Cath.* 8 e sul suo legame con l'età dell'oro cfr. BUCHHEIT 1992, 260-262. Anche in *Ham.* 216-218 le *lappae* spuntano in seguito all'insorgere del peccato nel mondo creato: *tunc lolium lappasque leves per adultera culta / ferre malignus ager glaebis male pinguibus ausus / triticeam vacuis segetem violavit avenis.*

¹⁵² Cfr. LOVEJOY - BOAS 1997, 23-102.

¹⁵³ Cfr. Verg. *Ecl.* 4,13-14: *te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri, / irrita perpetua solvent formidine terras*; v. 31: *pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis.* Sulla lettura in senso cristiano di questo passo cfr. COURCELLE 1957, 300-301.

¹⁵⁴ *Ep.* 258,5 (*CSEL* 57, 609-610): *iam profecto sic vivis ut sis dignus baptismo salutari remissionem praeteritorum accipere peccatorum. Nam omnino non est cui alteri praeter Dominum Christum dicat genus humanum: te duce si qua manent sceleris vestigia nostri, / irrita perpetua solvent formidine terras* (Verg. *Ecl.* 4,13-14). *Quod ex Cumaeco, id est, ex Sibyllino carmine se fassus est transtulisse Virgilius; quoniam fortassis etiam illa vates aliquid de unico salvatore in spiritu audierat, quod necesse habuit confiteri.* Notevole ai fini della discussione nel capitolo sull'inserzione di *Cath.* 8 è il fatto che per Agostino il ritorno all'età dell'oro secondo gli antichi, al paradiso secondo i cristiani, è resa possibile dalla cancellazione dei peccati operata dal battesimo. La lettera a Marciano è di poco posteriore al 395 (cfr. ROESSLI 2003, 263).

ottenuti con tanti sforzi, spine e zizzanie soffocano il frumento maturo (*Georg.* 1,150-153):

mox et frumentis labor additus, ut mala culmos
esset robigo segnisque horreret in arvis
carduus; intereunt segetes, subit aspera silva,
lappaeque tribolique.

Per Virgilio, dunque, la fine del regno di Saturno è segnata dall'insorgere di erbe maligne, quelle che poi scompariranno nella quarta ecloga¹⁵⁵. Il cardo è irto di spine anche in *Cath.* 8 e in entrambi i luoghi sono nominate le *lappae*. Gli elementi naturali che sono assenti nel ridente pascolo di Prudenzio caratterizzano nelle *Georgiche* il termine di un'era beata. Perciò, l'ovile a cui torna la pecorella salvata da Cristo assume i tratti della letizia campestre nel secolo d'oro pagano. Anche i lupi, che in *Cath.* 8 minacciano la pecora con le loro fauci, sono istruiti a questo scopo da Giove nei versi virgiliani¹⁵⁶.

Sia nel *Carmen saeculare* che nell'inno ottavo, dunque, si respira un'aria da secolo aureo, nella quale riecheggiano, in modi diversi, le descrizioni virgiliane. Ma il legame tra età dell'oro e Apollo-sole è più profondo di quanto appaia; ciò è rivelato da Servio, nel suo commento al v. 4 della quarta bucolica, *ultima Cumaei venit iam carminis aetas*:

Sybillini, quae Cumana fuit et saecula per metalla divisit, dixit etiam quis
quo saeculo imperaret, et Solem ultimum, id est decimum voluit: novimus
autem eundem esse Apollinem, unde dicit "tuus iam regnat Apollo".

È durante l'ultima età, quella del Sole, ovvero di Apollo, che il *magnus annus* vedrà la sua conclusione e le costellazioni torneranno alla loro posizione di origine¹⁵⁷; tutto il mondo, dunque, sarà rinnovato e si tornerà all'inizio dei tempi, alla tanto agognata età dell'oro. La fine di un'era e il ritorno del secolo aureo sono contrassegnati dalla figura di Apollo, dio del sole, tanto nella quarta ecloga quanto nel *Carmen saeculare*. E in entrambi i carmi dietro alla magnificenza del dio si cela Augusto, il suo protetto ma anche, in un certo qual modo, la sua copia umana. Nel caso della quarta ecloga tale

¹⁵⁵ *Ecl.* 4,24-25: *fallax herba veneni / occidet*.

¹⁵⁶ *Georg.* 1,130: *praedarique lupos iussit*.

¹⁵⁷ Una profezia simile è esposta da Servio nel commento a *Ecl.* 9,46. Narra infatti Servio che la stella apparsa durante i giochi funebri per Cesare indetti da Ottaviano fu interpretata dall'aruspice Vulcanio come il segnale dell'inizio del decimo secolo: il secolo di Apollo Helios, appunto.

associazione è esplicitata da Servio, quando commenta il v. 10, *tuus iam regnat Apollo: ultimum saeculum ostendit, quod Sibylla Solis esse memoravit. Et tangit Augustum, cui simulacrum factum est cum Apollinis cunctis insignibus.*

Per i due poeti classici Apollo, visto come divinità solare, segna il passaggio a una nuova era in cui regnano la pace e la felicità. Per Prudenzio il sole, sorgente della luce, è simbolo di Cristo. Pertanto, quale dio cantato dai *vates vetusti*¹⁵⁸ appare più adeguato ad anticipare la figura di Cristo quanto Apollo-Sol? E quando il predecessore pagano di Prudenzio, il poeta lirico Orazio, loda Augusto come un dio, e in particolare come il dio del sole in *Carm.* 4,5, la sensibilità tipologica del poeta cristiano viene stuzzicata e fa venire alla luce un inno come quello per l'accensione della lucerna. Si osserva, quindi, una linea diretta che collega Apollo, il sole, Augusto e Cristo, in un complesso intreccio simbolico e figurale. Inoltre, nei carmi cristiani quanto in quelli pagani la presenza di queste quattro figure spesso richiamantesi l'un l'altra determina l'avvento di un'epoca di rinnovata serenità, nella quale le tracce dell'antica colpa¹⁵⁹ sono cancellate per intervento divino. Nel *locus amoenus* di *Cath.* 8 un alloro perenne proietta la sua ombra su un rivo limpido come il vetro: che sia anch'esso un riferimento ad Apollo cui la pianta è consacrata¹⁶⁰?

L'età di Apollo è perciò paragonata all'età di Cristo, e in un certo senso anche l'età augustea, che assistette all'attività di poeti aurei, ha una particolare affinità con il mondo rinnovato dall'avvento di Gesù; essa è dominata da Augusto, prefigurazione di Cristo, in essa sono risuonati canti che in diversi modi hanno celebrato il Salvatore e in essa è effettivamente nato, in un dominio dell'impero, Gesù di Nazareth. E l'avvento del bambino Gesù anche per Prudenzio ha sulla natura gli effetti descritti nella quarta ecloga¹⁶¹. Nell'inno sul Natale, il bambino nato dalla *virgo nobilis* (v. 53)¹⁶², chiamato

¹⁵⁸ Il nesso si trova in Prud. *Cath.* 9,25, un passo assai significativo per il rapporto tra poeti pagani e rivelazione cristiana; qui infatti si sostiene che Cristo fu cantato da profeti e poeti antichi, che, come per un'intuizione divina, intravidero qualche frammento di verità (vv. 25-27): *ecce, quem vates vetustis concinebant saeculis, / quem profetarum fideles paginae sponponderant, / emicat promissus olim; cuncta conlaudant eum!*

¹⁵⁹ La mia espressione traduce l'emistichio virgiliano *priscae vestigia fraudis* (*Ecl.* 4,31). Per l'autore del carme *In genesin* queste tracce sono lavate via da Cristo *doctor* con l'acqua del battesimo (vv. 202-204): *attamen antiqui etiamnum gutta veneni / spargebat populos et erant vestigia fraudis, / quae bonus ablueret doctor melioribus undis.* Si noti ancora il collegamento con il battesimo. I *vestigia fraudis* sono anche quelli del serpente edenico in Prospero di Aquitania, *Carmen de ingratissimis* 918-919: *quae nunc per veteris serpens vestigia fraudis / deceptos simili studet inflammare furore.*

¹⁶⁰ Nella settima bucolica il pastore Coridone attribuisce una pianta a ciascuna divinità, e ad Apollo tocca l'alloro (*Ecl.* 7,61-62): *populus Alcidae gratissima, vitis Iaccho, / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebus.*

¹⁶¹ Per il confronto fra gli inni 3 e 11 del *Cathemerinon* e la quarta ecloga cfr. SALVATORE 1958, 81-115 e LÜHKEN 2002, 164-171.

¹⁶² La *virgo* ritorna in *Ecl.* 4,6, nel verso precedente al famoso *iam nova progenies caelo demittitur alto.*

come il *puer* virgiliano *decus*¹⁶³, dopo i nove mesi di *fastidia*, nominati in *Cath.* 11,54 quanto in *Ecl.* 4,61, fa cominciare una nuova era (*Cath.* 11,57-60):

o quanta rerum gaudia
alvus pudica continet,
ex qua novellum saeculum
procedit et lux aurea!

Il *saeclorum ... ordo* (v. 5) e la *gens aurea* (v. 9) della bucolica sono chiaramente evocati. Anche il verbo *procedo* era già stato utilizzato da Virgilio, quando annunciava che sotto il consolato di Pollione sarebbero cominciati a procedere i grandi mesi, le suddivisioni del *magnus annus* (v. 12). Lo sbocciare improvviso della primavera attorno alla culla del *puer* – così è chiamato Gesù in *Cath.* 11,69 – riecheggia da vicino il fiorire della vegetazione al nascere del misterioso *puer* virgiliano¹⁶⁴; ci sono i fiori, l'amomo, il miele che gocciola dalla durezza delle querce o della roccia.

Tutto questo era stato annunciato dalla Sibilla, ci informa Virgilio. Ma le Sibille fanno parte anche della tradizione giudaico-cristiana. Di esse cominciarono ad appropriarsi certi ambienti ebraici fin dal II sec. a.C. e la veridicità dei loro vaticinî fu difesa dagli apologisti cristiani, tanto greci quanto latini¹⁶⁵. L'esegesi cristiana della IV ecloga fu inaugurata da Lattanzio, che visse a cavallo fra il III e il IV secolo. Nel settimo libro delle *Divinae institutiones* è tratteggiato il rifiorire della natura alla seconda venuta di Cristo¹⁶⁶: dopo il giudizio finale, il Figlio dell'Uomo instaurerà nel mondo un regno di pace, dove i leoni si accosteranno alla mangiatoia insieme ai vitelli e la terra riverserà in abbondanza i suoi frutti. Giungerà, dice Lattanzio, quell'età dell'oro che i poeti avevano cantato credendola passata; ma erano tratti in inganno dall'uso degli oracoli sibillini di profetizzare gli eventi come se fossero già avvenuti. Lattanzio accosta il vaticinio della Sibilla Cumana, da cui ha attinto Virgilio per la sua bucolica, a quello della Sibilla Eritrea, che si espresse in termini assai simili alle profezie di Isaia¹⁶⁷. Quella di Lattanzio, dunque, a differenza di *Cath.* 11, non è una lettura messianica, bensì

¹⁶³ Cfr. *Cath.* 11,55 e *Ecl.* 4,11.

¹⁶⁴ Cfr. *Cath.* 11,61-76 e *Ecl.* 4,18-24 e 30. Come nell'inno prudenziano, il *puer* compare in caso vocativo in *Ecl.* 4,18.

¹⁶⁵ Anche se il loro statuto non era sempre chiaro. Sulla figura della Sibilla e il suo ruolo nella cultura cristiana cfr. BROCCA 2011, 15-92.

¹⁶⁶ *Div. inst.* 7,24,11.

¹⁶⁷ Is. 11,6-8: ⁶ *habitabit lupus cum agno et pardus cum hedo accubabit vitulus et leo et ovis simul morabuntur et puer parvulus minabit eos* ⁷ *vitulus et ursus pascentur simul requiescent catuli eorum et leo quasi bos comedet paleas* ⁸ *et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis et in caverna reguli qui ablactatus fuerit manum suam mittet.*

escatologica, come, peraltro, quella dell'ottavo inno prudenziano. E gli antichi oracoli non convincono solo Lattanzio: secondo Agostino la Sibilla si può annoverare tra i profeti – senza avere l'autorità degli antenati ebraici – dacché fu per il suo canto oracolare che Virgilio parlò *de innovatione saeculi, quae in domini nostri Iesu Christi regnum satis concinere et convenire videantur*¹⁶⁸. Per di più, il *Carmen saeculare* già nel suo nome aveva qualcosa di oracolare, se Agostino venne a conoscenza di una versione dell'oracolo acrostico poi denominato *Carmen saeculare Sibyllinum* che annunciava la seconda venuta di Cristo nel giudizio finale, tra il fremere della terra e l'oscurarsi del cielo¹⁶⁹.

3.3 Le inserzioni narrative

L'Orazio del *Carmen saeculare* è debitore di Virgilio anche nella sua strofe eneadeica¹⁷⁰; qui però il *pius Aeneas* è divenuto *castus*, allineandosi così alle qualità morali custodite da Augusto¹⁷¹. Nel carme oraziano il progenitore del *princeps* traccia per il suo popolo un libero percorso, destinato a donargli più di quanto aveva lasciato. Anche nel *Carmen saeculare*, dunque, troviamo un'inserzione narrativa che racconta di un passato lontano – all'incirca contemporaneo, peraltro, a molti avvenimenti narrati nell'Antico Testamento. Da una parte campeggia Enea, dall'altra Cristo, che con la pecora sulle spalle si apre tra i rovi il cammino verso i prati assolati della vita beata. Come accade per gli inni di Prudenzio, la parte storico-narrativa del carme è in stretto legame con il resto dell'ode e aiuta a comprenderne il significato profondo¹⁷². Ma, soprattutto, il racconto della fuga da Troia e della fondazione di Roma occupa quasi il centro del carme.

Il dato può apparire insignificante, ma se rapportato agli inni del *Cathemerinon* emerge tutta la sua importanza. Infatti, tutti i carmi di questa raccolta presentano un'inserzione biblico-narrativa, di estensione variabile, che *grosso modo* occupa sempre la parte centrale dell'inno. Charlet si è interrogato su queste sezioni, ritenendole un fattore chiave per interpretare gli inni di Prudenzio, così unici e innovativi. Il modello principale è stato da lui rintracciato in Orazio, che in alcune odi

¹⁶⁸ *Ad Rom. inch. exp.* 3,3 (CSEL 84, 147-148). L'*inchoata expositio* risale agli anni 394-395.

¹⁶⁹ *Oracula Sibyllina* 8,217-243 in *Aug. Civ.* 18,23 (CCSL 48, 614,55-58). Sul *Saeculare Sibyllinum* e sul testo riportato da Agostino cfr. ROESSLI 2003, 266-276; BROCCA 2011, 247-293.

¹⁷⁰ *Carm. saec.* 41-44: *cui per ardentem sine fraude Troiam / castus Aeneas patriae superstes / liberum munivit iter, daturus / plura relictis*.

¹⁷¹ Anche i giovani scelti per cantare l'inno secolare sono definiti *casti* al v. 6.

¹⁷² Su questo cfr. ABLEITINGER 1972.

inserisce narrazioni mitologiche o storiche¹⁷³. Stupisce che tra i carmi oraziani individuati non compaia il *Carmen saeculare*; esso infatti, a differenza dei componimenti citati da Charlet, con la sua parte narrativa quasi al centro del carme costituisce il termine di paragone più appropriato per gli inni di Prudenzio.

Cath. 8, in particolare, è il carme che più rigidamente degli altri undici presenta una struttura concentrica¹⁷⁴. Delle venti strofe di cui è composto l'inno, otto formano la prima parte del tritico e sono speculari alle ultime otto, che con il loro elogio della misura nel digiuno chiudono il carme. Perfettamente nel mezzo, le quattro strofe centrali si dipanano nel racconto del salvataggio *in extremis* della pecora smarrita e nel quadretto bucolico del paradiso ritrovato. Lo schema 8 + 4 + 8 pare portare al massimo della simmetria la tripartizione che si può rintracciare nel *Carmen saeculare* sulla base dell'inserzione storico-mitologica. Per l'inno oraziano sono state avanzate numerose ipotesi di suddivisione; per la loro formulazione si tiene conto anche dell'alternanza, nell'esecuzione cantata, dei semicori maschile e femminile. La maggior parte degli studiosi propende per una struttura di tipo triadico, affine a quella del modello pindarico¹⁷⁵; il carme sarebbe così diviso in due sezioni, formate da tre gruppi di tre strofi ciascuno, e troverebbe poi la sua conclusione nella strofe finale con i due cori che cantano all'unisono¹⁷⁶. Se invece la ripartizione è operata dalla prospettiva della narrazione su Enea e la schiera troiana, ecco che appare uno schema simile a quello di *Cath.* 8: 9 + 2 + 8. Prudenzio amplia la sua inserzione narrativa, ma la struttura del *Carmen saeculare* lascia la sua impronta quale non lasciarono le dieci odi oraziane individuate da Charlet.

Giova ora analizzare i carmi oraziani scelti da Charlet nel suo studio sui «récits» biblici nel *Cathemerinon* di Prudenzio. Guardando alla struttura, la maggior parte delle dieci odi menzionate dallo studioso contiene il racconto storico-mitologico nella parte finale: con la storia di Teucro si chiude *Carm.* 1,7; il discorso di Giunone su Quirino occupa quasi tutta l'ode 3,3, in particolare la sua sezione conclusiva: solo nell'ultima strofa Orazio interrompe la narrazione per redarguire la sua Musa che si è spinta a cantare con toni troppo elevati. Anche la titanomachia del carme successivo tende verso la fine dell'ode, mentre la vicenda di Regolo chiude *Carm.* 3,5, così come sono in posizione finale il racconto mitico delle Danaidi (*Carm.* 3,11,25-52), l'episodio di Europa (*Carm.* 3,27,25-76) e l'evento della battaglia del Metauro, che vede come

¹⁷³ Le odi sono elencate in CHARLET 1982, 79 nt 110.

¹⁷⁴ Cfr. TOOHEY 1993, 144-145 e EVENEPOEL 1979, 126-127.

¹⁷⁵ Da MENOZZI 1905 a ITTZÉS 2008, più di cento anni dopo. ARNOLD 1986 propone invece un parallelismo nella struttura dell'inno.

¹⁷⁶ Lo schema ricostruito da MENOZZI 1905 e più di un secolo dopo da ITTZÉS 2008, 62 è (3-3-3)(3-3-3)1.

protagonista Annibale (*Carm.* 4,4,37-76). I casi in cui la narrazione appare al termine del carme non sono pochi: è spiccata la preferenza di Orazio per la collocazione dell'inserzione storica o mitologica nella parte finale.

Sparuti sono i casi che esulano da questa struttura, e in essi l'inserzione narrativa è sempre collocata all'inizio. Il modo con cui Giove riesce a eludere le guardie di Danae, unendosi a lei sotto forma di pioggia aurea, serve a introdurre la tirata oraziana contro le ricchezze e l'affanno che ne deriva. Anche il trattato etnografico in miniatura sui Goti, che comincia alla terza strofa di *Carm.* 3,24, offre al poeta il termine di paragone per far risaltare il degrado morale a cui è giunto il popolo romano. È pindarica invece la digressione su Achille che introduce l'inno ad Apollo nell'ultimo libro (*Carm.* 4,6,3-24). Le estremità delle odi, dunque, sono i luoghi prediletti da Orazio per le sue narrazioni di eventi mitici o della storia più recente. In Prudenzio accade esattamente l'opposto. Pertanto, quei dieci carmi oraziani non possono aver ispirato il poeta tardoantico per la sua collocazione dell'inserzione biblico-narrativa al centro degli inni. Anche Charlet è costretto ad ammettere la differenza tra i due poeti, e aggiunge che su questo punto Prudenzio si avvicina di più a Pindaro¹⁷⁷; tuttavia, la scarsa probabilità di una conoscenza del poeta greco da parte di Prudenzio oppone degli ostacoli insormontabili a una derivazione diretta dalla lirica corale arcaica.

È la retorica semmai, sostiene anche Charlet¹⁷⁸, ad avere influenzato il poeta tardoantico. Difatti, l'*exemplum* era un procedimento retorico assai diffuso nella tarda antichità e non mancò di pervadere anche la produzione poetica. L'esempio mitico o storico è messo a confronto con il laudando da Claudiano in numerosi passi della sua poesia politica¹⁷⁹. Ma anche in ambito cristiano i sermoni e i trattati di Gerolamo pullulano di esempi tratti dalla Bibbia. In un'epistola a Paolino, Gerolamo enumera esempi passati di uomini che hanno attraversato province, popoli e mari per incontrare persone che avevano conosciuto solo dai libri; cita così Pitagora, Platone, Archita di Taranto, Apollonio di Tiana, o un uomo che venne dagli estremi del mondo per vedere Tito Livio, ma a un certo punto si ferma (*Ep.* 53,2): *quid loquar de saeculi hominibus, cum apostolus Paulus...* È questo forse il pensiero che portò Prudenzio a proporre esempi biblici laddove Orazio aveva parlato di Europa e delle Danaidi. Questa *translatio exemplorum*¹⁸⁰ avveniva anche nell'iconografia paleocristiana: si pensi a certi

¹⁷⁷ CHARLET 1982, 79.

¹⁷⁸ *Ivi*, 80.

¹⁷⁹ Sull'uso della *synkrisis* nella poesia claudiana cfr. GUALANDRI 2007.

¹⁸⁰ Cfr. FREDOUILLE 1985, 33. Sugli *exempla virtutum* della tradizione romana e sulla loro accoglienza da parte anche degli autori cristiani cfr. LITCHFIELD 1914. Tutto il contributo di CONSOLINO 1990 è orientato a chiarire come Ambrogio adegui gli esempi biblici alla tradizione retorico-scolastica del suo tempo; gli *exempla maiorum* sono ora quelli dei personaggi dell'Antico Testamento, a sostituzione

mosaici delle ville tardoantiche, dove Cristo campeggiava nei tondi dove prima si vedevano Apollo, Hermes o simili dei¹⁸¹.

Comunque, il ruolo di Orazio è più importante di quanto ritenesse Charlet. Le odi che contengono *exempla* mitologici non si limitano alle dieci proposte dallo studioso; certo, in esse l'inserzione narrativa si distingue chiaramente dal resto del carme e si estende per un buon numero di versi. Eppure sono sfuggiti all'occhio di Charlet alcuni esempi cruciali per il rapporto con Prudenzio. Il primo, si è già citato, è il *Carmen saeculare*; la sua inserzione di storia antichissima che si perde nel mito ricorda da vicino certi esempi di storie dei patriarchi: Mosè, ad esempio, è collocato da Gerolamo nel XVI secolo a.C.¹⁸², in un tempo più remoto del conflitto di Troia. Ma un altro carme offre un esempio notevole: nelle cinque strofi dell'inno a Mercurio (*Carm.* 1,10), il poeta trova spazio per raccontare alcune vicende della vita del dio, il furto dei buoi e della faretra perpetrato ai danni di un benevolo Apollo, oltre alla guida a Priamo nell'accampamento acheo. Il racconto dei due episodi occupa quasi il centro della breve ode: sono dedicate alla narrazione la terza e la quarta strofe. Sono quindi due carmi oraziani in metro saffico a offrire gli esempi più vicini agli inni del *Cathemerinon*.

Un'altra ode saffica con una narrazione nella parte mediana è *Carm.* 1,22. Qui, però, il racconto non è di un passato storico o mitologico: il poeta riferisce un accadimento della sua vita, quando un lupo fuggì da lui, mentre passeggiava nella selva Sabina senza mezzi di difesa¹⁸³. Le due strofi che si riferiscono a questo fatto sono simmetricamente incorniciate da due strofi iniziali e da altrettante in chiusura dell'ode; la struttura è qui perfettamente concentrica, proprio come nel caso di *Cath.* 8. È forse la strofe saffica che in Orazio e in Prudenzio si presta particolarmente alla struttura simmetrica e concentrica. Anche nell'inno al proprio *barbitos* (*Carm.* 1,32) il poeta nelle due strofi centrali volge i verbi al passato e rievoca il momento in cui lo strumento fu modulato per la prima volta dal cittadino di Lesbo; la struttura risulta così in linea con quelle poc'anzi esaminate: le due strofi su Alceo sono circondate dalla prima e dall'ultima strofe, dedicate alle invocazioni alla lira.

Come si è appena visto, se nella lirica oraziana si cercano anche succinte narrazioni o puntuali *exempla* mitologici il materiale narrativo si disvela nella sua

degli esempi classici tratti dal mito e dalla storia. Talvolta Ambrogio istituisce un confronto tra *maiores* romani e biblici, e questi ultimi finiscono sempre per avere la meglio. Per esempio, nel *De officiis* 3,15,91-92, l'esempio di Mosè è preferito a quello di Fabrizio.

¹⁸¹ ELSNER - HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 16, fig. 1.6.

¹⁸² Hier. *Chron.* 1,16,20 (*PL* 27, 71; ed. Helm, pp. 54-66).

¹⁸³ *Carm.* 1,22,16. Altri passi in cui l'autore rammenta un episodio della propria vita sono *Carm.* 2,7,9-16 e 2,19,1-4.

abbondanza. Fin dal terzo carme della raccolta troviamo infatti tre esempi di ὕβρις: Giapeto, Dedalo, Ercole (*Carm.* 1,3,27-36). Due esempi di ira sono riportati da Orazio poco oltre la metà di *Carm.* 1,16. Di modelli, questa volta da seguire, si parla anche in *Carm.* 2,4,2-12: gli amori di Aiace, Achille e Agamennone sono citati dal poeta per convincere Xantia, un commensale probabilmente frutto di pura immaginazione, a non vergognarsi dell'amore che prova per una schiava. Un tema simile è sviluppato in *Carm.* 3,7,13-18: in questo passo improntato all'ironia oraziana, un insidiatore della fedeltà di Asterie le racconta di Bellerofonte e di Peleo che per la loro ostinata castità rischiarono la morte.

Eventi della storia remota e recente sono narrati nella sesta ode del terzo libro: agli avvenimenti funesti che misero a repentaglio la sopravvivenza di Roma (vv. 9-20) fanno da contraltare gli illustri esempi dei padri, che distrussero i cartaginesi, schiacciarono Pirro e Antioco, nella loro rustica abilità a rivoltare le zolle con la zappa. Quasi contemporanee sono le imprese vittoriose della famiglia di Augusto che Orazio commemora in *Carm.* 4,14,9-40, così come la battaglia di Azio nelle strofe alcaiche di *Carm.* 1,37,5-32. In questo caso l'intero carme, meno la strofe introduttiva, è occupato dalle azioni folli ma grandi del *fatale monstrum*; nei primi versi il poeta prorompe in inviti a festeggiare e la narrazione non è che l'esposizione del motivo di tanta euforia. Con i dovuti distinguo, anche in *Cath.* 9 la voce dell'autore esulta di gioia in prima battuta e nelle strofe seguenti passa in rassegna gli avvenimenti che hanno provocato tanto giubilo; a tema sono le imprese del protagonista del canto, anche se il Cristo trionfatore di Prudenzio non è certo paragonabile alla *ebria* regina che pure affrontò la morte con volto sereno¹⁸⁴.

Prima Charlet e poi la Lühken si sono adoperati a rintracciare somiglianze fra i testi di Prudenzio e quelli di Orazio nel modo in cui i due autori introducono l'inserzione narrativa¹⁸⁵. La transizione è spesso esplicita, come nell'episodio di Annibale (*Carm.* 4,4,37-38): *quid debeas, o Roma, Neronibus, / testis Metaurum flumen*. Un simile procedimento è stato riscontrato dalla Lühken nel primo inno prudenziano (*Cath.* 1,49-50): *quae vis sit huius alitis / salvator ostendit Petro*. Ma sono specialmente certi pronomi o avverbi a marcare l'inizio o la conclusione della sezione narrativa. Troviamo ad esempio il dimostrativo *hoc* al principio della storia di Regolo (*Carm.* 3,5,13: *hoc caverat mens provida Reguli*) e nel momento in cui Prudenzio mostra il potere istruttivo dei sogni attraverso la vicenda di Giuseppe (*Cath.* 6,57-60: *hoc patriarca noster / [...] interpres adprobavit*); anche gli esempi mitologici di

¹⁸⁴ Il nesso *vultu sereno* (*Carm.* 1,37,26) è impiegato da Prudenzio in *Cath.* 2,68, in riferimento a Cristo re.

¹⁸⁵ CHARLET 1982, 79, nt 110; LÜHKEN 2002, 204-205.

cuori impavidi in *Carm.* 3,3,9-16 sono preceduti da *hac arte [...] hac*. Il pronome compare in Prudenzio anche al termine delle inserzioni: la rassegna degli *exempla* di digiunatori nell'*hymnus ieunantium* è chiusa dall'asserzione *hoc nos sequamur* (v. 201), mentre nell'inno successivo il discorso riprende dopo la rappresentazione del paradiso con l'espressione *hisce pro donis* (*Cath.* 8,49).

I racconti mitologici e biblici di Orazio e Prudenzio hanno in comune anche l'avverbio *sic*; il fremito delle acque che una fanciulla deve attraversare pare essere il legame che con *sic* unisce la prima parte di *Carm.* 3,27, in cui il poeta si rivolge a Galatea, con il racconto dell'ingannata Europa, errante per il mare minaccioso. Con Prudenzio ci si inoltra in tutt'altre acque; dalle belve marine scorte da Europa si passa ai *raucisoni leones* che in *Cath.* 4,38 minacciano invano Daniele. Ciò che qui collega l'episodio veterotestamentario con la preghiera dopo il pasto è la potenza di Dio, che riempie di vigore tanto le membra dei fedeli tardoantichi quanto l'*intactum ... alumnum* (v. 48) dell'Antico Testamento. Come per circondare la vicenda di Daniele con una cornice, Prudenzio con il termine *sic* comincia la terza parte dell'inno (v. 73): *sic nos muneribus tuis refecti*.

Prudenzio accentua l'aspetto didascalico delle inserzioni, adoperando il termine *talis* per commentare la visione apocalittica di Giovanni (*Cath.* 6,113: *tali sopore iustus*) e per dare l'avvio al catalogo di digiunatori in *Cath.* 7,26 (*Helia tali crevit observantia*). I racconti biblici hanno per il poeta cristiano la funzione principale di *docēre*. La vicenda di Giacobbe e l'angelo insegna a non ribellarsi a Dio, come spiega Prudenzio a conclusione delle tre strofe narrative (*Cath.* 2,85): *hae nos docent imagines*; e dopo altrettante strofe su Tobi nell'inno per i defunti il poeta spiega l'utilità morale dell'*exemplum* (*Cath.* 10,81-83): *iam tunc docuit pater orbis / quam sit rationis egenis / mordax*. Questi ultimi esempi hanno fatto emergere una differenza sostanziale tra le narrazioni oraziane e quelle di Prudenzio: esse svolgono nell'economia del carme che le contiene funzioni assai diverse. Ad esempio, sia nell'inno sul digiuno sia nelle odi erotiche 2,4 e 3,7 i personaggi evocati sono additati come modelli da imitare o da cui imparare a non rifiutare l'amore¹⁸⁶, e nei carmi oraziani 1,3 e 1,16 gli esempi di smisuratezza e di ira sono da rifuggire; anche Orazio, dopo tutto, non è digiuno di retorica¹⁸⁷. Ma le somiglianze finiscono qui: mentre in *Cath.* 7 seguire gli atteggiamenti penitenziali di Elia, Mosè, Giovanni Battista porta al miglioramento morale, nelle odi oraziane gli *exempla* mitici servono a fomentare o suscitare amori

¹⁸⁶ In *Carm.* 3,11 alla ritrosa Lyde è proposto l'esempio delle Danaidi, che per il loro rifiuto di unirsi ai mariti sono destinate a una pena estenuante per l'eternità. Anche l'episodio di Europa in *Carm.* 3,27,25-76 è ispirato al motivo elegiaco del tentativo di trattenere la donna.

¹⁸⁷ Come ricorda BASSON 1999, 126: «the mythological *exemplum* was one of the principal literary devices available to the poets of Greco-Roman antiquity, and they never tired of using it».

sconvenienti. Ad ogni modo, in tutti questi casi i personaggi del mito o delle Sacre Scritture svolgono una funzione didattica simile, ammantata o no di ironia.

In altri carmi, però, gli intenti del poeta pagano e del cristiano si discostano considerevolmente. Nel carme 3,3 le imprese dei Quiriti sono descritte da Orazio in un afflato di ispirazione epica presto ricondotta ai modi tenui della lirica. In Prudenzio, invece la «tentation épique»¹⁸⁸ – non così marcata, poi, come credeva Charlet – è frutto della commistione di generi tipica della letteratura tardoantica¹⁸⁹, ma non è mai frenata esplicitamente da un autore improvvisamente tornato in sé dopo un ἐνθουσιασμός poetico e non ha certo lo scopo dell’ode civile oraziana¹⁹⁰. Altri episodi mitici nei carmi di Orazio sono spunti per mettere in risalto il degrado morale del tempo presente o per celebrare, per contrasto, i valori etici romani¹⁹¹; così, la descrizione della vita semplice degli Sciti e dei Goti comincia con la considerazione (*Carm.* 3,24,9-11): *campestres melius Scythae / [...] vivunt et rigidi Getae*. Il racconto del destino di Achille, incastonato nell’inno ad Apollo (*Carm.* 4,6,3-24), ha invece il carattere della digressione pindarica.

Negli inni del *Cathemerinon* il nesso tra l’inserzione biblica e il carme, almeno quello superficiale, è solitamente reso esplicito. Oltre agli esempi prima ricordati, si consideri l’attacco della lunga narrazione dell’Esodo e del ritorno al paradiso in *Cath.* 5,29-30: *sed quis non rapidi luminis arduam / manantemque deo cernat originem?* Eppure, dietro a collegamenti così manifesti, se si leggono con attenzione gli inni prudenziani si scoprono legami più profondi e complessi tra il carme e la sua parte narrativa. Come si è visto con Orazio, anche negli inni di Prudenzio il racconto biblico assume funzioni differenti. Se è vero che in generale, come mostrano Harris e la Van Assendelft nei loro lavori¹⁹², l’episodio scritturale spesso contiene un significato allegorico, è assai più comprensiva la visione della Becker, che riconosce la varietà dei ruoli che svolgono le inserzioni bibliche in Prudenzio¹⁹³. Nell’inno nono, per esempio, e negli inni sul Natale e sull’Epifania, il racconto di eventi biblici coincide quasi completamente con il contenuto del carme e il centro dell’interesse

¹⁸⁸ CHARLET 1982, 127-155.

¹⁸⁹ Cfr. FONTAINE 1975.

¹⁹⁰ Tale differenza è stata notata da LÜHKEN 2002, 207: «während Horaz das “epische” Material meist durch ironische Brechung oder durch das ostentative Zurückweisen der Gegenstände und des Stils “hoher” Dichtung in seine Lyrik einpaßt, wird bei Prudentius die Integration längerer erzählender Passagen oft weniger auf der Ebene des Stils als durch die Vielzahl allegorischer Bezüge zwischen der biblischen Erzählung und der Wirklichkeit geleistet».

¹⁹¹ *Carm.* 3,5,13-56 (Regolo); 3,16,1-11 (Danae).

¹⁹² HARRIS 1961; VAN ASSENDELFT 1976.

¹⁹³ BECKER 2007, 26-27. Anche VAN ASSENDELFT 1976, 28 non riconosce in *Cath.* 6 l’elemento allegorico che unisce nella sua analisi gli inni 1, 2 e 5.

interpretativo non sta nel rapporto tra la narrazione e le invocazioni di cornice. Basta confrontare le gesta insigni di Cristo decantate nell'*hymnus omnis horae* con il breve episodio di Tobi nell'inno immediatamente successivo per comprendere lo scarto tra i due racconti e la loro diversa funzione nell'economia del componimento.

Il personaggio di Tobi fa la sua comparsa nell'inno per le esequie di un defunto per la sua pietà nel seppellire i corpi di estranei anche di fronte alla tavola già imbandita; il collegamento con il resto del carne è palmare. La sua vicenda offre anche lo spunto per riflettere sull'inevitabilità delle sofferenze che gli uomini devono attraversare prima di raggiungere la beatitudine eterna. Due chiari e semplici insegnamenti, dunque, derivano dall'esempio scritturale. Non così avviene, ad esempio, nel caso dell'inno prima del pasto. In *Cath.* 3 il lungo racconto della caduta di Adamo ed Eva ha solo un legame superficiale con il tema dell'inno: i due progenitori hanno mangiato del frutto proibito contro il volere di Dio. Non vi è in questo caso alcuna formula introduttiva; la narrazione segue la dichiarazione dell'impossibilità di cantare le lodi di Dio. La funzione dell'inserzione è qui più complessa che negli esempi di *Cath.* 7 o di Tobi. Prudenzio non deduce dall'episodio il semplice insegnamento che non dobbiamo trascurare i precetti del Signore; se così fosse non dedicherebbe un'intera strofe alla descrizione del paradiso terrestre, come non ingaggerebbe un dialogo con la quarta ecloga citando il celebre nesso *nova progenies* (*Cath.* 3,136). Per fare solo un esempio, il racconto del peccato originale sviluppa il tema della bontà delle cose create che è presente anche nelle parti iniziale e finale ma che sarebbe rimasto un accenno senza seguito¹⁹⁴. Il rapporto tra la narrazione biblica e il resto dell'inno terzo è dunque più complesso che nell'inno settimo, decimo o anche nel primo.

Dopo l'ambrosiano *Aeterne rerum conditor* la figura di Pietro è imprescindibile in un inno al canto del gallo. Quando l'uccello mattutino, figura di Cristo, canta all'arrivo della luce, i demoni delle tenebre fuggono nello scompiglio e il peccatore si pente. È Pietro il peccatore per eccellenza, che al sentire il verso del gallo si rende conto di aver rinnegato Cristo e piange sulla sua colpa. L'esempio di Pietro, dunque, serve a mostrare il potere che possiede il gallo immagine di Cristo: l'araldo della luce *finem peccandi ferat* (*Cath.* 1,56). I significati simbolici che si diramano poi

¹⁹⁴ Maria Becker, trattando delle varie funzioni assunte dai carmi del *Cathemerinon*, accosta questo inno al nono, in quanto in entrambi le descrizioni bibliche trovano il loro significato in un quadro di canto di lode. Dice infatti: «die Darstellung der *gesta Christi insignia* (*Cath.* 9,2), die den Gegenstand des neunten Tagesliedes bildet, ist vergleichbar mit dem preisenden Bericht der *mirabilia dei*, der Erzählung von Schöpfung und Neuschöpfung des Menschen durch Gott, im vorliegenden Gedicht (*Cath.* 3,96-170). In beiden Fällen vermitteln die biblischen Szenen – auch ohne allegorischen Überbau – Heilstatsachen bzw. theologische Aussagen über den Sohn Gottes und über die Geschichte Gottes mit den Menschen» (BECKER 2007, 27).

da questo concetto non hanno una stretta relazione con il ravvedimento di Pietro: nel Vangelo il canto del gallo ricorda al discepolo le parole di Gesù, ma non annuncia l'arrivo di Cristo simboleggiato dal sorgere del sole. Pertanto, in questo caso l'episodio biblico non fa luce sui significati simbolici dell'inno come invece accade per la narrazione veterotestamentaria di *Cath.* 5.

Nell'*hymnus ad incensum lucernae* il racconto della fuga dall'Egitto e del ritorno alla terra promessa, sovrapposta al paradiso cristiano, costituiscono la chiave per comprendere la polifonia di significati sottesi all'inno. Il filo che unisce l'accensione delle lucerne e gli eventi dell'Esodo è il tema della luce e della sua origine divina, ma la narrazione si spinge poi ben al di là dei singoli episodi in cui compare la luce mandata da Dio. Certo, il gusto narrativo e descrittivo di Prudenzio, che non brilla per concisione, può talora prendere il sopravvento sulla linearità della narrazione, ma ciò non spiega perché il poeta non si limiti a evocare il rovetto ardente e la colonna di fuoco. C'è una selva di simboli dietro al racconto del Mar Rosso e dei miracoli nel deserto e c'è un profondo legame con il contesto liturgico riattualizzato da Prudenzio.

Gli esempi potrebbero continuare, ma si rischierebbe di ricevere le accuse di prolissità che nel secolo scorso sono pesate sulla poesia di Prudenzio¹⁹⁵. Si ritorni allora per un momento al racconto dei Troiani e di Enea nel mezzo del *Carmen saeculare*. Qui la connessione con quanto segue è chiara: le due strofi narrative sono la lunga protasi di un periodo ipotetico che si conclude nella richiesta agli dei di concedere al popolo romano sostanze, prole e gloria. Se la *iussa pars* dei Troiani ha compiuto la grande missione assegnata loro dal fato, con il casto Enea alla guida, allora è lecito domandare il perpetuarsi di questa grandezza. A livello superficiale il senso del passo pare concludersi qui, senza che subentri uno scarto di pensiero¹⁹⁶. Ma il nuovo corso cominciato con la fondazione di Roma trova il suo parallelo con la nuova era iniziata sotto gli auspici di Augusto¹⁹⁷; inoltre, l'eroe fondatore assume una qualità morale che ben si accorda con l'ideologia augustea e quasi diventa immagine di Augusto in persona, l'illustre sangue di Anchise e Venere che ha rifondato l'impero romano. Vediamo quindi che l'inserzione narrativa del *Carmen saeculare* presenta un legame chiaro con il resto dell'ode, ma contiene in sé un significato che arricchisce il senso del carme e lo illumina; simili caratteristiche sono state individuate anche per alcuni inni

¹⁹⁵ BERGMAN 1921, 91 attribuisce alla nuova epoca l'incapacità di descrivere con brevi e intense pennellate. Sulla verbosità di Prudenzio cfr. WALPOLE 1922, 117; LAVARENNE 1933, 546-547; LAVARENNE 1955, xii; FONTAINE 1981, 190 (gli inni a san Lorenzo e a san Vincenzo peccano di un «débordement de rhétorique»); RIVERO GARCÍA 1996, 219-220.

¹⁹⁶ Come avviene invece nel racconto di Teucro in *Carm.* 1,7.

¹⁹⁷ Sulle implicazioni concettuali del racconto di Enea e i Troiani nel *Carmen saeculare* cfr. ABLEITINGER 1972.

prudenziani. Si può dire che il racconto mitologico del *Carmen saeculare*, con la sua posizione centrale e con la sua funzione all'interno dell'ode, rappresenti l'inserzione oraziana più vicina a molte di quelle del *Cathemerinon*, in particolare le più complesse e le più dense di significati.

Una breve considerazione sull'uso dei termini per indicare queste narrazioni storico-mitologiche o bibliche. Giustamente la Becker mette in luce il rischio di interpretare la narrazione biblica come un mero *excursus* o come un intermezzo («Einlage»)¹⁹⁸. Anche il termine "inserzione" corre il rischio di apparire come una sezione incastonata dentro un tutto che senza di essa sussisterebbe nel suo significato; questo non è il caso delle inserzioni prudenziane. Tale vocabolo è qui impiegato senza quel valore di intrusione posticcia che paventa la Becker.

Comunque, le differenze tra Prudenzio e Orazio, è inutile osservarlo, sono molte. Il simbolismo del poeta cristiano supera di gran lunga quello del pagano, e a Prudenzio si offriva pure la possibilità di accostare eventi dell'Antico e del Nuovo Testamento e di metterli in relazione con reti di significati figurati. Inoltre, il poeta tardoantico aveva davanti a sé l'esperienza delle parafrasi bibliche. Le narrazioni tratte dalle Scritture erano infatti occasioni per cimentarsi in un'operazione, imparata alla scuola di retorica, che nei secoli in cui visse Prudenzio vide una cospicua diffusione, a cominciare da Paolino di Nola. L'attraversamento del Mar Rosso in *Cath.* 5, ad esempio, richiama la struttura narrativa e le parole del cantico di Mosè in Ex 15, in seguito parafrasato anche da Cipriano Gallo; questi compose una parafrasi dei primi sette libri della Bibbia. In occasione del canto di vittoria innalzato da Mosè e dagli Israeliti gli esametri si mutano in endecasillabi faleci¹⁹⁹, a sottolineare la natura lirica del passo. L'inno per ogni ora è invece costellato da parafrasi di versetti salmici, oltre che di brani evangelici, e l'elenco potrebbe continuare. Insomma, una motivazione in più spingeva Prudenzio a inserire nei suoi inni racconti tratti dai due Testamenti.

Una domanda sorge a questo punto: che cosa accade per l'altra raccolta lirica contenente inni, il libro delle corone? La struttura con l'inserzione biblica nella zona centrale si ripete anche nel *Peristephanon* o è propria solo degli inni quotidiani? Di narrazioni bibliche è ricolma la raccolta in onore dei martiri. Nella seconda corona, per esempio, Lorenzo viene paragonato a Mosè, quando circondato di splendore tornava dal luogo in cui aveva visto Dio²⁰⁰; introdotto da *sic* e ripreso da *non aliter* è il confronto tra Eulalia che fuggita dal suo rifugio vaga nel buio e il popolo ebraico che

¹⁹⁸ BECKER 2007, 25.

¹⁹⁹ *Hept. Ex.* 507-542. Non sono assenti in questi versi richiami agli asclepiadi di Prudenzio.

²⁰⁰ *Perist.* 2,361-364: *illi os decore splenduit / fulgorque circumfusus est; / talem revertens legifer / de monte vultum detulit.*

nella notte è guidato dalla nube incandescente²⁰¹. In *Perist.* 5 la potenza del Creatore placa i flutti in cui è stato gettato Vincenzo come quando Gesù camminò sulle acque²⁰² e quando il Mar Rosso si ritirò, offrendo un cammino all'asciutto al popolo di Israele²⁰³. Qualche centinaio di versi dopo questo dittico di Nuovo e Antico Testamento, Prudenzio si dilunga in una *synkrisis* alla maniera di Claudiano, nella quale il personaggio celebrato supera i suoi precedenti: i supplizi subiti da Vincenzo non sono paragonabili neppure alle pene dei martiri Maccabei, le cui anime gli stanno accanto nella gloria del paradiso; infatti, dopo le sofferenze patite, il loro corpo non fu deturpato dai carnefici, smembrato ed esposto alle fiere²⁰⁴.

Il procedimento retorico dell'*exemplum* è arricchito dalla lettura tipologica in *Perist.* 6, quando Fruttuoso si rifiuta di bere prima che l'ora non segni la fine del suo digiuno, ricordando Cristo assetato sulla croce²⁰⁵, e, in seguito, quando si scioglie i lacci ai sandali prima di salire sul rogo per lui preparato, alla maniera di Mosè di fronte al rovelto ardente²⁰⁶. *Sic, velut* e simili formule ritornano in continuazione in questi brevi racconti, che hanno sempre il carattere di esempi²⁰⁷. I santi innocenti sono proposti come modelli da imitare dalla madre di un bimbo martire in *Perist.* 10,736-737: *hic hic bibendus, nate, nunc tibi est calix, / mille in Bethleem quem biberunt parvuli*. E il termine *exemplum* compare al termine dell'esortazione (v. 741): *exemplum ad istud*

²⁰¹ *Perist.* 3,49-57: *et, licet horrida nox sileat, / lucis habet tamen illa ducem. // Sic habuit generosa patrum / turba columniferum radium, / scindere qui tenebrosa potens / nocte viam face perspicua / praestitit intereunte chao. // Non aliter pia virgo viam / nocte secuta diem meruit.*

²⁰² *Perist.* 5,473-476: *o praepotens virtus dei, / virtus creatrix omnium, / quae turgidum quondam mare / gradiente Christo straverat.*

²⁰³ *Perist.* 5,481-488: *haec ipsa virtus iusserat / rubrum salum dehiscere, / patente dum fundo aridum / secura plebs iter terit. // Nec non et ipsa nunc iubet / servire sancto corpori / pontum quietis lapsibus / ad curva prouum litora.*

²⁰⁴ *Perist.* 5,521-529: *sic corpus, ast ipsum dei / sedes receptum continet / cum Maccabeis fratribus / sectoque Eseaie proximum. // Simplex sed illis contigit / corona poenarum, quibus / finem malorum praestitit / mortis supremus exitus. // Quid tale sector ausus est? Dopo aver elencato il molteplice scempio sul corpo di Vincenzo, il poeta aggiunge (vv. 537-540): *tu solus, o bis inclyte, / solus bravii duplicis / palmam tulisti, tu duas / simul parasti laureas.**

²⁰⁵ *Perist.* 6,58-60: *sic Christus sitiens crucis sub hora / oblatum sibi poculum recusans / nec libare volens sitim peregit.*

²⁰⁶ *Perist.* 6,85-87: *vix haec ediderat, relaxat ipse / indumenta pedum, velut Moyses / quondam fecerat ad rubum propinquans.*

²⁰⁷ Sono le vicende dei martiri a ricordare a Prudenzio episodi biblici, come nel caso del vescovo Quirino in *Perist.* 7,61-70. Qui il martire viene gettato in acqua legato a una pietra, ma il sasso prende a galleggiare; questo fatto offre lo spunto per menzionare due miracoli, ancora una volta prima dal Nuovo e poi dall'Antico Testamento, nei quali la natura dell'acqua viene modificata: *scimus discipulum Petrum, / cum vestigia tingeret / mortali trepidus pede, / dextrae subsidio tuae / subiecisse salum solo. // Iordanem quoque novimus / tortis verticibus vagum, / dum fertur rapido inpetu, / ad fontem refluis retro / confugisse meatibus.*

nitere, o fortis puer. Similmente a *Cath.* 7, sono enumerati altri martiri esemplari di giovinetti, come il sacrificio di Isacco e le pene dei sette fratelli Maccabei²⁰⁸.

Tutti gli episodi biblici evocati non sono che brevi paragoni, dislocati indifferentemente all'interno del carme e sempre legati a un gesto del martire celebrato, che ripete o compie l'azione di Cristo, di un santo o di un patriarca. I racconti scritturali si inseriscono perciò in un discorso figurale: il martire rende attuali e veri i gesti e le situazioni avvenuti nella storia del popolo eletto e al contempo è proposto come *figura Christi*, che non solo imita, ma rende di nuovo presente Gesù. La funzione degli eventi biblici, dunque, differisce per la gran parte dei casi da quella delle narrazioni nel *Cathemerinon*. La parte narrativa non ha riflessi sulla struttura del carme e non si presenta mai come una vera e propria sezione che trae lo spunto da un tema enunciato e poi si sviluppa in maniera originale. L'esempio inizia e si conclude nel rapporto di uguaglianza tra il protagonista del carme e il suo antecedente o tra eventi simili. Non c'è spazio per le lunghe narrazioni che prendono strade impreviste, salvo poi connettersi strettamente al significato profondo dell'inno. Pertanto, i racconti biblici nel *Cathemerinon* rappresentano un *unicum* nella produzione lirica tardoantica e perfino prudenziana.

4. *Hae nos docent imagines*

Finora le inserzioni narrative di Prudenzio sono state esaminate dal punto di vista formale, come racconti o descrizioni all'interno di una struttura precisa del carme che le ospita. E da questa prospettiva Charlet, ma prima e dopo di lui molti altri quali Lavarenne e la Lühken²⁰⁹, ha cercato possibili modelli dell'innografo; si è arrivata perfino a sostenere la dipendenza da Pindaro, a motivo della *γνώμη* che nello schema triadico occupa la parte mediana del carme. Non si è mai estesa l'indagine a dati extratestuali. Eppure, spesso i poeti traggono ispirazione da fatti che vivono, da ciò che sentono e che vedono. Prudenzio, in particolare, a più riprese mostra un'attenzione all'aspetto visivo in generale e alle rappresentazioni iconografiche in particolare. Suoi sono i *tituli historiarum*, una sorta di didascalie a immagini, reali o fittizie, che rappresentano momenti della storia della salvezza, da Eva e Adamo all'*Apocalissi* di Giovanni. Ma anche la corona per il martire Cassiano (*Perist.* 9) è interamente dedicata all'affresco che Prudenzio ammira nella basilica di Imola a lui consacrata.

²⁰⁸ Cfr. i vv. 751-780. Anche nella *Psychomachia* Prudenzio si prodiga in *exempla*: Maria è esempio di pudicizia, Giobbe è esempio di pazienza, Davide di umiltà. Giuda e Achar sono esempi negativi, citati da Avarizia.

²⁰⁹ LAVARENNE 1955, xxxvi-xxxvii; LÜHKEN 2002, 203-207.

4.1 Una galleria di quadri

Le narrazioni bibliche nel *Cathemerinon* e le descrizioni che esse contengono potrebbero essere interpretate come quadri, piccole o grandi immagini che stimolano la riflessione del poeta e del lettore. Due passi in particolare sono spie per riconoscere nei racconti di Prudenzio quasi esposizioni di scene raffigurate; nell'inno per l'accensione della lucerna il turbine di carri, cavalli e corpi umani travolti dalle onde è così descritta (*Cath.* 5,77-79):

currus tunc et equos telaque naufraga
ipsos et proceres et vaga corpora
nigrorum videas nare satellitum.

Con il tocco coloristico dell'iperbato a cornice *nigrorum ... satellitum* Prudenzio sottolinea l'aspetto visivo della scena e lo esplicita con il verbo *videas*; il quadretto qui si chiude per dare spazio all'esclamazione di stupore: quale lingua potrebbe ritessere le tue lodi, o Cristo? Al poeta mancano le parole per esaltare la potenza del Figlio di Dio quando vede davanti ai suoi occhi la distruzione dell'esercito egiziano; Prudenzio si figura la scena dell'Esodo e rende partecipe il lettore di questa contemplazione. Gli occhi sono più facilmente quelli della mente soltanto – non si sta sostenendo qui che Prudenzio abbia composto il suo inno di fronte a un mosaico o un rilievo con il passaggio del Mar Rosso. Ma l'esempio rivela quanto il dato visivo sia fondamentale per l'interpretazione della narrazione biblica.

Nell'inno del mattino Prudenzio è forse ancora più esplicito. Dopo il racconto della lotta di Giacobbe con l'angelo, il poeta interviene (*Cath.* 2,85): *hae nos docent imagines*. L'inserzione è chiamata *imago*: il poeta pare proporre al lettore un quadro da osservare e su cui meditare, in modo da trarne un insegnamento per la vita. In questo caso il metodo sembra simile a quello di Beato Angelico, che nella cella di ogni monaco al convento di San Marco dipinse una scena della vita di Cristo e accanto ad essa un monaco in preghiera. Stando a quanto afferma Prudenzio, anche le immagini rappresentate nel *Cathemerinon* hanno uno scopo didattico: esse aiutano a entrare nel significato dell'ora del giorno o del momento dell'anno per il quale l'inno è stato scritto. Si potrebbero dunque vedere le inserzioni bibliche come dei quadri posti al centro dei carmi per illustrare il loro significato, per arricchirli di simbolismo o per venire essi stessi commentati dai versi del poeta.

Il valore didattico delle immagini è un motivo ricorrente nella patristica²¹⁰. Per rimanere in ambito latino e in un periodo vicino a quello di Prudenzio, ricordiamo come Paolino vescovo di Nola difende la sua scelta di coprire di affreschi il santuario dedicato a san Felice (*Carm.* 27,549-551)²¹¹: *haec assueta diu sacris servire profanis / ventre deo, tandem convertitur advena Christo, / dum sanctorum opera in Christo mirantur aperta*. Le azioni di Cristo sono più manifeste, più accessibili a tutti se raccontate con le immagini e accompagnate da iscrizioni. Anche per Agostino l'immediatezza delle figure fa scaturire un inno di lode per le grandi cose che ha fatto il Signore (*In Iohannem, tractatus* 24,2): *picturam cum videris, hoc est totum vidisse, laudasse*; la scrittura, invece, richiede un lavoro di interpretazione maggiore. Prudenzio pare unire la lode che sgorga spontanea dalla contemplazione di un'immagine e la meditazione sugli argomenti di fede espressi con la dolcezza della poesia.

La maggiore efficacia dell'elemento visivo non è concetto nuovo: i Padri trovavano asserzioni in questo senso anche nei classici, poeti e prosatori. Nella sua *Ars poetica*, Orazio impartisce precetti su quali azioni sia opportuno recitare sulla scena teatrale e quali invece convenga far raccontare a un personaggio; vedere rappresentata davanti ai propri occhi un'uccisione, per esempio, causerebbe un eccessivo turbamento nel pubblico, poiché *segnius iritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator* (vv. 180-182). La medesima considerazione si trova in una trattazione di tutt'altro genere; con Cicerone si passa dalla tragedia alle prescrizioni per formare un buon oratore. Ben più di una semplice frase è dedicata alla maggiore capacità dell'immagine, rispetto alla parola, di imprimersi nella mente (*De orat.* 2,357): *vidit enim hoc prudenter sive Simonides sive alius quis invenit, ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi*. Perciò, aggiunge il retore, un concetto ha una maggiore possibilità di presa sull'animo se nella sua esposizione sono stimolati gli occhi oltre alle orecchie e al pensiero: *qua re facillime*

²¹⁰ Cfr. VAN DAEL 1999.

²¹¹ Sul sottogenere dei *tituli historiarum* cfr. LUBIAN 2015, che indaga l'interazione tra aspetto visivo e testo scritto; più che esplorare il rapporto dei *tituli* con l'immagine biblica che accompagnerebbero, Lubian analizza le caratteristiche comuni di questo sottogenere, esaminando «how they 'construct' their pictorial referent, realizing their typical inter-medial hybridization» e come l'aspetto descrittivo si intersechi con quello cronologico-narrativo. Se anche i *tituli* non furono composti per un uso epigrafico, conclude Lubian, non viene meno il loro carattere intermediale, che attiva il lettore in quanto spettatore di forme di integrazione visuale-verbale. LUBIAN 2016 esamina gli unici quattro cicli noti di *tituli historiarum* a tema biblico della tarda antichità latina, ovvero i *Disticha* attribuiti ad Ambrogio, il *Dittochaeon* di Prudenzio, l'epigramma pseudoclaudiano *Miracula Christi* e i *Tristicha historiarum testamenti veteris et novi* di Elpidio Rustico. Alle pp. 4-8, in particolare, analizza i *tituli* come forma di supporto ermeneutico delle iconografie nel tardoantico latino. La sua indagine, comunque, si concentra sul loro carattere di riscrittura biblica.

*animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur*²¹².

Prudenzio pare aver prestato ascolto alle istruzioni retoriche di Cicerone. Infatti nei suoi inni non si limita a descrivere certe immagini, come le didascalie di Paolino che i fedeli nolani leggevano agli illetterati; le accompagna, invece, alla profondità concettuale delle sue parole poetiche, per coniugare la riflessione sull'aspetto verbale a quella sull'aspetto visivo e rendere così più chiaro e al contempo incisivo il messaggio contenuto nell'inno. Non è un pubblico di analfabeti quello a cui si rivolge il poeta. Prudenzio, dunque, offre ai lettori e fruitori dei suoi testi un ciclo di immagini più sofisticato di quelli affrescati sulle pareti delle chiese.

Del resto, di spunti per un'interferenza tra parole e immagini non ne mancavano nella tarda antichità²¹³. Il precetto oraziano *ut pictura poesis* fu seguito alla lettera da Publilio Optaziano Porfirio: le singole lettere che compongono i suoi versi, se lette in altre direzioni rispetto al normale andamento orizzontale da sinistra a destra, formano delle vere e proprie figure; talvolta sono i versi stessi, di lunghezza diversa, a costituire un'immagine con la materialità della loro rappresentazione. Michael Squire, nella sua recente fine analisi sul senso dell'operazione compiuta dal poeta, ha notato come fosse il cristianesimo stesso ad alimentare una simile fusione di linguaggio visivo e testuale: Cristo, infatti, è l'iconotesto per eccellenza, in quanto è il Verbo che si è reso visibile²¹⁴ – *sermone carnem glutinans*, dice Prudenzio in *Cath.* 11,52. Ma non solo la poesia di Optaziano mostra una fluttuazione tra dimensione verbale e visuale. Un epigramma di Ausonio su Eco offre un altro esempio: con una concettosità che sarà secoli dopo la marca della poesia barocca, il poeta gioca sull'impossibilità di rappresentare la ninfa dalla consistenza impalpabile, figlia dell'aere e della lingua. Qui l'aspetto visivo si confonde con quello uditivo della voce. La *pointe* finale mostra l'ossimorica relazione fra i due sensi (*Epigr.* 11,8): *et si vis similem pingere, pingere sonum*. Con Optaziano la parola era vista nella sua materialità, qui nella vanità della

²¹² Cicerone continua: *ut res caecas et ab aspectus iudicio remotas conformatio quaedam et imago et figura ita notaret, ut ea, quae cogitando complecti vix possemus, intuendo quasi teneremus*. E poco più avanti (2,358): *quam facultatem et exercitatio dabit, ex qua consuetudo gignitur, et similitum verborum conversa et immutata casibus aut traducta ex parte ad genus notatio et unius verbi imagine totius sententiae informatio pictoris cuiusdam summi ratione et modo formarum varietate locos distinguuntis*.

²¹³ ROBERTS 1989, 66-121 ha indagato a fondo il rapporto tra i poeti latini tardoantichi e le diverse arti visuali. A p. 118 conclude: «poets looked to the visual arts for inspiration; they understood composition in visual terms. The frequency of their descriptions of works of art and their preferred stylistic metaphors attest to this».

²¹⁴ SQUIRE 2017, 51. Lo studioso dichiara di esplorare «the intertwined visual and literary dimensions of "POP [Publilius Optatianus Porphyrius] art"» (p. 28).

sua emissione sonora; in entrambi i poeti, però, i confini tra parola e immagine sono oltrepassati. Anche per Prudenzio è stata osservata la stretta relazione tra rappresentazione figurativa e poesia; in commento all'undicesimo carme del *Peristephanon*, Michael Roberts scrive: «Pe. 11 fuses narrative with description of the work of art. [...] It is, in fact, difficult, to be certain where work of art ends and independent narrative begins, a difficulty that itself is an indication of the close relationship of verbal and visual»²¹⁵.

4.2 Paralleli con l'iconografia tardoantica

A questo punto occorre domandarsi: le scene rappresentate da Prudenzio nel *Cathemerinon* erano diffuse nell'iconografia tardoantica? Si è già osservata la presenza del buon pastore in contesti funerari e battesimali²¹⁶. Nel carme di Prudenzio questa figura esprime la sovrabbondanza immeritata della misericordia di Dio. Per un cristiano moderno, tale qualità divina è manifestata precipuamente nella cosiddetta parabola del figliol prodigo; vi è pure una raffigurazione pittorica che spesso viene associata a questo racconto di Gesù, *Il ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt. Perché allora Prudenzio non attinse a questa storia, che si prestava bene anche a una descrizione visiva? Basta conoscere le consuetudini figurative dei primi secoli del cristianesimo per rispondere a questa domanda: gli svariati luoghi di culto ed edifici privati che custodiscono immagini tratte dalle Scritture non presentano scene di abbraccio tra il padre misericordioso e il figlio tornato dalle sue gozzoviglie; ciò che abbonda tra i soggetti religiosi è invece il buon pastore, talvolta immerso in un paesaggio bucolico. Questo fatto rivela quanto Prudenzio fosse debitore della cultura figurativa della sua epoca e quanto sia astratto immaginarsi il poeta che sceglie i suoi racconti biblici sfogliando le Scritture.

La figura del buon pastore, tra l'altro, permetteva a Prudenzio di inquadrare il recupero della pecorella in uno sfondo bucolico che molto ispirò anche le decorazioni vegetali che si attorcigliavano sugli elementi architettonici e nelle lunette di battisteri e chiese a simboleggiare il paradiso ritrovato. Le rappresentazioni di piante e fiori che adornavano le chiese come splendidi prati²¹⁷ possono aver influenzato la passione di Prudenzio per i giardini edenici tratteggiati in più di un inno²¹⁸. E lui stesso, nel descrivere il sepolcro di san Paolo, paragona i mosaici sugli archi allo scintillio dei fiori

²¹⁵ ROBERTS 1993, 153-154.

²¹⁶ Vd. *supra*, 114-121.

²¹⁷ Cfr. Gregorio di Nissa, *Laudatio S. Teodori*, PG 46, 737.

²¹⁸ Cfr. FONTAINE 1970.

nei campi allo sbocciare della primavera²¹⁹. Per di più, la diffusione del modello iconografico del pastore che porta sulle spalle un ovino è dovuta al recupero di schemi figurativi presenti nell'arte pagana: si è già parlato di Hermes crioforo e dei quadretti pastorali che i cristiani hanno ripreso e risemantizzato²²⁰. Una scena, invece, come quella del padre che abbraccia il figliol prodigo non aveva corrispettivi nell'iconografia antica e forse anche per questo motivo non ha trovato una diffusione tra le rappresentazioni cristiane²²¹. Inoltre, un particolare di *Cath.* 8 potrebbe rivelare la presenza di stilemi iconografici tardoantichi dietro alla scenetta bucolica delle strofi 11 e 12. Fontaine ha fatto notare che l'aggettivo *reflexa* attribuito alla *herbarum coma* al v. 45 potrebbe nascondere una memoria del tema decorativo che stilizza l'elemento vegetale con due foglie simmetricamente piegate ad arco²²².

Anche gli altri racconti biblici sono testimoniati in parecchi esempi figurativi. Alcuni degli eventi evocati nel *Cathemerinon* sono rappresentati nella coppa di Podgoritza, datata al IV secolo e ora conservata al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo. Tra le scene veterotestamentarie si trovano Giona liberato dal ventre del cetaceo, episodio descritto con dovizia di particolari da Prudenzio in *Cath.* 7,114-130, poi Adamo ed Eva, protagonisti del racconto biblico di *Cath.* 3, e Daniele nella fossa dei leoni, nutrito da Dio in *Cath.* 4,37-72²²³. Dal Nuovo Testamento è tratta la resurrezione di Lazzaro, che costituisce una delle gesta di Cristo celebrate in *Cath.* 9, mentre l'episodio di Pietro che fa sgorgare acqua dalla roccia percuotendola con un bastone può essere figuramente evocata dalla medesima azione compiuta da Mosè in *Cath.* 5,89-92.

Naturalmente la coppa di Podgoritza non è l'unico testimone di questi episodi. Arnold Provoost, che propone una prospettiva innovativa con cui interpretare l'evoluzione del linguaggio iconico cristiano, enumera le scene bibliche che ricorrono più spesso dopo l'età di Diocleziano e tra esse sono comprese, oltre a quelle già menzionate, l'attraversamento del Mar Rosso²²⁴ (*Cath.* 5,61-80), l'ascensione di Elia (*Cath.* 7,26-35), la nascita di Gesù (*Cath.* 11,45-84), l'adorazione dei magi (*Cath.* 12,57-64), la moltiplicazione dei pani e dei pesci (*Cath.* 9,58-60), il miracolo alle nozze

²¹⁹ *Perist.* 12,53-54: *tum camiros hyalo insigni varie cucurrit arcus; / sic prata vernis floribus renident.*

²²⁰ Vd. p. 106 nt 182.

²²¹ Sul riuso delle figure pagane cfr. KIILERICH 2015, 109-112. In particolare, il buon pastore è elencato tra i motivi pagani che ricevono un significato cristiano in PROVOOST 1999, 85.

²²² FONTAINE 1970, 112.

²²³ Queste ultime due scene si ritrovano anche nel sarcofago di Giunio Basso (359).

²²⁴ Un affresco su questo tema si trova nelle Catacombe della via Latina, *cubiculum* O, mentre la basilica di S. Maria Maggiore mostra ai fedeli un mosaico con l'esercito egiziano travolto dalle onde mentre il popolo ebraico osserva la scena all'asciutto.

di Cana²²⁵ (*Cath.* 9,28-30), la guarigione del cieco (*Cath.* 9,34-36), del paralitico (*Cath.* 9,69), dell'emoirio (*Cath.* 9,40-42), il rinnegamento di Pietro (*Cath.* 1,49-64). Per giunta, Provoost ascrive agli anni corrispondenti alla giovinezza di Prudenzio, fra il 325 e il 375, l'evoluzione in senso allegorico, simbolico o narrativo delle scene bibliche, mentre dopo il 375 i personaggi rappresentati diventano sempre più dei caratteri e le scene narrative delle *historiae*, emblemi di allegorie complicate²²⁶.

Gli esempi continuano. Secondo la testimonianza di Paolino di Nola (*Carm.* 28,25), Tobi malato agli occhi (*Cath.* 10,69-76) era dipinto su un portale di una costruzione porticata nel complesso di edifici dedicati a san Felice. Ai miracoli di Cristo e a momenti della vita di Pietro sono dedicati i rilievi di un sarcofago romano di inizio IV secolo, mentre la storia di Giona fu scolpita su un altro sarcofago dalla fine del terzo²²⁷. Vedendo il largo spazio dedicato a questo profeta, non solo sulle lastre del sarcofago citato, non ci si stupisce che la vicenda di Giona impegni Prudenzio in un numero considerevole di versi. Non occorre quindi cercare significati allegorici nascosti nel racconto che precede la penitenza degli abitanti di Ninive, come fa Déleani²²⁸; il poeta semplicemente indulge nella descrizione di un motivo iconografico ricorrente, che anche i suoi lettori avevano impresso nella loro memoria.

L'importanza del rapporto tra gli inni di Prudenzio e l'arte del suo tempo è già stata messa in luce da Avery Ransome Springer, nella sua tesi dottorale discussa nel 1984. Nella sua introduzione osserva come nel *Cathemerinon* la scena biblica sia iscritta nel carme come un dipinto dentro un telaio, ma la cornice, nel caso di Prudenzio, contiene un'accurata esegesi della pittura²²⁹. La dipendenza del poeta dai

²²⁵ Questo miracolo, insieme ad altri e alla strage degli innocenti, è raffigurato su un dittico in avorio di inizio V secolo (Berlin-Dahlem, Staatliche Museum, Preussischer Kulturbesitz).

²²⁶ PROVOOST 1999, 93-94. Alle pp. 95-98 Provoost elenca i simboli e le scene bibliche che ricorrono nelle catacombe, sugli affreschi, sui vetri decorati, sulle lapidi funerarie e sulle lucerne. I soggetti raffigurati non mutano. Sono interessanti anche le scene bibliche in un contesto pastorale enumerate alle pp. 98-99: le scene dei due Testamenti sono quasi tutte comprese nei racconti biblici del *Cathemerinon*; si noti in particolare la gran quantità di episodi tratti dalla vicenda di Giona. Anche MONFRIN 1985, 217-219 presenta innumerevoli esempi iconografici dei primi secoli del cristianesimo; per l'iconografia di ambito funerario la Monfrin si concentra sul sarcofago di Velletri, sulla lastra del loculo del Musée des Thermes e sul sarcofago di Giona conservato al Museo Pio Cristiano. Sul repertorio di immagini bibliche nel IV secolo cfr. le pagine 220-228.

²²⁷ I due sarcofagi sono menzionati da COX MILLER 1997, 116.

²²⁸ DELÉANI 1992.

²²⁹ SPRINGER 1984, 15. Nelle pagine successive (16-25) Springer nomina un buon numero di studiosi che in precedenza hanno prestato attenzione o semplicemente accennato al rapporto tra i racconti biblici in Prudenzio e le raffigurazioni dell'epoca. Un lavoro simile al suo è quello successivo di HERSHKOWITZ 2013, che ha analizzato l'arte figurativa della Spagna ai tempi di Prudenzio per cercare corrispondenze tra le rappresentazioni iconografiche dei martiri e i racconti di Prudenzio nel *Peristephanon*.

modelli iconografici visibili ai suoi tempi è dimostrata da Springer con un semplice esempio: in *Cath.* 4 Daniele, in compagnia dei leoni resi mansueti come cagnolini, leva le palme al cielo e implora da Dio la grazia del nutrimento²³⁰. Una simile preghiera del profeta è assente nel passo biblico che narra l'episodio (Dan 14,31-42). In dipinti e rilievi tardoantichi, invece, Daniele è nell'atteggiamento dell'orante, con le braccia sollevate, proprio come descritto nell'inno²³¹. Lo studio di Springer, tuttavia, si concentra sulle scene raffigurate nelle catacombe di Roma; sarebbe stato il viaggio di Prudenzio nella capitale cristiana a ispirare la raccolta di inni con le loro inserzioni bibliche. Se è vero che il tema della resurrezione è una delle costanti più manifeste nel *Cathemerinon* ed è ovviamente il motivo dominante delle immagini catacombali, ciò non significa che la fonte di ispirazione prudenziana sia da limitare all'iconografia funeraria romana che si offriva ai pellegrini sul finire del IV secolo. Tanto più che le scarse conoscenze sulla collocazione temporale tanto della stesura degli inni quanto del viaggio di Prudenzio a Roma non permettono di inferire alcunché sulla precedenza della visita alle catacombe. Inoltre, gli inni del *Cathemerinon* si collocano in un ambiente ben preciso e si rivolgono a un pubblico principalmente ispanico; sarebbe dunque singolare che Prudenzio facesse riferimento esclusivamente a immagini viste lontano dalla patria, in un luogo che forse solo parte dei suoi lettori aveva ancora avuto modo di visitare.

Invece, il doppio registro di storie vetero- e neotestamentarie tipico delle basiliche cristiane pare essere rispecchiato nella raccolta di inni²³². Infatti, se si prendono in esame i singoli episodi biblici raccontati nel *Cathemerinon*, si scopre che personaggi e scene dei due Testamenti sono rievocati in egual numero. Se si considerano i miracoli di Cristo come un unico racconto, gli episodi o persone rappresentati negli inni sono esattamente undici dall'Antico e undici dal Nuovo Testamento – dodici, se Adamo ed Eva e Gesù e Maria vengono contati singolarmente²³³. In certi casi la narrazione dell'antica alleanza è accostata alla scena

²³⁰ *Cath.* 4,52-54: *sed cum tenderet ad superna palmas / expertumque sibi deum rogaret / clausus iugiter indigensque victus.*

²³¹ L'influenza dell'iconografia coeva per l'episodio di Daniele nella fossa dei leoni era già stata osservata da CHARLET 1983, 145. Charlet riporta altri esempi di dipendenza dai modelli figurativi tardoantichi alle pp. 144-148.

²³² Uno degli esempi più antichi tuttora visibili è quello di S. Maria Maggiore a Roma, costruita nella prima metà del V sec. Sui due cicli musivi di Antico e Nuovo Testamento cfr. MONFRIN 1985, 229-236 (anche se in questo caso si riconoscono tre livelli della storia della salvezza: ci sono i tempi prima della Legge, sotto la Legge e della Grazia).

²³³ Prima della venuta di Cristo vi sono Giacobbe (*Cath.* 2), Adamo ed Eva (*Cath.* 3), Daniele (*Cath.* 4), l'attraversamento del Mar Rosso e i miracoli nel deserto (*Cath.* 5), Giuseppe (*Cath.* 6), Elia, Mosè, Giona (*Cath.* 7), Tobi (*Cath.* 10), Mosè e Giosuè (*Cath.* 12). Dopo l'annuncio della buona novella troviamo Pietro (*Cath.* 1), Gesù e Maria (*Cath.* 3), la discesa agli inferi di Gesù (*Cath.* 5), Giovanni

evangelica. Nell'inno sul digiuno i modelli di Elia, Mosè e Giona sono proposti insieme a quelli di Giovanni Battista e di Gesù; nel carne precedente sono Giuseppe e Giovanni Evangelista a formare il dittico biblico al centro dell'inno. Di doppio registro si può parlare anche per *Cath.* 5, nel quale il racconto dell'Esodo e la discesa agli inferi di Cristo sono collegati dalla descrizione della patria dei giusti, terra promessa per gli ebrei e paradiso per i cristiani. Ma sono specialmente i carmi 12 e 3 a mostrare il rapporto figurale tra personaggi venuti prima e dopo la rivelazione. L'inno sull'Epifania si apre con il racconto dei Magi, dalla scoperta dell'insolita stella all'adorazione del bambino; la strage degli innocenti offre un confronto tra nuovo e antico, dacché ricorda al poeta il salvataggio di un altro bambino da un massacro perpetrato da un sovrano: si tratta di Mosè, qui presentato più che negli altri inni come figura di Cristo²³⁴. Anche il secondo antenato, Giosuè, è nominato con una grafia che lo avvicina a Gesù: il nuovo Mosè è anche *Hisus verior*²³⁵ e, come il patriarca pose nel Giordano dodici pietre, così il Messia fondò l'edificio della Chiesa sui dodici apostoli. Nel racconto biblico di *Cath.* 3 il serpente che tentò Eva viene schiacciato da Maria, l'*intemerata puella*²³⁶, e Cristo, nuovo Adamo, si fa carne per liberare gli uomini dal peccato in cui il loro progenitore li aveva fatti precipitare. Pare quasi di vedere raffigurata la nascita di Gesù sul muro di una chiesa, sopra o di fronte all'immagine della tentazione in Eden.

Queste ultime considerazioni sulla relazione tra i racconti biblici di Prudenzio e l'arte figurativa del suo tempo allargano l'orizzonte di chi indaga l'origine delle inserzioni bibliche caratteristiche dei carmi prudenziani²³⁷. Occorre tenere in considerazione anche i dati extratestuali, in particolare le arti visive, per comprendere più a fondo la natura dei quadri che campeggiano al centro degli inni quotidiani. L'influenza del modello oraziano, o persino pindarico, non è sufficiente a spiegare la presenza delle

Evangelista (*Cath.* 6), Giovanni Battista e Gesù (*Cath.* 7), il buon pastore (*Cath.* 8), le gesta di Cristo (*Cath.* 9), la nascita di Gesù (*Cath.* 11), i re magi e la strage degli innocenti (*Cath.* 12).

²³⁴ Le espressioni di Prudenzio non lasciano equivoci (vv. 141-144): *sic stulta Faraonis mali / edicta quondam fugerat / Christi figuram praeferens / Moses, receptor civium*. Anche la chiusura della narrazione è chiara (vv. 157-158): *licetne Christum noscere / tanti per exemplum viri?*

²³⁵ Così scrive l'editore Bergman in *Cath.* 12,173. Lavarenne invece sceglie la lezione apertamente figurale *Jesus*.

²³⁶ *Cath.* 3,145.

²³⁷ Ma già FONTAINE 1981, 189 aveva elencato tra le fonti di ispirazione del *Cathemerinon*, insieme alla lettura liturgica e personale della Bibbia, l'iconografia del tempo di Prudenzio: «l'imprégnation biblique de l'imagination de Prudence, par les canaux divers de la lecture liturgique ou personnelle, de l'exégèse entendue et lue, de l'iconographie peinte, ciselée, sculptée, a joué ici un rôle d'autant plus fondamental qu'en ces hymnes, le récit et la méditation prennent et reprennent constamment pour objet l'intelligence spirituelle des Écritures».

narrazioni bibliche e la loro collocazione. L'affondo nell'argomento della visualità aiuta anche a esplorare il significato delle inserzioni prudenziane senza che ci si limiti a raffrontarle con il testo biblico di riferimento. Nella tarda antichità era forse più frequente incontrare una rappresentazione di Giona che leggere la sua storia nel testo biblico. L'accesso alla Bibbia, infatti, non presentava la facilità dei giorni nostri, segnati dall'eredità del protestantesimo; solo gli ecclesiastici e pochi altri avevano la facoltà di consultare direttamente il libro della fede, per evitare il proliferare di interpretazioni arbitrarie²³⁸. Prudenzio e i suoi lettori, quindi, si accostavano alla parola del Signore essenzialmente durante le funzioni religiose e sentivano, per esempio, la vicenda di Giona poche volte in un anno. Le rappresentazioni iconografiche, invece, presentavano un numero circoscritto di esempi che venivano riprodotti con grande frequenza e potevano essere ammirati quotidianamente. Pertanto, quando si analizzano le opere di Prudenzio, è bene ricordare che la fruizione della Bibbia era più varia e di carattere meno testuale di quanto si potrebbe pensare.

5. Aspetti fonico-ritmici di *Cathemerinon* 8

Si è indagato il simbolismo cristiano contenuto nell'inno dopo il digiuno, si è poi messa in luce la vicinanza del carne in onore di Cristo all'inno per Febo e Diana composto da Orazio quattro secoli prima. Ma *Cath.* 8 ha ancora molto da offrire ai suoi lettori. Il ritmo, gli aspetti fonici e la collocazione delle parole rivelano ancora una volta come Prudenzio si ponga a metà strada fra il modello lirico di Orazio e gli inni dei secoli successivi.

5.1. Effetti di suono

5.1.1 Cathemerinon 8

L'inno ottavo del *Cathemerinon*, si è già notato, si apre con l'endecasillabo *Christe servorum regimen tuorum*. La chiarezza e simmetria di questo verso anticipa la serena pacatezza del canto sulla misericordia e sul paradiso: il verso è suddiviso in due emistichi paralleli, nei quali un termine riferito al salvatore è seguito dalla menzione dei suoi servi; la perfetta scansione binaria è sottolineata dalla rima in *-orum* e dalla lunghezza delle parole: bisillabo più trisillabo nel primo emistichio, due trisillabi nel secondo. Infine, il nome del destinatario del canto e la sua apposizione sono legati in

²³⁸ VAN DAEL 1999, 127: «reading the Bible was, in fact, a privilege reserved to very few people, mainly the clergy».

assonanza dai suoni “i” ed “e”. Il placido inizio accosta subito in un’armonia senza stonature i due protagonisti dell’inno, il buon pastore e le pecorelle che gli appartengono. Si osservi, peraltro, come la vistosa rima, riprodotta in *Perist.* 4²³⁹ e in seguito riproposta nelle differenti versioni dell’inno *Christe cunctorum*, sia maggiormente rilevata da una lettura del verso in cui sono gli accenti di parola a predominare; l’*ictus* metrico, infatti, non marca la sillaba -vo-, mentre si appoggia sulla o di *tuorum*²⁴⁰. Se invece si leggono le due parole *servorum* e *tuorum* secondo i loro accenti ritmici, ecco che la rima viene rimarcata. Una simile rima, questa volta segnata anche dall’*ictus*, si riscontra fra i primi due trisillabi di emistichio al v. 6: *corporis duros tuleris labores*. Anche in questo caso il parallelismo contraddistingue il verso, e l’omeoteleuto -ris scandisce tale ritmo binario, insieme all’iperbato *duros ... labores*.

Le assonanze continuano per tutto il componimento²⁴¹. La terza strofe comincia con la notazione temporale *nona submissum rotat hora solem*. Il sole, in iperbato con il suo aggettivo anch’esso a fine di emistichio e incorniciato dalle lettere “s” e “m”, è circondato dai rintocchi assonanti dell’ora nona; i tre bisillabi rimanenti, infatti, sono caratterizzati dalla ripetizione delle medesime vocali “o” e “a”, in un martellare triadico spiegato nel verso successivo: *partibus vixdum tribus evolutis*. Per giunta, i termini *partibus* e *tribus* occupano la prima posizione dei due emistichi e il secondo riproduce in anagramma il primo, se si esclude la prima sillaba²⁴². La terza quartina, dunque, si apre con una terna di assonanze, in un *versus aureus* che fa risaltare la perfezione creata dalla successione dei suoni e proietta i suoi riflessi dorati sui versi dedicati al ruotare del sole. Il sole chiude il primo verso, la luce l’ultimo; e l’adonio *portio lucis* (v. 12) è in assonanza e in lieve consonanza con il secondo verso, che termina con il vocabolo *evolutis* (v. 10) – quasi un’anticipazione di rima alternata.

Ma un preannuncio dei carmi medievali sono specialmente i primi due emistichi dei vv. 22-23:

²³⁹ Al v. 2 (*plena magnorum domus angelorum*) e al v. 37 (*Lusitanorum caput oppidorum*, ma qui manca la simmetria verbale).

²⁴⁰ Un fenomeno simile avviene nell’inno speculare, *Cath.* 5: nel primo verso (*Inventor rutili, dux bone, luminis*) i due termini che chiudono i due emistichi, *rutili* e *luminis*, si richiamano per essere entrambi trisillabici e in caso genitivo, ma soprattutto per l’assonanza di tutte le vocali che li compongono. Questo legame fonico risulta più evidente se le parole vengono pronunciate secondo la loro accentuazione naturale.

²⁴¹ La mia attenzione si concentra sugli aspetti fonici che hanno una relazione con il ritmo dei versi. Per un’analisi degli effetti di suono negli inni del *Cathemerinon*, specialmente dei fenomeni allitteranti, cfr. EVENEPOEL 1979, 88-100. A p. 91 Evenepoel nota la dolcezza che evoca la ripetizione di liquide nella prima strofe di *Cath.* 8.

²⁴² Un altro anagramma in Prudenzio è *inanes nenias* di *Cath.* 11,34 (*venerans inanes nenias*).

addit et ne quis velit invenusto
sordidus cultu lacerare frontem
sed decus vultus capitisque pexum
comat honorem.

La sesta strofe ha un movimento meno statico delle due analizzate in precedenza; i versi sono uniti a due a due in *enjambement* e si trovano in antitesi l'uno con l'altro: prima è esposto quanto non vuole il maestro indulgente, poi ciò che invece chiede. Tale bipartizione è sottolineata da due cadenze foniche simili: l'aggettivo *sordidus* e la coppia *sed decus* sono accomunati da un attacco in sibilante, dalla doppia dentale e dalla fine in *-us*; *cultu* e *vultus*, poi, costituiscono quasi una paronomasia, con la loro vocale "u" ripetuta e il nesso consonantico *-lt-*. Due secoli e mezzo più tardi, Eugenio di Toledo, o un anonimo che ebbe l'onore di essere creduto il poeta vescovo, scrisse due esametri assonanti all'interno di una preghiera (*Carm. app.* 20,16-17): Cristo, il pittore del creato, *sideribus variis superum depinxit olympum, / muneribus sacris mundum ditavit et imum*. Le prime due metà del verso sono occupate da due ablativi plurali, dei quali il primo è un sostantivo appartenente alla terza declinazione e terminante perciò in *-ibus*, il secondo è un aggettivo con uscita *-is* e con vocale "a" alla prima sillaba. Ritmo, suono e collocazione verbale sono qui un tutt'uno. Anche in questo caso, tra l'altro, l'assonanza dell'emistichio iniziale è associata a un parallelismo in antitesi dal punto di vista del significato. Nella poesia di Prudenzio, dunque, si assiste a una tendenza che diventerà più spiccata nei secoli a venire.

La riproduzione di una stringa fonica simile diventa una rima inclusiva ai vv. 30-31:

rectius laeto tegimus pudore
quidquid ad cultum patris exhibemus;
cernit occultum deus et latentem
munere donat.

Ancora al secondo e al terzo verso della strofe i primi due emistichi si richiamano fonicamente. La seconda sillaba delle undici è costituita dalla vocale "i", ma sono *cultum* e *occultum* ad attirare l'attenzione. Ancora la mente corre a esempi medievali: nel XII secolo Gilone da Parigi, dopo cinque libri in esametri leonini sulla prima crociata, afferma (6,1): *quod tamen incepi, sed non quo tramite coepi / aggrediar*. Quella tra *incepi* e *coepi* può considerarsi una rima interna inclusiva, dal momento che a quell'età il dittongo *oe* era pronunciato come la vocale "e". Un fenomeno simile, che

oltre alla rima inclusiva presenta un gioco di parole, avviene anche nell'inno di Sedulio *A solis ortus cardine*, ai vv. 43-44: *peccata qui mundi tulit / nos abluendo sustulit*. Sono invece assonanti, e quasi rimanti, i primi due emistichi di una strofe lirica, in asclepiadei, che appartiene al carme abbecedario *Ad coeli clara: bonum neglexi facere quod debui / probrosa gessi, sine fine crimini*. Ma ormai non si tratta più di un caso isolato; tutte le strofe di molti componimenti medievali hanno uno schema ricorrente di assonanze e consonanze, se non rime, come un carme di Tommaso d'Aquino (vv. 1-3): *Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium / sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium / fructus ventris generosi rex effudit gentium*.

Stupisce trovare una sorta di regolarità anche nelle rime di Prudenzio²⁴³. Nella sesta strofa, già contraddistinta da fenomeni fonetici particolari, il secondo e il quarto verso si chiudono con un omeoteleuto: *frontem* e *honorem*, oltre a terminare in *-em*, sono accomunati anche dal suono della penultima vocale. La cosa più sorprendente è che pure la strofe successiva presenta in clausola del secondo e dell'ultimo verso una rima, qui inclusiva, peraltro assonante con l'omeoteleuto della strofe precedente (vv. 25-28):

“Terge ieiunans” ait “omne corpus
neve subducto faciem rubore
luteus tinguat color aut notetur
pallor in ore”.

I due versi sono collegati anche da una notazione coloristica, di segno opposto (*rubore* e *pallor*). Ma la rima non finisce qui: l'ottava quartina, quella con la vistosa rima *cultum - occultum*, comincia con queste parole: *rectius laeto tegimus pudore*. Pare che Prudenzio abbia voluto conferire unità anche dal punto di vista sonoro alle tre strofe che riferiscono le esortazioni del *doctor indulgens* a non eccedere nello zelo penitenziale. Come se non bastasse, il secondo e il penultimo endecasillabo di questo gruppo presentano due clausole quasi rimanti: *frontem* (v. 22) e *latentem* (v. 31) hanno in comune gli ultimi quattro suoni.

Ma sono le quattro strofe successive a offrire il più fitto intrico di rispondenze foniche. L'inserzione biblica rivela un'opera di cesello quasi senza pari nel resto della raccolta lirica. Si comincino ad analizzare le prime due quartine (vv. 33-40):

²⁴³ E stupisce che BERGMAN 1921, 114 affermi con sicurezza che questo tipo di omeoteleuto sia spesso «rein zufällig und nicht absichtlich». Solo le rime triplici possono essere considerate non casuali (cfr. p. 115; p. 116 per le rime molteplici e combinate).

ille ovem morbo residem gregique
perditam sano, male dissipantem
vellus adfixis vepribus per hirtae
devia silvae

inpiger pastor revocat lupisque
gestat exclusis umeros gravatus,
inde purgatam revehens aprico
reddit ovili.

La coppia in apertura *ille ovem* (v. 33) fa subito entrare in scena i due protagonisti del canto, gli stessi del primo verso dell'inno, *Christe servorum*. Concordato a *ovem* è il participio *dissipantem*²⁴⁴, in clausola al secondo verso della strofe e di nuovo in omeoteleuto con i citati *frontem* e *latentem*. E ancora, gli ultimi due versi della strofe si concludono con due termini concordati e assonanti, *hirtae* e *silvae*²⁴⁵. Per non parlare dei primi versi delle due strofi: una trama di suoni mette in relazione i vv. 33 e 37. Nei primi emistichi le vocali "i", "e" e "o" segnano la prima, la terza e la quinta sillaba, corrispondenti agli *ictus* metrici: *ille ovem morbo* (v. 33) e *inpiger pastor* (v. 37); forse l'accento di parola non ha qui il sopravvento. Inoltre, il trisillabo che segue la cesura in entrambi i casi comincia con il prefisso *re-*, mentre la clausola è quasi in rima: a *residem gregique* corrisponde *revocat lupisque*. Qui i richiami fonici ricalcano invece gli accenti di parola alla sesta e alla penultima posizione. Il parallelismo sonoro dei due versi rispecchia il senso delle due strofe: la prima è incentrata sulla figura della pecora, perduta nella selva spinosa, mentre nella seconda il pastore la strappa dal peccato e la salva. La pecora era *reses*, lui di rimando la richiama (*revocat*); si era allontanata dal gregge, lui la trae in salvo dai lupi. L'antitesi e il parallelismo di suono e di significato si intrecciano e si sostengono per delineare nella mente del lettore, che nell'antichità è anche ascoltatore, le due immagini della pecora e del pastore.

Pure le due strofi sui ridenti pascoli del paradiso sono legate dal punto di vista sonoro (vv. 41-48):

²⁴⁴ Si noti la ricercatezza dell'endecasillabo *perditam sano, male dissipantem*: i due participi in accusativo riferiti alla pecora incorniciano il verso e al centro, in antitesi, stanno i bisillabi *sano* e *male*.

²⁴⁵ Il medesimo tipo di iperbato in *enjambement* si trova anche al termine della strofe successiva (vv. 39-40): *revehens aprico / reddit ovili*. Il legame è anche tra i due verbi che precedono l'ovile soleggiato, il cui preverbio *re-* insiste sull'idea del ritorno al giardino eterno.

reddit et pratis viridique campo,
vibrat inpexis ubi nulla lappis
spina nec germen sudibus perarmat
carduus horrens,

sed frequens palmis nemus et reflexa
vernatur herbarum coma, tum perennis
gurgitem vivis vitreum fluentis
laurus obumbrat.

All'emistichio *reddit et pratis* (v. 41) risponde, al principio della strofe successiva, *sed frequens palmis* (v. 45). Le somiglianze foniche sono molte: anzitutto il verso comincia con il suono "e", seguito dalla dentale sonora; la medesima vocale torna alla terza sillaba, prima dell'assonanza tra i bisillabi *pratis* e *palmis*, per di più allitteranti e in omeoteleuto. Ai prati e alle palme fanno da contraltare le lappole (*lappis*), in clausola al v. 42 e in omeoteleuto interno con l'aggettivo corrispondente *inpexis*. Ma anche tra i secondi versi c'è un rapporto: se all'inizio del v. 42 la spina *vibrat*, al principio del v. 46 la chioma dell'erba *vernatur*, ancora in antitesi; e se *lappis*, come si è visto, chiude l'endecasillabo, è l'aggettivo *perennis*²⁴⁶ a suggellare il verso corrispondente. La trama di omeoteleuti in *-is* non si conclude qui: al v. 47 l'omeoteleuto interno fra i termini concordati *vivis* e *fluentis*, in clausola ai due emistichi, crea un parallelo sonoro, ancora una volta in antitesi, con gli *inpexis ... lappis* della strofe precedente. Tra *fluentis* e il precedente *perennis*, tra l'altro, l'assonanza e consonanza si estendono anche al suono *-en-*, alla penultima sillaba. Infine, se nella prima delle due strofi paradisiache il *carduus*, a inizio adonio, *perarmat* di spine il suo stelo (in clausola al v. 43), in risposta a esso il *laurus obumbrat* (v. 49) la limpida polla di acque vive.

Con un fine gioco di suoni Prudenzio collega l'ultima strofe della scena narrativa con la prima della nuova sezione (vv. 49-52):

hisce pro donis tibi, fide pastor,
servitus quaenam poterit rependi?
Nulla compensant pretium salutis
vota precantum.

²⁴⁶ L'aggettivo è molto lontano dal suo nome, che compare due versi dopo (*laurus*, v. 48). Questo forte iperbato in *enjambement* propone agli occhi del lettore l'immagine dell'alloro che avvolge con la sua ombra lo zampillio dell'acqua viva, quasi a indicare l'eternità dello stato privo di peccato originale lavato via dalle acque battesimali.

Se le ultime due quartine chiudevano il primo emistichio con il suono *-is*, ecco che la stessa clausola compare nel primo endecasillabo della tredicesima strofe: *hisce pro donis*. Questo suono che ha contraddistinto l'inserzione bucolica riecheggia fino al v. 51, con il significativo termine *salutis* alla fine dell'endecasillabo. Ma anche il vocabolo *perennis*, già al centro di una rete di rispondenze foniche, ha un richiamo sonoro nel verbo *rependi*, non a caso a chiusura del secondo verso della strofe, proprio come l'aggettivo assonante.

In un'armoniosa concatenazione sonora, la tredicesima strofe è in relazione con la successiva. Ancora l'affinità fonica è tra due termini che occupano la stessa posizione all'interno della strofe: la clausola dell'endecasillabo di apertura alla prima strofe, *pastor*, è in omeoacro con la prima fine di verso della successiva, *pastu* (v. 53). Ma quest'ultimo vocabolo è anche assonante e al contempo lievemente consonante con la clausola successiva, *artus*, in omeoteleuto con quella ancora seguente, *rogemus*. In tale collana di gemme sonore sono coinvolti anche gli adonî: al *corpus enervans* di v. 64 risponde *velle potestas* della strofe successiva, con esso assonante e come esso terminante in *-s* (v. 68). Un simile carme non poteva che concludersi con un omeoteleuto e un'assonanza: Prudenzio chiede al suo buon pastore che sia di nutrimento all'anima il *cibus obsecrantum / christicolarum* (vv. 79-80).

5.1.2 Attenzione ai suoni nel *Cathemerinon*: tra Orazio e il medioevo

L'inno dopo il digiuno non è il solo a presentare tali fenomeni fonetici; il *Cathemerinon* abbonda di esempi, benché non si possano ora elencare tutti. Chiara è la rima in *Cath.* 10,142-144, quando il poeta espone il destino del corpo mortale:

non, si cariosa vetustas
dissolverit ossa favillis
fueritque cinisculus arens
minimi mensura pugilli.

Le parole contenenti la doppia "l" dovevano allietare con la loro sostanza fonica le orecchie di Prudenzio, se anche tre strofe di *Cath.* 4 sono legate da una simile consonanza²⁴⁷. Infatti, il verso conclusivo delle terzine dalla sesta all'ottava ha una cadenza finale ricorrente: il v. 18, *postquam conbiberint deum medullis*, trova eco

²⁴⁷ Questo tipo di omeoteleuto avrà molta fortuna e troverà posto anche in uno dei testi medievali più famosi; così infatti si apre il *Dies irae*: *Dies irae dies illa, / solvet saeculum in favilla / teste David cum Sibilla*.

nell'endecasillabo falecio di v. 21, *ceu spurcum refugit celer sacellum*, e ancor più dal v. 24, che riprende anche l'ultima vocale: *offensumque bonum niger repellit*. Per non parlare, poi, dell'omeoteleuto fra *celer* e *niger*, che lega invece le ultime due strofe.

Come nell'inno ottavo, anche in *Cath.* 4 si individuano alcuni omeoteleuti fra due emistichi dello stesso verso, preludio della rima interna. La strofa ventottesima ci mostra un esempio (vv. 82-84):

vexamur, premimur, malis rotamur;
oderunt lacerant trahunt laccessunt;
iuncta est suppliciis fides iniquis.

Qui, oltre ai legami fonici tra *premimur* e *rotamur*, *lacerant* e *laccessunt* – in omeoacro oltre che omeoteleuto – e infine tra *suppliciis* e *iniquis*, si scorge quella tendenza, che diverrà poi uso comune, all'accumulo asindetico di stesse parti del discorso, ancora meglio se assonanti o consonanti. Questa pratica della *congeries*²⁴⁸ assonante si riscontra a più riprese in componimenti medievali, come per esempio i *Carmina burana*. Il canto goliardico *In taberna quando sumus* è esemplificativo a riguardo. Un accumulo di verbi, con l'anafora di un pronome, compare ai vv. 9-10: *quidam ludunt, quidam bibunt, / quidam indiscrete vivunt*. Ma è soprattutto il catalogo dei bevitori a mettere in mostra una ritmica ripetizione di suoni, qui con rime a tutti gli effetti (vv. 33-36):

bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla²⁴⁹.

Tornando a Prudenzio, l'omeoteleuto interno è diffuso in particolare nei tipi di strofe che prevedono una forte cesura a metà verso, come le strofi asclepiadee e saffiche. Difatti, tanto in *Cath.* 5, in metro asclepiadeo primo, quanto in *Perist.* 4, l'altro carme

²⁴⁸ Sulla tecnica dell'accumulo tipica della poesia tardoantica, e in particolare di Sidonio Apollinare, cfr. HERNÁNDEZ LOBATO 2012, 384-388.

²⁴⁹ La lista prosegue per molti versi, tutti rimanti a due a due. Le rime, tra l'altro, possono essere anche viste come rime interne, se si considera che la lontana origine del ritmo utilizzato è il tetrametro trocaico catalettico di *Cath.* 9.

in metro saffico, abbondano casi di questo tipo²⁵⁰, anche tra suoni difficili da rimare, come in *Perist.* 4,101: *noster et nostra puer in palestra*.

Talvolta Prudenzio crea dei momentanei schemi di omeoteleuti che preludono ai carmi medievali in rima. Il vagito del bambin Gesù è il suono che dà inizio alla rinascita del mondo in *Cath.* 11,61-64:

vagitus ille exordium
vernantis orbis prodidit²⁵¹;
nam tunc renatus sordidum
mundus veterum depulit.

Qui l'omeoteleuto è alternato, secondo lo schema destinato a divenire classico ABAB²⁵². Ma le relazioni foniche tra le clausole spesso travalicano il limite della strofa: in *Cath.* 7 gli ultimi due versi di quattro strofe consecutive sono a "omeoteleuto baciato", se così si può dire. Difatti, i vv. 14-15 si concludono il primo con *sensuum*, il secondo con *sentiant*; nella strofa successiva sono *nobilis* e *praecordiis* le due clausole assonanti (vv. 19-20); la quinta strofa presenta invece un'assonanza fra i penultimi termini e una consonanza fra gli ultimi: alla clausola *criminum frequentiam* corrisponde il nesso allitterante *syrtium silentio* (vv. 29-30)²⁵³.

²⁵⁰ Per l'inno quinto basti un esempio di omeoteleuto in *-is*, come quello che abbiamo già incontrato in *Cath.* 8 (*Cath.* 5,113): *illic purpureis tecta rosariis*. In *Perist.* 4,105-106 l'omeoteleuto interno è doppio: *noverat templo celebres in isto / octies partas deciesque palmas*, mentre pochi versi dopo le risonanze sono tra i primi emistichi di due versi (*Perist.* 4,117-118): *vivis ac poenae seriem retexis, / carnis et caesae spoliū retentans*. Il sostantivo *poenae* fa sentire la sua eco in *caesae*, ma anche il verbo *retexis* ha le due sillabe iniziali in comune con la clausola successiva *retentans*. Anche in altre occasioni i primi emistichi di due versi consecutivi sono interessati da omeoteleuto, come in *Cath.* 9,85-86: *o novum caede stupenda vulneris miraculum! / Hinc cruoris fluxit unda, lymfa parte ex altera*. Una rima tra gli adonî, infine, si riscontra anche nella quarta corona, per tre strofi di fila: *martyriorum* (v. 188), *purpureorum* (v. 192), *vincla meorum* (v. 196).

²⁵¹ Il *Par. lat.* 8086 (sec. X) al v. 62 ha *protulit* in luogo di *prodidit*, ma il gioco di suoni non viene meno: si perderebbe la ripetizione del suono *-di-* nelle clausole dei primi tre versi, ma la vicinanza fonica a *depulit* ne risulterebbe rafforzata.

²⁵² L'accostamento delle due clausole paronomastiche *exordium* e *sordidum* rivela la sensibilità di Prudenzio per gli effetti di suono.

²⁵³ Non mi addentro nella trama di rapporti fonici tra i versi di queste quattro strofe (*frequentia*, ad esempio, è in omeoteleuto anche con la clausola del primo verso della strofa, *observantia*); basti sapere che gli omeoteleuti citati non sono isolati, quanto a effetti di suono, dagli altri versi delle strofe.

Cath. 7 è uno degli inni prudenziani più ricchi di effetti fonici²⁵⁴. Mi limiterò a menzionarne solo un altro, per la fortuna che tale forma ebbe nel Medioevo. Ai vv. 143-147 l'attenzione è da rivolgere alle prime parole della strofa:

cursant per ampla congregatim moenia
plebs et senatus, omnis aetas civium,
pallens iuventus, heiulantes feminae.
placet frementem publicis ieiuniis
placare Christum; mos edendi spernitur.

Non può sfuggire la quadruplici allitterazione anaforica di questa strofa. E forse fu anche Prudenzio che con il suo *Cathemerinon* influenzò gli innografi medievali inclini all'allitterazione sistematica; le tre strofe introduttive di un inno a san Gregorio Magno presentano una ricercata allitterazione a inizio verso²⁵⁵. Cito solo la seconda:

carnis terens incendia
corde credidit Domino,
contempsit cuncta caduca
caritatis officio.

Si arriva al parossismo nel terzo verso, composto interamente da termini iniziati con la lettera "c". Vi è da dire comunque che i versi di Prudenzio mostrano una maggiore finezza nella disposizione dei suoni. Infatti, se si confrontano i primi emistichi si scoprono altre relazioni foniche che legano le metà di verso a due a due: tra *plebs* e *pallens* ci sono tre suoni in comune ed entrambi i loro emistichi si concludono con la sillaba *-tus*. Ma i verbi *placet* e *placare* sono ancora più affini: l'omeoacro unisce due *incipit* che letti da soli conserverebbero il senso della frase; la consonanza fra i due accusativi che seguono, poi, chiude il cerchio.

Si potrebbe quasi affermare che, per quanto concerne la presenza di effetti sonori che marcano il ritmo del verso, gli inni di Prudenzio siano alle soglie della poesia

²⁵⁴ Nel lungo inno sono molti gli omeoteleuti, e talora si possono rintracciare delle ricorrenze regolari; nella quarantesima strofa, composta di cinque versi, il primo, il terzo e il quinto verso sono legati da omeoteleuto e assonanza (*Cath.* 7,196-200): *hoc nos sequamur quisque nunc pro viribus / quod consecrati tu magister dogmatis / tuis dedisti, Christe, sectatoribus, / ut, cum vorandi vicerit libidinem, / late triumfet imperator spiritus*. Si osservino anche gli ultimi tre versi della strofa successiva, in assonanza tra loro (vv. 203-205): *altaris aram quod facit placabilem, / quod dormientis excitat cordis fidem, / quod limat aegram pectorum rubiginem*.

²⁵⁵ L'inno è riportato da NORBERG 1958, 50. Alle pp. 51-52 sono ricordati altri esempi di carmi con schemi di allitterazioni a *incipit* di verso.

medievale, sia quantitativa che ritmica. In essi si scorge, ancora a livello embrionale, quella tendenza a segnare l'inizio e la fine di un segmento del verso con particolari fenomeni fonetici. La rima non ha ancora invaso le clausole delle strofe liriche, ma l'omeoteleuto comincia ad affacciarsi insistentemente tra le righe del poeta tardoantico. Bisogna ammettere, comunque, che simili caratteristiche erano già in voga nelle composizioni ritmiche di età tardoantica: non tutti, infatti, si cimentavano nella composizione metrica quantitativa. E non solamente per carenza di abilità versificatorie; Agostino, che pure vinse delle competizioni poetiche²⁵⁶, scrisse per le sue pecorelle lo *Psalmus contra partem Donati*, in versi ritmici di sedici sillabe²⁵⁷. L'omeoteleuto in *-e* segna tutti i 297 versi del carme e numerose rime lo intessono in continuazione. La loro semplicità rivela la destinazione popolare del componimento; la rima in *-are* è la più diffusa²⁵⁸ ed è in assonanza con il verso che ricorre al principio di ogni strofa: *vos qui gaudetis de pace, modo verum iudicate* – si noti anche l'assonanza interna tra *pace* e *iudicate*. Non sono tuttavia testimoniate strofi saffiche ritmiche composte ai tempi di Prudenzio. Per questo tipo di metro, sono gli inni di Prudenzio ad avere il peso maggiore nei carmi delle epoche successive. L'omeoteleuto interno prende sempre più piede, fino a diventare una rima costante; si arriva all'inno composto da S. Juan de la Peña in onore del santo spagnolo Indaletius²⁵⁹:

Conditor alme siderum qui palmae
sanctis das dona, nobis et condona
canere corda vocibus concordata
ut queant laxis.

La particolarità di questo carme non è soltanto la rima interna, che al secondo e al terzo verso è apertamente inclusiva; l'inno ha la caratteristica di riproporre versi o stralci di versi della tradizione innodica, ma solo al primo o all'ultimo verso; a tale procedimento è stato dato da Szövérfy il nome di «regelmässige Zeilenentlehnung», tradotto con l'espressione inglese «regular line borrowing»²⁶⁰. Ridotto a una sequenza ritmica, il primo emistichio di un endecasillabo saffico può essere riproposto anche nel luogo di un adonio.

²⁵⁶ Cfr. Aug. *Conf.* 4,3,5.

²⁵⁷ Il metro a cui Agostino può essersi ispirato è il tetrametro trocaico, ma non sono i suoi *ictus* metrici a essere imitati, bensì gli accenti delle parole. Su questo cfr. NORBERG 1958, 137-138 e MENICETTI 1984, 368-369.

²⁵⁸ Occorre per ben 57 volte.

²⁵⁹ L'inno è ricordato da SZÖVÉRFY 1998, 90.

²⁶⁰ *Ivi*, 89.

Ma con quest'ultimo esempio si è ormai lontani dalla rete assai più discreta di richiami fonici, raramente resi sistematici e altrettanto raramente sconfinanti nella rima. Con Prudenzio si è solo al principio. Assonanze e consonanze, poi, collocate non in modo regolare all'interno delle unità metriche, accostano Prudenzio non solo agli inizi della poesia medievale e da lì italiana, contraddistinta da schemi di rime, ma lo avvicinano anche al momento di dissoluzione della forma poetica tradizionale. Penso in particolare alle poesie di Montale, così fitte di termini tra loro assonanti o consonanti senza che si riconosca un'alternanza fissa. Basta leggere i primi versi del manifesto poetico *I limoni* per capire come gli estremi si tocchino:

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla.

L'intrico di effetti sonori è certo più complesso e sottile che nei carmi prudenziani; eppure certi fenomeni ricordano quelli sopra notati. «Laureati», infatti, è in assonanza con «acanti», due clausole dopo, ma anche in rima interna con «usati», prima della cesura al v. 3. Ma il termine «acanti» è anche consonante con la clausola del verso precedente, «piante». Rime come quella tra «bossi» (v. 3) e «fossi» (v. 5) non se ne trovano in Prudenzio, così come la finezza dell'assonanza tra la parola sdrucchiola «pozzanghere» e la piana «piante», ma l'attenzione a certi suoni lunghi allitteranti, come in Montale accade per le parole «pozzanghere», «mezzo» e «ragazzi», non è estranea al poeta latino.

Prudenzio, comunque, non è del tutto un innovatore. Già il suo modello Orazio aveva dato prova della sua sensibilità musicale. Caso vuole che sia proprio il *Carmen saeculare* a fornire uno degli esempi più significativi; in due strofi consecutive si rintracciano ben quattro omeoteleuti (vv. 49-56):

quaeque vos bobus veneratur albis
clarus Anchisae Venerisque sanguis,
impetret, bellante prior, iacentem
lenis in hostem.

Iam mari terraque manus potentis
Medus Albanasque timet securis,
iam Scythae responsa petunt, superbi
nuper et Indi.

Stupisce la regolarità di questi richiami fonici – non pare certo da attribuire al caso. Tra le clausole *albis* e *sanguis* non vi è solo il suffisso *-is* in comune: anche la prima vocale dei bisillabi unisce i due termini. I primi due versi di questa strofe, tra l'altro, presentano lo stesso omeoteleuto dei primi due della quartina successiva. Un "omeoteleuto baciato" in *-tem* chiude la strofe dedicata ad Augusto, e ad esso fa da contraltare l'iperbato *superbi ... Indi*, caratterizzato dalla ricorrenza del suono finale "i". Un gioco di suoni simile al prudenziano *placet-placare* compare ai vv. 49-50: al principio dei secondi emistichi, un quadrisillabo comincia con la medesima stringa fonica *vener-*. Qui però non si tratta semplicemente di un consistente omeoacro; Orazio instaura una connessione fra l'atto di venerazione da parte di Augusto e le sue origini divine²⁶¹.

Dalle strofi saffiche oraziane Prudenzio trae anche l'uso di porre a chiusura dei due emistichi nell'endecasillabo saffico due parole in iperbato con la stessa terminazione. Il verso *vibrat inpexis ubi nulla lappis* che in *Cath.* 8,42 fa risuonare l'omeoteleuto per tutta la scena paradisiaca è in realtà ispirato a un verso oraziano (*Carm.* 1,22,17): *pone me pigris ubi nulla campis*. E questo non è il solo verso dell'ode a presentare una simile figura di suono: le due strofi precedenti offrono ciascuna un esempio; al v. 11 troviamo *terminum curis vagor expeditis*, mentre un omeoteleuto più ricco è proposto poco dopo, al v. 14: *Daunias latis alit aesculetis*²⁶². E non sono particolarità del carne su Lalage; anche l'ode 3,11 abbonda di omeoteleuti interni²⁶³. È Orazio dunque a decretare l'inizio di un frequente ricorso all'iperbato in omeoteleuto tra i due emistichi dell'endecasillabo saffico. Nelle sue due odi in metro saffico, Catullo si serve solo due volte di questa collocazione rimante; al secondo verso di *Furi et Aureli, comites Catulli* – ecco il primo esempio – si legge (*Carm.* 11,2): *sive in extremos penetrabit Indos*. La diffusione di questo stilema nella lirica oraziana può essere dovuta anche alla consistente presenza di versi con fine di parola dopo la quinta sillaba.

²⁶¹ La relazione fra i due termini è notata da PUTNAM 2000, 78, che informa come questo gioco di parole fosse in uso fin da Plauto.

²⁶² Quest'ultimo verso, tra l'altro, è preceduto da una clausola con il medesimo suffisso, *militaris*.

²⁶³ Cfr. v. 6: *divitum mensis et amica templis*; v. 9: *quae velut latis equa trima campis*; v. 27: *dolium fundo pereuntis imo*; v. 41: *quae velut nactae vitulos leaenae*; v. 45: *me pater saevis oneret catenis*; v. 47: *me vel extremos Numidarum in agros*.

5.2. Il ritmo e la metrica

La fine di parola, e quindi la cesura, alla quinta sillaba dell'endecasillabo saffico è un tratto che distingue i carmi saffici oraziani da quelli di Catullo: nei primi tre libri delle *Odi* la quasi totalità dei versi presenta la cesura alla quinta sillaba e la quarta sillaba lunga. Tale regolarità non è senza effetti dal punto di vista del ritmo: gli accenti di parola vanno a collocarsi in posizioni ricorrenti, ossia sulla prima, la quarta, la sesta e la decima sillaba (con un accento secondario anche sull'ottava). Questa abitudine accentuativa, che in Orazio è preponderante ma non esclusiva, permarrà anche negli autori successivi, a partire da Seneca, e non verrà meno nelle strofi di Prudenzio. L'evoluzione, infatti, è verso una regolarizzazione che nell'età tardoantica diventa norma: non un solo endecasillabo saffico prudenziano presenta una cesura diversa da quella prima della sesta sillaba²⁶⁴ e gli accenti di parola non subiscono particolari spostamenti²⁶⁵. Gli omeoteleuti, quindi, servono anche a marcare un ritmo divenuto in Prudenzio uniforme, tanto che i due emistichi diventeranno come due segmenti isolati, quasi fossero due versi indipendenti da combinare con altri spezzoni di metri e ritmi²⁶⁶. È così, forse, che nasce la strofe pseudo-saffica, nella quale la prima metà dell'endecasillabo saffico è accostata a un emistichio di trimetro giambico, per la somiglianza ritmica tra l'endecasillabo saffico e le dodici sillabe del trimetro giambico²⁶⁷.

Con Prudenzio, ancora una volta, si è alle soglie del Medioevo: nei suoi componimenti lirici, come si è visto, talvolta gli accenti di parola paiono prendere il sopravvento sugli *ictus* metrici. L'ha osservato Jesús Luque Moreno in una sua monografia sulla versificazione di Prudenzio: nei carmi eolici del *Cathemerinon* e del *Peristephanon* si riconosce un'attenzione al ritmo accentuale oltre che all'andamento metrico²⁶⁸. In *Cath.* 8 la regolarità accentuativa non viene mai incrinata se non in due punti: al v. 2, *mollibus qui nos moderans habenis* e al v. 21, *addit et ne quis velit*

²⁶⁴ Un'eccezione potrebbe essere *Perist.* 4,62, dove una sinalefe spezza il rigido andamento binario del verso: *ipsa vix Roma in solio locata*. La fine di parola alla quinta sillaba è comunque rispettata; semplicemente la cesura non è così forte.

²⁶⁵ Un esame accurato sul ritmo accentuativo in tutti gli autori latini di strofi saffiche è condotto da LUQUE MORENO 1978a.

²⁶⁶ AVALLE 1963, 15 nota la conclusione di questa evoluzione cominciata con Prudenzio: «il poeta medievale, in altre parole, tratta la fine-emistichio come la fine-verso».

²⁶⁷ Questa è la lettura di LUQUE MORENO 1978a, 430-431. NORBERG 1958, 134 e MARIOTTI 1965, 630-633; 638-40 parlano di trimetro ritmico unito all'adonio quantitativo, CHAILLEY 1960, 56-57, invece, ritiene che il verso pseudo-saffico sia originato dall'unione di un adonio con il secondo emistichio del tetrametro trocaico catalettico.

²⁶⁸ LUQUE MORENO 1978b.

invenusto, il monosillabo prima della cesura introduce un insolito accento in quinta posizione e indebolisce quello del monosillabo precedente²⁶⁹. L'accento di parola viene così a coincidere con l'*ictus* metrico.

Ancora, il modello è da rintracciare in Orazio. Nel *Carmen saeculare* il ritorno della pace nella nuova età cominciata sotto gli auspici di Augusto è sottolineato dal lieve cambiamento del ritmo abituale (v. 57): *iam fides et pax et honos pudorque*. Ma sono *Carm.* 1,12, in lode di dei e uomini divini, e *Carm.* 3,11, che comincia con un'invocazione a Mercurio, a offrire un maggior numero di esempi. Nell'ode elogiativa per divinità ed eroi Orazio si domanda (*Carm.* 1,12,13-16):

quid prius dicam solitis parentis
laudibus, qui res hominum ac deorum,
qui mare ac terras variisque mundum
temperat horis?

Come nel *qui nos* prudenziano, l'accento cade sul secondo monosillabo, ma, similmente a Prudenzio, il pronome relativo non è così neutro dal punto di vista semantico²⁷⁰: è infatti riferito all'oggetto di lode, il padre Giove in Orazio e Cristo in Prudenzio. Che l'innografo abbia introdotto la leggera variazione per imitazione dei due inni oraziani? Orazio, comunque, nelle sue *Odi* non è parco di monosillabi prima della cesura.

Gli inni prudenziani, con i loro ritmi e il loro numero di sillabe, hanno contribuito anche a dare forma a molti tipi di versi nati con la poesia in lingua romanza²⁷¹. Aurelio Roncaglia richiama l'attenzione sugli *alcmanî* di *Cath.* 3 quando discute l'origine del *décasyllabe* antico francese²⁷². E l'alessandrino, che nella lingua d'*oïl* è formato da due senari con finali tronche ed eventuali sillabe atone soprannumerarie, in italiano da un doppio settenario, secondo una teoria affermata risale all'*asclepiadeo minore*²⁷³. Le strofe tetrastiche, poi, fanno pensare a una diretta

²⁶⁹ Sulla particolarità del monosillabo alla quinta sillaba di endecasillabo saffico cfr. BECKER 2009-2010, 180-181.

²⁷⁰ Lo osserva anche LUQUE MORENO 1978a, 105.

²⁷¹ MENICHETTI 1984, 379-380.

²⁷² RONCAGLIA 1970, 288-290. I versi del *Saint Alexis* sono composti da dieci sillabe con cesura dopo la quarta, proprio come i versi dell'inno prudenziano: *et orare supplici neumate* può ricordare *oris opus, vigor igneolus*. Roncaglia osserva inoltre che i decasillabi del poema su sant' Alessio sono raggruppati in strofe pentastiche, esattamente come gli *alcmanî* di *Cath.* 3. Ma AVALLE 1963, 20-21 si era opposto a questa interpretazione, già proposta da altri.

²⁷³ MENICHETTI 1984, 380.

influenza di *Cath. 5*, formato appunto da strofe di quattro asclepiadei minori²⁷⁴. Infine, la nascita dell'ottonario, con il tramite dell'eptasillabo occitanico, è dovuta alla divisione del tetrametro trocaico catalettico, per la cui diffusione gran parte ebbe il nono inno del *Cathemerinon*. La discussione sull'origine dell'endecasillabo e sulla sua relazione con il *décasyllabe* resta ancora aperta. D'Ovidio pensa a un'ascendenza diretta dell'endecasillabo saffico tanto dell'endecasillabo italiano quanto del decasillabo francese, ma la sua teoria è stata in gran parte superata nei decenni seguenti²⁷⁵.

Non è mio compito addentrarmi nell'annosa questione dell'origine dell'endecasillabo – anche se bisogna ammettere che le soluzioni di A Valle e Roncaglia sono piuttosto convincenti. Mi arrischio però ad affermare che la lunga storia dell'innodia in strofe saffica trova il suo compimento nell'inno più sublime della letteratura italiana: la preghiera di san Bernardo alla Vergine, al termine del lungo percorso di Dante verso la visione ineffabile dell'«Amor che move il sole e l'altre stelle», prende l'avvio proprio con un endecasillabo dal ritmo noto (*Par. 33,1*): «Vergine madre, figlia del tuo figlio». Il ritmo accentuativo di questo verso corrisponde perfettamente allo schema accentuale che a partire da Orazio ha preso a poco a poco il sopravvento nella lirica latina²⁷⁶; anche la cesura dopo la quinta sillaba è rispettata. Sorprende che nel momento di comporre un inno nella mente di Dante sia risuonato il ritmo della strofe saffica; ciò rivela il profondo legame che fin nel Medioevo inoltrato intercorreva fra il metro saffico e il genere innodico.

L'evoluzione in senso accentuativo della strofe saffica ha suscitato notevoli discussioni sull'intenzionalità di Orazio nei suoi cambiamenti in fatto di metrica. Per quanto riguarda il metro saffico, tutte le sillabe che nella lirica greca arcaica erano

²⁷⁴ Anche i carmi oraziani in asclepiadei minori, *Carm. 1,1; 3,30 e 4,8*, sono divisibili per quattro, ma non formano unità logico-sintattiche di quattro versi.

²⁷⁵ D'OVIDIO 1932, 181-216 e 239-249. A VALLE 1963, 13-17 critica la tesi di D'Ovidio, mostrando le possibili relazioni dell'endecasillabo italiano non tanto con il *décasyllabe* francese, quanto con quello occitanico, più vicino all'endecasillabo italiano nella posizione delle cesure. Egli spiega tale vicinanza con l'influenza della poesia provenzale sui primi poeti siciliani. Stornata l'ipotesi di un'indipendenza dell'endecasillabo italiano dal *décasyllabe*, nelle pagine 18-28 sono espresse le diverse opinioni sull'origine del modello provenzale e francese, ma tutte risultano insufficienti. Nel presentare la sua ipotesi, a p. 28 A Valle pone l'attenzione sul genere a cui appartengono i componimenti in decasillabi francesi; in tal modo arriva a rintracciare l'origine del *décasyllabe* nei tropi di fine IX-inizio X secolo, che forse attinsero a *refrain* decasillabici di alcuni secoli più antichi. RONCAGLIA 1970, 286-291 prosegue nell'indagine e attribuisce a Prudenzio, con i suoi due inni in decasillabi (*Cath. 3 e Perist. 3*) il ruolo di iniziatore di una tradizione ininterrotta che conduce fino alle *chansons de geste*; dalle gesta dei martiri a quelle degli eroi.

²⁷⁶ Gli accenti sono sulla prima, sulla quarta, sulla sesta e sulla decima sillaba, come gli accenti di parola del verso *Integer vitae, scelerisque purus* (Hor. *Carm. 1,22,1*). La somiglianza tra il verso di Dante e il ritmo dell'endecasillabo saffico è già stata notata da D'OVIDIO 1932, 183, che lo ha paragonato al verso innodico *mira gestorū famulī tuorum*.

incipites diventano lunghe con Orazio – in Catullo si osserva un notevole aumento nel numero di sillabe lunghe, ma esse non sono la totalità²⁷⁷. Anche la cesura dopo la quinta sillaba caratterizza la gran parte degli endecasillabi oraziani, mentre non è la norma per l'autore che in precedenza si era cimentato nella composizione in metro saffico. A ciò è legata anche la collocazione verbale, che da una parte dipende dalla decisione di porre la fine di parola alla quinta sillaba, dall'altra è un fattore che influisce su questo uso. È su questo punto che le posizioni dei critici sono divergenti: fu Orazio stesso a stabilire un andamento metrico che rispecchiasse il ritmo accentuativo o perlomeno creasse una relazione di *concordia discors* tra *ictus* e accento? Oppure le innovazioni oraziane non sono che un'evoluzione naturale di un metro greco applicato alla lingua latina?

Non è questa la sede per esporre diffusamente e discutere le varie teorie; ci si limita perciò a riportare alcune prospettive differenti, rimandando al resoconto più dettagliato di Luque Moreno²⁷⁸. Vi è una corrente, di cui fanno parte L.P. Wilkinson²⁷⁹ e Luque Moreno stesso²⁸⁰, secondo cui Orazio semplicemente regolarizzò quella che era una forte tendenza già greca e romana; non vi fu quindi una precisa volontà da parte del poeta di creare un nuovo ritmo accentuativo, ma i suoi carmi sono da inserire nella naturale evoluzione della lingua poetica latina verso una sempre più chiara e regolare accentuazione delle parole. A questa corrente afferiscono anche coloro che mettono in luce la dipendenza di Orazio dalla versificazione ellenistica, di cui l'autore era inevitabilmente imbevuto²⁸¹. Alcuni invece, come James Bradstreet Greenhough, Edgar Howard Sturtevant e Ernst Zinn²⁸², sono fermi nella convinzione che il nuovo ritmo cominciato con la lirica oraziana sia da imputare a Orazio, che con una scelta consapevole tracciò un cammino poi seguito dai poeti successivi. Vi è infine C.W. Whitaker²⁸³, che offre un'interpretazione singolare: quando Orazio in *Ep.* 1,19,27 espone la sua audacia nel *mutare modos et carminis artem*, non si riferisce a modifiche introdotte su influsso dell'accento di parola nella lingua latina, ma tradisce invece la

²⁷⁷ WHITAKER 1956, 223 ha calcolato che nelle strofi saffiche di Saffo il 66% delle *syllabae incipites* sono lunghe, in Alceo il 76%, in Catullo il 90%, mentre in Orazio il 100%.

²⁷⁸ LUQUE MORENO 1978a, 15-21.

²⁷⁹ WILKINSON 1940.

²⁸⁰ Cfr. in particolare LUQUE MORENO 1978a, 65.

²⁸¹ Cfr. MAAS 1911; HEINZE 1918.

²⁸² GREENHOUGH 1983; STURTEVANT 1939. Secondo ZINN 1940a Orazio consapevolmente giocò sulla congruenza e incongruenza di *ictus* metrico e accento di parola per creare particolari effetti ritmici nei suoi versi. SEEL - PÖHLMANN 1959 riconoscono i cambiamenti in direzione accentuativa nella lirica oraziana, ma non li attribuiscono all'intenzione del poeta: il nuovo ritmo accentuativo è semplicemente una conseguenza involontaria delle innovazioni metriche.

²⁸³ WHITAKER 1956.

presenza della poesia pindarica. Sarebbe una mancanza singolare se l'influenza di Pindaro non lasciasse il segno anche sul metro oraziano; le innovazioni di Orazio, dunque, sostiene Whitaker, sono finalizzate a dare sonorità pindarica ai metri di Alceo e di Saffo.

Occorre però notare che, per quanto riguarda la cesura dopo la quinta sillaba, il *Carmen saeculare* rappresenta un momento di svolta nella prassi metrica oraziana. Nell'inno e nel quarto libro delle *Odi* si assiste a un ritorno della cesura dopo la sesta sillaba e al conseguente accento di parola sulla quinta; *ictus* metrico e accento di parola vengono qui a coincidere²⁸⁴. Una certa attenzione, quindi, per la sovrapposizione o meno dei due tipi di ritmi sembra essere presente nelle odi oraziane. Tanto più che in *Carm.* 4,6,35-36 la sola indicazione riportata dal poeta al coro prescelto per eseguire il *Carmen saeculare* è quella di mantenere il metro di Lesbo al battere del pollice; e il modo in cui viene espresso l'invito è già di per sé illuminante: dicendo *Lesbium servate pedem*, Orazio pone la fine di parola proprio alla sesta sillaba, evidenzia cioè l'innovazione presente nel *Carmen saeculare*. Anche la dichiarazione in chiusura del terzo libro delle *Odi* testimonia la consapevolezza di aver trasferito nel mondo latino la poesia eolica, con dei cambiamenti, probabilmente metrici. In *Carm.* 3,30,13-14 Orazio rivendica il suo primato: *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*. Non manca chi ha visto in questa affermazione una prova del deliberato adeguamento al ritmo accentuativo latino di un sistema metrico ereditato dagli autori greci²⁸⁵. L'interpretazione è indubbiamente interessante; il passo resta altresì controverso.

Alla questione del rapporto fra ritmo accentuativo e metrico nella lirica oraziana si accompagna spesso il problema più generale del modo con cui gli antichi, greci e latini, leggevano in metrica i componimenti poetici²⁸⁶. Si può già intravedere,

²⁸⁴ BECKER 2009-2010, 168-177 tratta di questo fenomeno a partire dal *Carmen saeculare* e menziona anche l'unico caso di cesura alla sesta sillaba presente in Ausonio, in *Ephem.* 1,23.

²⁸⁵ STURTEVANT 1939.

²⁸⁶ ZINN 1940a cerca di affrontare la questione se già nell'antichità l'accento ebbe un ruolo nella lettura dei componimenti lirici e parla di accordo e conflitto tra *ictus* del verso e accento delle parole. SEEL - PÖHLMANN 1959 si oppongono al concetto, propugnato da Zinn, di una *concordia discors* tra accento di parola e di verso, ma l'idea è recuperata e portata avanti da BECKER 2009-2010 grazie alle osservazioni sulla strofe saffica oraziana; Becker sostiene l'ipotesi che gli accenti di parola fossero dominanti, mentre l'*ictus* metrico fosse presente «as an undercurrent» (p. 166). DREXLER 1960 propende per l'esistenza di un accento intensivo già nella scansione metrica latina. Le posizioni degli autori citati e di altri sono enumerate e discusse da LUQUE MORENO 1994, che passa in rassegna tutte le testimonianze antiche e tardoantiche di grammatici greci e latini, in particolare riguardo ai concetti di arsi e tesi. Successivo al suo contributo è da segnalare quello di STROH 2000, il quale ha proposto una lettura originale e acuta; «Skandieren ist nicht Iktieren»: così si scioglie l'enigma di un passo da Plazio Sacerdote, il quale testimonia che nella lettura metrica si pronunciano accenti diversi da quelli di parola, cosicché nell'esametro virgiliano *inde toro pater Aeneas* (*Aen.* 2,2) gli accenti sono sulle sillabe *-ro* e *-ter*. Se la scansione dei piedi corrispondesse all'*ictus* metrico, Plazio Sacerdote sarebbe in

almeno nella scansione metrica nel mondo romano, una presenza dell'accento intensivo, divenuto poi tipico delle lingue romanze? Ma il tema esula dallo scopo del nostro lavoro. Giova invece intraprendere la lettura di un carme, composto in età tardoantica, che eccezionalmente presenta la cesura dopo la sesta sillaba dell'endecasillabo saffico.

errore, dato che l'ictus è su *Ae*-; se invece si leggono insieme le sillabe che costituiscono un piede, il gruppo *ropater* risulta accentato sulla prima sillaba e, in misura minore, sull'ultima.

CAPITOLO 4
L'EPHEMERIS DI AUSONIO,
TRA LE ODI E IL CATHEMERINON



1. Ausonio e Orazio

Si è a lungo parlato di Orazio e Prudenzio. Si rivolga ora l'attenzione a un altro autore tardoantico, anteriore al poeta spagnolo. È interessante infatti notare quanto possa variare l'immagine che di Orazio si evince da due testi poetici distanti solo qualche decina di anni e quanto siano ricche le modalità allusive a una stessa raccolta di testi. La Bordeaux di Ausonio non era molto distante dalla Calahorra di Prudenzio; eppure gli intenti e i generi della loro poesia li separano più che la catena dei Pirenei. Se per il cinquantenne Prudenzio comporre poesia era un'offerta a Dio, per Ausonio le occasioni di relazione, spesso giocosa, con gli amici-lettori erano la sorgente della sua attività poetica.

In questa sede la poetica di Ausonio e il suo rapporto con i modelli classici, in particolare con le *Odi* di Orazio, saranno osservati dalla prospettiva di una sola raccolta e specialmente di un solo componimento, il primo carme dell'*Ephemeris, id est totius diei negotium*. I paragrafi successivi saranno dedicati a una trattazione più approfondita dei modelli e del genere poetico della raccolta, in relazione anche al *Cathemerinon liber* di Prudenzio.

“Il mattino ormai chiaro disserra le imposte”: così comincia l'*Ephemeris*, con il sipario delle imposte che si apre e l'irrompere di un mattino quasi personificato. L'inizio di una raccolta, l'inizio di un giorno. Non vi sono prefazioni a questo gruppo

1.1 Un groviglio di riferimenti

I primi due versi, con la luce mattutina e il canto della rondine, potrebbero evocare soavi scenari primaverili, e invece l'idillio si chiude bruscamente con l'apostrofe al servo Parmenone, che dorme come se fosse notte fonda. Ma un'allusione alla terza satira di Persio² fin dal primo verso avrebbe dovuto mettere in guardia il lettore e introdurlo così in un contesto assai più prosastico (*Sat.* 3,1-4):

Nempe haec adsidue. Iam clarum mane fenestras
intrat et angustas extendit lumine rimas.
Sertimus, indomitum quod despumare Falernum
sufficiat, quinta dum linea tangitur umbra.

Anche nel caso di Parmenone sono le sue bevute ad averlo lasciato supino. Ma nella prima strofa sono condensati altri richiami importanti per la comprensione del carne: il più rilevante è quello a Orazio *Carm.* 1,25³. A differenza degli esametri di Persio, tra *Ephem.* 1 e l'ode a Lidia c'è una non casuale comunanza di metro: anche la forma metrica può essere uno strumento in mano a un poeta per rimandare a un altro componimento o genere o per preparare il campo a un'allusione. Qui il riferimento è chiaro: *tu velut primam mediamque noctem, / Parmeno, dormis* (*Aus. Ephem.* 1,3-4) presenta molte somiglianze con *me tuo longas pereunte noctes, / Lydia, dormis?* (*Hor. Carm.* 1,25,7-8). Entrambi gli adonî, con un trisillabo al vocativo e il verbo *dormis*, sono preceduti dall'accusativo di *nox*, in clausola al verso precedente; gli aggettivi concordati con *nox*, poi, in Ausonio *primam* e in Orazio *longas*, si trovano nella medesima sede di verso e seguono una parola riferita alla seconda persona (*tu* e *tuo*). La domanda che sorge è: si tratta di una semplice reminiscenza fonico-ritmica? Quando si conosce a fondo un testo è facile che in fase compositiva esso ritorni alla mente senza che entri in gioco una volontà emulativa.

Ciò si può affermare con sicurezza per l'attacco del secondo verso: *iam strepit nidis*. La memoria è di *Hor. Carm.* 1,2,1, *iam satis terris*: oltre all'avverbio iniziale, infatti, sono riecheggiati i due bisillabi successivi, accentati sempre all'ultima sillaba, caratterizzata dalla vocale "i". Tale schema compositivo dell'endecasillabo che si apre con *iam* è seguito spesso da Seneca, il quale in *Med.* 668 quasi ricalca il verso oraziano

² Già notata da GREEN 1991, 246 e DRÄGER 2012, 290.

³ PASTORINO 1971 non indica il riferimento a Orazio, mentre GREEN 1991, 247 riporta semplicemente l'adonio oraziano *Lydia dormis*; DRÄGER 2012, 291 fa riferimento anche al verso precedente, e a p. 290 cita *Hor. Carm.* 1,25,1 per il parallelo con *fenestras*.

con l'emistichio *iam satis, divi*⁴. Ora, certo non si può parlare di allusione nel caso di Ausonio: il verso di Orazio è il primo endecasillabo saffico della raccolta e per questo motivo veniva spesso citato nei trattati di metrica per illustrare il metro saffico⁵; è naturale quindi che uno *iam* a inizio di endecasillabo porti con sé un certo tipo di suoni nel prosieguo del verso. Per il richiamo all'ode di Lidia, invece, una risposta simile non può essere immediata; occorre indagare i significati dei due carmi per cercare di cogliere eventuali richiami allusivi che arricchiscano la comprensione di *Ephem.* 1.

In *Carm.* 1,25 Orazio canta a Lidia una sorta di *paraklausithyron* al contrario: il poeta si compiace nel vedere che quella che un tempo era una giovane ritrosa⁶ ora langue nella solitudine della sua vecchiaia; i giovani sono sempre meno propensi a sortite notturne sotto la sua finestra e non la implorano più di non lasciarli a consumarsi nelle lunghe notti mentre lei dorme. Per Ausonio la situazione è assai diversa: il contesto non è certamente amoroso, né il destinatario è una donna, amata o odiata che sia. Ma nei componimenti di Ausonio accade spesso che nessi tratti da poeti classici siano ricollocati in contesti del tutto differenti, con un effetto di contrasto e spesso con intento ludico⁷. Potrebbe essere il caso anche di *Ephem.* 1: il servo sarebbe l'amante ritrosa e Ausonio il giovane protervo, ma qui Parmenone non è scosso nemmeno dal mattino in persona che apre le sue finestre. Le finestre, tra l'altro, menzionate in clausola al primo verso sia del carme oraziano che di quello ausoniano, sono un ulteriore elemento comune dei due componimenti: fin dalla prima riga Ausonio potrebbe aver lasciato un indizio per rimandare all'ode su Lidia. Il poeta, quindi, continua il gioco di Orazio sul *topos* del *paraklausithyron*, andando oltre al modello nella variazione sul tema.

Ma i richiami lessicali a *Carm.* 1,25 potrebbero non essere finiti. Ausonio pare avere intessuto il suo componimento con termini presenti nell'ode oraziana, come piccoli frammenti che hanno una funzione allusiva solo nella loro somma. Oltre

⁴ Altri esempi sono *Tro.* 832 (*iam trucis Chiron*) e *Thy.* 573-575 (*iam minae saevi cecidere ferri, / iam silet murmur grave classicorum, / iam tacet stridor litui strepentis*). Anche Stazio apre il suo unico carme in strofi saffiche con la parola *iam* seguita da due termini bisillabici (*Silv.* 4,7,1): *iam diu lato sociata campo*.

⁵ Cfr. Mario Vittorino (*GL* 6, 116,14; 156,16; 161,22; 175,11); Cesio Basso (*GL* 6, 266,19; 271,13; 305,16); Atilio Fortunaziano (*GL* 6, 297,4 e 8); Mario Plozio Sacerdote (*GL* 6, 535,16); Mallio Teodoro (*GL* 6, 591,11). Agostino nel *De musica* 4,13,18 cita i primi tre versi di Hor. *Carm.* 1,2, mentre in 4,17,35 riporta tutta la prima quartina.

⁶ Se i carmi 1,8 e 1,13 sono dedicati alla stessa Lidia.

⁷ Si pensi al caso estremo del *Cento nuptialis*, in cui frammenti di versi virgiliani diventano materiale per un poema licenzioso, o anche a *Prof.* 7,5: l'ispirata invocazione di Orazio a Giove perché mandi un salvatore che sopporti di essere chiamato vendicatore di Cesare (*Carm.* 1,2,43-44: *filius Maiaie patiens vocari / Caesaris ultor*) viene ridotta al bonario permesso del grammatico Leonzio di essere soprannominato Lascivo (*iste lascivus patiens vocari*).

all'accusativo plurale *fenestras* e all'indicativo presente *dormis* con il suo oggetto *noctem* (*noctes* in *Carm.* 1,25,7), si possono trovare il vocabolo *iuvenis* in penultima posizione nell'endecasillabo (in Orazio al v. 2, in Ausonio al v. 13), il ricordo dell'inverno ancora nella stessa sede del verso (*hiemis* in *Carm.* 1,25,19, *hiemem* in *Ephem.* 1,5) e il termine che costituisce il nesso principale tra i due contesti poetici, il sonno (*Carm.* 1,25,3 *somnos* e *Ephem.* 1,6 *somni*).

Resta ancora un'osservazione da fare riguardo alla prima quartina di *Ephem.* 1. Nell'adonio campeggia il nome del destinatario, Parmenone; potrebbe essere un nome qualunque, e invece la scelta del nome del servo è significativa. Innanzitutto per l'etimologia – Ausonio non perde occasione di sfoggiare la sua conoscenza del greco⁸ e di giocare con le radici greche⁹. *Parmeno*, infatti, deriva dal greco παραμένω, rimanere presso: è chiaro che si tratta di un nome parlante. Anche nella commedia solitamente il servo Parmenone è quello che rimane presso il suo padrone, fedele¹⁰. Ma nell'*Hecyra* il rimanere di Parmenone si caratterizza come una pigrizia¹¹, in maniera simile allo schiavo di Ausonio. Nell'*Eunuchus* è rintracciabile un gioco di parole (v. 286): *etiamnunc tu hic stas, Parmeno?* Dopo Terenzio, bisogna aspettare Ausonio per trovare di nuovo in un verso latino il nome di Parmenone. E il poeta tardoantico non è da meno del modello: un'allusione al verbo μένω, infatti, è probabilmente nascosta al v. 16 nel participio *manentem*, attribuito sì al sonno di Endimione, ma per associazione della similitudine anche a Parmenone.

Dopo la chiara ripresa oraziana, Ausonio si cura di variare rispetto al modello e introduce un legame lessicale tra la prima e la seconda strofa, alla maniera delle *coblas capfinidas* provenzali: il verbo *dormis* conclude la prima strofa, il termine *dormiunt* apre la successiva; si prosegue dunque sul tema del sonno e si mettono sullo stesso piano il servo e i ghiri¹². Essi sono famosi per il loro letargo, ma almeno risparmiano sul

⁸ Per la conoscenza del greco da parte di Ausonio cfr. TERNES 1986 e GREEN 1990.

⁹ Cfr. FLORIDI 2015. Per giunta questo carme, e ancora di più quello successivo, riecheggiano le scenette dei *colloquia* contenuti nei manuali bilingui dei primi secoli d.C. Di tale aspetto si tratterà più ampiamente *infra*, 260-264.

¹⁰ Cfr. AUSTIN 1922, 54.

¹¹ Ai vv. 430-443 (atto III, scena IV) Parmenone non vuole andare all'Acropoli a compiere una commissione per il padrone, perché, dice, è stanco (v. 443: *non queo: ita defessus sum*). Quando ricompare sulla scena, quasi 400 versi dopo, si fa incalzare da Bacchide: *sed cessas?* (v. 814).

¹² GREEN 1991, 247 e DRÄGER 2012, 291 hanno notato quanto questo verso sia vicino a un distico di Marziale che accompagnava un dono di ghiri, per l'appunto (*Epigr.* 13,59,1-2): *Tota mihi dormitur hiems et pinguior illo / tempore sum quo me nil nisi somnus alit*. Il rimando è significativo anche perché ricorre la costruzione *dormire hiemem* e si concentra l'attenzione sul fatto che durante il loro letargo i ghiri non si sfamano che di sonno – cosa che non accade a Parmenone. In un verso del *Technopaegnon* Ausonio mostra di essere affezionato al tema del sonno come unico cibo dei ghiri in letargo (13,9): *dic, cessante cibo somno quis opimior est? Glis*.

cibo; Parmenone, invece, poltrisce proprio per la sua ingordigia. Stupisce forse l'*exemplum* dei ghiri; prima di Ausonio solo tre passi poetici giunti a noi ospitano tale roditore in un verso: un frammento di una commedia plautina, un frammento del mimografo di inizio I sec. a.C. Laberio e un epigramma di Marziale¹³. I *glires*, insieme alla plautina *sagina* di v. 8¹⁴, creano un contrasto fra l'elevatezza del metro saffico e la prosaicità del lessico utilizzato.

E lo scarto è ancora maggiore se dopo una strofe così poco elegante ricompare un'eco di Orazio, intersecata con una di Virgilio. Sembra quasi che Ausonio voglia sfoggiare un'antologia di passi antichi in cui si tratta di un sonno profondo. È ora la volta di *Carm.* 1,24,5-6, nel quale Orazio intona un flebile canto in onore di Quintilio, che un *perpetuus sopor / urget*. Il nesso verrà poi ripreso da Prudenzio, il quale nell'inno per le esequie di un defunto ricorda come i corpi che ora un *gelidus sopor urget* (*Cath.* 10,60) non sono morti, bensì momentaneamente dati al sonno¹⁵. La dormita di Parmenone, dunque, viene paragonata al sonno della morte, con un notevole effetto ironico. Ma anche le parole dell'«onore e lume» «de li altri poeti»¹⁶ vengono prese in prestito: così il *sopor altus* che si impossessa degli uccelli e degli armenti mentre Enea turbato ancora veglia nell'ottavo libro dell'*Eneide* (v. 27) viene attribuito al servo di Ausonio, già paragonato a un ghiro¹⁷.

Come culmine della teoria di sonni famosi, alla quarta strofa viene ricordato un illustre antecedente di Parmenone, il giovane Endimione amato da Selene e da lei addormentato, secondo una versione del mito. Come al principio di questa lunga sezione del sonno di Parmenone, il personaggio dormiente è oggetto di amore e viene visitato dai suoi spasimanti. Ma la reazione di Ausonio è assai diversa. La strofa successiva comincia infatti con uno scoppio d'ira del padrone, che gli ordina di alzarsi e lo incalza chiamandolo *nugator*. Ancora una volta questo appellativo compare solo nella commedia e nella satira, in Plauto, Lucilio e Persio¹⁸, così come il verbo *lacero* in

¹³ Plaut. *frag.* 151: *glirium examina*; Laber. *Mim.* 4 (titolo *Aquae Caldae*) (Nonius 119,23 M = 172,20 L cita il frammento proprio per la forma *glis*): *et iam hic me optimus somnus premit, / et premitur glis*; Servio in *Aen.* 12,9 (*accenso gliscit violentia Turno*) spiega il termine con il fatto che il sonno fa *gliscere* = *crescere* l'animale. In Mart. *Epigr.* 3,58,36 i ghiri sono *somniculosi*.

¹⁴ Cfr. Plaut. *Mil.* 845; *Most.* 65; 236; *Trin.* 722.

¹⁵ Cfr. *Cath.* 10,53-64. Il riuso prudenziano è stato notato da PUCCI 1991, 685 e citato da O'DALY 2012, 307-308.

¹⁶ Dante Alighieri, *Inferno* 1,82.

¹⁷ Il nesso *sopor altus* ricorre anche in Ov. *Met.* 7,667, in cui a dormire è il re di Egina Eaco, e nel *Liber medicinalis* di Sereno, che accosta il sonno profondo alla morte (vv. 995-996): *denique nonnumquam somno sic membra gravantur, / ut coniugatur leto sopor altus acerbo*.

¹⁸ Di Plauto i passi sono molti; cito come esemplificativo *Trin.* 972, che contiene quasi uno scioglilingua (*abi sis, nugator: nugari nugatori postulas*). Cfr. poi Lucil. *Saturarum reliquiae* 577 e 1002 e Pers. *Sat.* 5,127.

riferimento alle punizioni corporali dei servi. L'espressione *surge, nugator*, poi, con l'anafora dell'imperativo al verso seguente, potrebbe riecheggiare un passo degli *Asinaria* di Plauto, in cui il comando *surge amator i domum* è ripetuto quattro volte ai vv. 921-925. Plauto non appartiene al canone di autori solitamente studiati nelle scuole tardoantiche¹⁹, ma Ausonio testimonia la conoscenza di almeno alcune sue commedie quando cita l'*Aulularia* nella prefazione del *Griphus* e la *Rudens* in quella del *Cento*; le sue allusioni sono sempre dotte e oscure, e il gioco erudito con il lettore è assicurato dalla mancata menzione sia dell'autore sia del titolo dell'opera.

Interessante è il contesto in cui Persio impiega il termine *nugator*. La satira quinta vede agitarsi uno schiavo affrancato dal proprio padrone ma rimasto schiavo dei suoi vizi; al v. 127²⁰ l'antico servo è apostrofato alla maniera di Parmenone: *cessas nugator?*²¹ Ma forse la memoria di Persio in Ausonio non finisce qui. Il componimento infatti procede con lo *sketch* – oggi così sarebbe chiamato – del servo che al mattino è trascinato fuori dal letto dalla padrona Avarizia; la pigrizia sembra caratteristica dei servi (*Sat.* 5,132-133): *mane piger stertis. "Surge" inquit Avaritia, "eia / surge". Negas. Instat. "Surge" inquit. "Non queo". "Surge".* La situazione è simile a quella di *Ephem.* 1: di mattina un servo pigro indulge a letto e per questo è incalzato dal padrone con l'iterazione dell'imperativo *surge*.

Certo è comunque che l'intertesto più esplicitamente presente è un'altra ode saffica di Orazio, il carme 3,11. Qui il poeta invoca Mercurio perché gli ispiri un canto che addolcisca le ostinate orecchie di Lyde – ancora una poesia amorosa. Sarà la punizione esemplare delle Danaidi a convincere l'acerba fanciulla a non disdegnare le carezze degli uomini. Ed ecco di nuovo il tema del sonno: Orazio propone alla destinataria del suo carme l'*exemplum* mitico di Ipermestra (un procedimento simile a quello di Ausonio nei confronti di Parmenone). Nella notte in cui tutte le sorelle uccidono i propri mariti, lei sola, *splendide mendax* (v. 35), sveglia il consorte per sottrarlo al sonno eterno (vv. 38-39): *"Surge" quae dixit iuveni marito, / "surge, ne longus tibi somnus unde / non times detur".*

Ausonio ripete l'anafora di *surge* e, alla maniera di un centone, riproduce un intero verso e mezzo (vv. 18-19). Il poeta, dunque, pare mettere in chiaro che si sta divertendo con il modello, trasferendo un frammento di un testo classico in un

¹⁹ Eppure, vi è da dire, la presenza di riferimenti a Plauto nel commento di Servio a Virgilio lascia trasparire un cospicuo interesse per il commediografo nell'ambito della scuola tardoantica. Cfr. SANTINI 1979, 6.

²⁰ GREEN 1991 non fa menzione di Persio. DRÄGER 2012, 292 riporta la domanda di *Sat.* 5,127, ma solo per spiegare il senso del termine *nugator*, e in riferimento alla ripetizione dell'imperativo *surge* si ricorda solamente di Orazio, che resta il modello principale.

²¹ Luca Canali traduce il termine con un efficace "bighellone".

contesto del tutto diverso. La menzione del giovane marito si trasforma in un vocativo poco gentile, *lacerande virgis* (v. 17), e la proposizione finale che esprime la volontà di Ipermestra di salvare lo sposo dalla morte diventa, all'opposto, una minaccia di legnate. Infatti la Danaide invita il marito ad alzarsi perché non venga ucciso nel sonno come i consorti delle sorelle; Ausonio, invece, intima al servo di levarsi dal letto per evitare di rimanere supino a forza di botte. Il *ludus* ausoniano raggiunge qui il vertice: le sue parole sono identiche a quelle del modello, ma il significato è completamente stravolto. Come spesso accade ai riferimenti classici in Ausonio, le espressioni dell'ipotesto subiscono un abbassamento di tono e vengono ridicolizzate. Ciò è segno, sostiene Georgia Nugent, di una familiarità con la tradizione classica; per esprimere la spregiudicatezza di Ausonio nei confronti di Virgilio nel *Cento nuptialis*, la Nugent inventa l'efficace scenetta del poeta che si intromette nel bosco sacro del nostro canone classico brandendo un'accetta giocattolo e mozzando allegramente rami dalla santa quercia di Virgilio. Poi commenta: «the classical text is not yet, for Ausonius and his contemporaries, a closed domain, entirely stable and inviolable; it is an open text, an open field, still generative and even liable to bawdy, jocular trespass»²².

Anche il continuo accostamento di termini bassi ed espressioni poetiche nonché la presenza di vocaboli tratti da Plauto e Marziale, estranei al metro saffico, fanno parte del gioco poetico di Ausonio, che si diverte a sorprendere il lettore con trovate inaspettate. Dopo l'apostrofe rude a Parmenone, dopo la citazione di Orazio, troviamo un'elegante locuzione: *rapere membra* è utilizzato da Seneca tragico per descrivere il trascinarsi del corpo di Ettore o il supplizio di Issione, mentre Valerio Flacco racconta di un sogno funesto che sveglia di soprassalto il suocero di Frisso²³.

²² NUGENT 1989, 38.

²³ Val. Flacc. *Argon.* 5,244: *membra toris rapit ille tremens. Mollis derepere lecto* è in *Tibul. Eleg.* 1,2,19. Gli altri passi sono *Ov. Met.* 15,524-527: *excitior curru, lorisque tenentibus artus / viscera viva trahi, nervos in stipe teneri, / membra raptim partim, partim reprensam relinqui, / ossa gravem dare fracta sonum fessamque videres*; *Sen. Tro.* 412-415: *Ilium vobis modo, / mihi cecidit olim, cum ferox curru incito / mea membra raperet et gravi gerneret sono / Pelias axis pondere Hectoreo tremens*; *Oct.* 623: *Ixionisque membra rapientem rotam*; *Sil. Ital. Pun.* 2,247-249: *at viduus teli et frustrato proditus ictu / perniciose velox cursu rapit incita membra / et celeri fugiens perlustrat moenia planta*.

1.2 La pointe finale sul metro saffico e la sua fortuna

Nella strofa conclusiva Ausonio, con una virata metapoetica, o meglio, metametrica, si interroga apertamente sull'efficacia del metro scelto per il carme. Dopo aver ripetuto per la terza strofa di fila il vocabolo *somnus*, Ausonio si accorge che forse la cantilena del metro saffico non fa altro che conciliare il sonno del servo. Il movimento stesso del termine *somnus* è quasi regolare, come se il poeta intendesse riprodurre una nenia: nelle ultime tre strofe ricorre prima al terzo endecasillabo, poi al secondo e infine al primo e si sposta gradualmente dalla posizione clausolare a quella precedente alla cesura; inoltre, all'oraziano *tibi somnus* di v. 18 risponde in chiasmo *somnus tibi* al v. 21, creando l'ennesima ripresa con variazione di un'espressione tratta da un modello. È molto interessante questa associazione fra il tipo di metro e la sensazione che provoca; essa dovrebbe suggerire ai critici moderni di prestare attenzione alla scelta di un preciso metro da parte dei poeti, in particolare quelli tardoantichi, i quali, più esplicitamente che in passato, avevano la tendenza a far trasparire nelle loro opere gli studi di grammatica, retorica e metrica compiuti – o ripercorsi tutti i giorni nell'insegnamento, come nel caso di Ausonio.

La strofe saffica, dunque, è caratterizzata dalla quiete²⁴, pari a quella di Endimione: anche il v. 13, infatti, si conclude con questo termine, quasi a creare un legame tra il sonno del personaggio mitico – e quindi di Parmenone – e il canto del poeta. La parola *quies* in clausola, tra l'altro, ricorre più volte nelle odi in tale metro, prima e dopo Ausonio²⁵, forse a segnalare una sua caratteristica chiave. Ausonio pare quindi scherzare con se stesso, dato che ammette il fallimento della sua scelta metrica. Ma anche in questa occasione potrebbe celarsi un riferimento ironico a Orazio. Le odi 1,25 e 3,11, si è visto, sono i due intertesti più significativi di *Ephem.* 1 e non stupisce se Ausonio in conclusione del suo carme è ancora in dialogo con Orazio. Ausonio ha infatti cominciato la sua esortazione al servo con le parole dei giovani protervi che picchiano alle imposte di Lidia, nella speranza che il metro usato per svegliare la donna potesse funzionare anche per Parmenone. Se è vero che la menzione delle richieste non più insistenti (il *Lydia dormis?* ripreso da Ausonio) probabilmente le rende più dolci al ricordo, e quindi più adatte al *modus* saffico, bisogna comunque ammettere che l'ode oraziana non manca di *vis* scoptica.

Ma con i richiami *Carm.* 3,11 Ausonio ha definitivamente compromesso il suo tentativo di far saltare dal letto Parmenone. All'inizio dell'ode, infatti, Orazio chiede a Mercurio di infondergli un canto che convinca Lyde ad accondiscendere ai suoi inviti

²⁴ A proposito del carattere della strofe saffica vd. *supra*, 11-12.

²⁵ A dire il vero nelle strofi saffiche ricorre solamente in clausola.

(vv. 7-8): *dic modos, Lyde quibus obstinatas / adplicet auris*. Compare il termine *modus*, presente anche in *Ephem.* 1,23, e sono menzionate le orecchie ostinate del destinatario, vicine alle *flexas ... aures* di Parmenone alla fine del v. 9. Quindi la richiesta di Orazio, tenuto in conto il rovesciamento ironico del contesto, rappresenta anche quello che vorrebbe Ausonio. Ma questi pare non essersi accorto che i *modi* desiderati da Orazio sono quelli con cui Mercurio addolcisce i suoi ascoltatori ai vv. 23-24: *dum grato Danai puellas / carmine mulces*. Ecco l'errore di Ausonio: imitando Orazio ha finito per blandire il destinatario che voleva scuotere.

Infine, Orazio viene evocato anche nell'atto stesso di cacciare la calma di Lesbo. Ausonio infatti cambia interlocutore e si rivolge direttamente al giambo (vv. 23-24): *Lesbiae depelle modum quietis / acer iambe*. Ma già Orazio aveva rivolto un comando ponendo l'aggettivo *Lesbius* in apertura di un endecasillabo saffico; in *Carm.* 4,6,35-36 Orazio istruisce il coro di fanciulli incaricato di cantare il *Carmen saeculare* e li addestra a seguire gli *ictus* delle strofi saffiche: *Lesbium servate pedem meique / pollicis ictum*. La somiglianza non si riduce all'aggettivo incipitario: esso è seguito da un verbo imperativo e da un nome in accusativo appartenente al campo semantico della metrica (*modum* in Ausonio e *pedem* in Orazio). Per di più, il verbo *depelle* ha un significato contrario a quello di *servate*: che sia questo un ironico rovesciamento di Orazio quando questi si riferisce alla sua attività metrica? Inoltre, entrambi i versi sono caratterizzati da una particolarità metrica che Orazio introduce con maggiore insistenza a seguito della composizione del *Carmen saeculare*: nella gran parte degli endecasillabi saffici dei primi tre libri delle *Odi* la cesura alla quinta sillaba coincide con la fine di parola; a partire dal *Carmen saeculare* e nel corso del quarto libro, invece, Orazio si concede la cesura trocaica, superando con la parola il limite della quinta sillaba. Come ha osservato Luque Moreno²⁶, i poeti successivi tendono a regolarizzare i metri oraziani e a collocare la cesura nella stessa posizione. Ausonio, quindi, andando contro la tendenza dominante, mostra di modificare consapevolmente l'abitudine metrica, e proprio in un verso in cui a tema è la strofe saffica²⁷. Forse con l'ultimo endecasillabo del carme Ausonio intende spezzare la cantilena del metro saffico

²⁶ LUQUE MORENO 1978a.

²⁷ Cfr. BECKER 2009-2010, 173: «through this recollection of a Horatian Sapphic line that itself refers to the rhythm, as well as through the explicit phrase *Sapphico versu*, Ausonius here emphatically draws our attention to the meter. These lines thereby prepare the audience to notice the metrical and rhythmical change in the subsequent line and to appreciate the joke more deeply». Anche in Orazio «the injunction both demonstrates and calls for emphasis on the beat of the Sapphic meter» (p. 175). Può darsi che con la coincidenza tra particolarità metrica e ingiunzione ai coreuti il poeta intenda rivelare che la difficoltà dei cinquantaquattro giovani a mantenere i *modos* del metro è dovuta proprio all'alternanza tra le cesure dopo la quinta e dopo la sesta sillaba e il conseguente mutamento di coincidenza tra *ictus* metrico e accento delle parole.

rompendo il ritmo usuale; come suggerisce Luque Moreno, «resulta, quizás, así en el ultimo verso como una sacudida para despertar a este perezoso»²⁸.

La strofa di chiusura di *Ephem.* 1 ha lasciato un'impronta nella poesia successiva, in particolare per la riflessione del poeta sul metro da lui scelto. In questo Ausonio ha seguito le orme di Stazio, che nel suo unico carme saffico annuncia di contrarre la sua opera *in minores / gyros* (*Silv.* 4,7,3-4), dopo la grande impresa della *Tebaide* e dell'*Achilleide*, e chiede a Pindaro di dargli le leggi (metriche) di un nuovo plettro²⁹. Ma le due strofi introduttive del carme staziano assomigliano più a un classico proemio in cui è annunciato l'argomento del canto, e in questo caso anche il genere e di conseguenza il metro: dagli esametri epici dei due poemi, Stazio passa a un verso più breve e più tenue³⁰, e come nella famosa ode di Orazio *Pindarum quisquis studet aemulari* (*Carm.* 4,2) pone il nome del predecessore a *incipit* del secondo adonio³¹. Ausonio si spinge oltre, mostrando un'attenzione da metricologo al testo da lui scritto. Non solo gioca con i suoi modelli, ma anche con il metro che utilizza; con un grado di esplicitezza inconsueto, il poeta si diverte a parlare di un metro nel metro stesso, alla maniera di Terenziano Mauro. María del Carmen Hoces Sánchez ha messo in luce la costante preoccupazione e riflessione di Ausonio sulla propria abilità versificatoria, riportando, oltre a quello ora in esame, altri passi in cui emerge la tendenza di Ausonio a esporre teorie metriche³².

È assai interessante, perciò, che siano proprio due grammatici a parlare di metri con strofi saffiche. Rufino di Antiochia nel V secolo tratta dei ritmi di cui si servono gli oratori, e lo fa in esametri; gli unici versi non esametrici costituiscono le due strofi saffiche del carme 9, nel quale sono esposti i *numeri* di Teofrasto³³. Nello stesso secolo, ma qualche decennio prima, il grammatico Foca componeva a Roma sei strofi saffiche in apertura del suo carme sulla vita di Virgilio, ovviamente in esametri. Il carme è un'invocazione all'aurea Clio, della quale sono indicate le prerogative con la classica

²⁸ LUQUE MORENO 1978a, 94.

²⁹ Cfr. v. 6: *da novi paulum mihi iura plectri*.

³⁰ Cfr. v. 9: *maximo carmen tenuare tempto*.

³¹ Cfr. Hor. *Carm.* 4,2,8: *Pindarus ore* e Stat. *Silv.* 4,7,8: *Pindare, Thebas*.

³² HOCES SÁNCHEZ 1999. Il passo più significativo è *Ep.* 13,83-93.

³³ *Rhetoras pulchros Theophrastus ornat / membra dispergens bona dithyrambi / fusa per partes: anapaestus ista / floret in arte // longior fluxit numerus per artem, / quem dedit nobis anapaestus ille: / hinc pedes claros loca dithyrambi / rhetores aptant*. Nel carme si può osservare un chiasmo di ripetizioni: una parola di ogni verso viene ripetuta nella stessa sede metrica nel verso speculare, così che *rhetoras* di v. 1 è ripreso da *rhetores* al v. 8, *dithyrambi* al v. 2 ha il suo gemello alla fine del v. 7, l'altro tipo di piede, *anapaestus*, è ripetuto ai vv. 3 e 6 in penultima posizione e infine *in arte* di v. 4 risponde al clausolare *per artem* di v. 5.

movenza del *Du-Stil*. Le due strofi finali possono ricordare l'ultima quartina dell'*Ephemeris* (*Carmen de vita Vergilii* 17-20):

tu fori turbas strepitusque litis
effugis dulci moderata cantu,
nec retardari pateris loquellas
compede metri.

Non casualmente un canto piacevole è espresso in strofi saffiche; per giunta, il participio *moderata* che il dolce canto incornicia ricorda fonicamente il termine *modulata* che in *Ephem.* 1,22 è riferito alla cantilena e che da Ausonio in poi comparirà più volte nella stessa sede metrica in un verso tetracolo³⁴. E come nell'*Ephemeris* l'ultima strofe annuncia il passaggio a un altro metro (vv. 21-24):

his fave dictis! Retegenda vita est
vatis Etrusci modo, qui perenne
Romulae voci decus adrogavit
carmine sacro.

Sarà probabilmente un caso, ma anche il carme di Ausonio consta di sei strofe.

Si è visto come Ausonio, in un certo qual modo, inauguri un nuovo uso del metro saffico: i poeti che gli succederanno quasi non potranno fare a meno di confrontarsi con i suoi carmi, oltre a quelli di Orazio, e inseriranno pertanto considerazioni metriche nei loro endecasillabi saffici. Un'eccezione è Prudenzio, ma di questo si tratterà fra poco. Sidonio Apollinare chiude l'ultimo libro delle sue epistole con un lungo carme in strofi saffiche. Già solo questo dato deve far riflettere: la posizione finale di una raccolta è sempre significativa e ospita spesso considerazioni sulla poetica dell'autore. Questo accade anche quando un carme occupa la posizione proemiale, proprio come il primo carme dell'*Ephemeris*. Si può quindi supporre che nella tarda antichità ai carmi in strofi saffiche fosse affidato un ruolo privilegiato per l'espressione delle scelte poetiche – e in particolare metriche – degli autori³⁵, forse anche per la loro rarità: a fronte delle ventisei odi saffiche composte da Orazio, il poeta tardoantico più prolifico in termini di carmi in strofi saffiche è Ausonio, che ne conta

³⁴ Ma potrebbe anche essere preso da Hor. *Carm.* 1,32,5, nel quale è presente una riflessione di Orazio sulla propria poesia: *Lesbio primum modulate civi*.

³⁵ Si noti che ancora Giosuè Carducci chiude le sue *Odi barbare* con un componimento che riproduce le strofi saffiche, intitolato, appunto, *Congedo*.

solo tre nelle sue opere a noi pervenute³⁶. Lo spunto per un simile impiego può essere stato offerto da Orazio stesso, che nell'ode conclusiva del primo libro, apparentemente dedicata alla semplicità del simposio, nasconde una dichiarazione di poetica³⁷.

Alle due sole strofi di *Carm.* 1,38 Sidonio risponde con ventuno strofe, che sciorinano una serie di temi come la metafora della nave per indicare la composizione in prosa e in poesia, l'orgoglio dell'autore per l'erezione di una statua a lui dedicata nel foro di Traiano e la ricchezza metrica dei suoi componimenti poetici (vv. 33-40):

praeter heroos ioca multa multis
texui pannis; elegos frequenter
subditos senis pedibus rotavi
commate bino.

Nunc per undenas equitare suetus
syllabas lusi celer atque metro
Sapphico creber cecini, citato
rarus iambo.

Si è già incontrato l'aggettivo *Sapphicus* all'inizio dell'endecasillabo, così come *iambus* a conclusione dell'adonio.

Ancora nel VI secolo, Venanzio Fortunato si ricorda dell'*Ephemeris* di Ausonio. Il suo unico carme in metro saffico non è frutto di una libera scelta: dal carme precedente a questo, il sesto del nono libro, si evince che l'amico e padre Gregorio ha richiesto espressamente a Venanzio di comporre strofi saffiche (*Carm.* 9,6,9): *hoc mandas etiam quo Sapphica metra remittam*. La risposta nel metro richiesto mette a tema, con la solita modestia, proprio la difficoltà del poeta di comporre in un metro così dolce e dotto. Nella seconda quartina si ricorda Saffo come *docta puella* e si associa la strofe che da lei prende il nome al canto amoroso³⁸; Pindaro e Orazio incorniciano il

³⁶ Lussorio (*Carm.* 294; 311; 326; 358) e Boezio (*Cons. phil.* 2,3; 2,6; 3,10,3-18; 4,7) adoperano sì il metro saffico a più riprese, ma non nella forma strofica tradizionale. Anche Ennodio, oltre a un carme in strofi saffiche (*Fides, opusc.* 6), ha inserito alcuni versi in tale metro in *Carm.* 1,4; 1,7 e 2,107. È Prudenzio a seguire Ausonio per numero di carmi, giacché si cimentò due volte nelle strofi saffiche, come del resto Eugenio di Toledo nel VI secolo (*Carm.* 17; 101; in più alcune strofi saffiche sono presenti in *Carm.* 14), mentre di Paolino di Nola (*Carm.* 17), Eugippio (*hymnus in laudem Severini*), Alcimo Avito (*Carm. app.* 10) e Venanzio Fortunato (*Carm.* 9,7) ci è arrivato un solo componimento in metro saffico.

³⁷ ROMANO 1991, 630.

³⁸ *Carm.* 9,7,5-8: *exigens nuper nova me movere / metra quae Sappho cecinit decenter, / sic Dionaeos memorans amores, / docta puella.*

primo verso di quella successiva, nonostante gli epinici del poeta greco non siano scritti in metro saffico: questo è indice del fatto che Pindaro veniva abitualmente associato a Orazio quando si trattava di genere lirico. Il ritmo delle strofi saffiche viene descritto da Venanzio come qualcosa di molle e blando³⁹ (*Carm.* 9,7,9-12):

Pindarus Graius, meus inde Flaccus
Sapphico metro, modulante plectro
molliter pangens citharista, blando
carmine lusit.

Il v. 10 sembra ricalcato sul v. 22 di *Ephem.* 1: *Sapphico suadet modulata versu*: anche qui, infatti, il secondo endecasillabo della strofe è introdotto dal nome del metro e la seconda delle tre parole successive è una forma del verbo *modulor*. In realtà, la clausola *modulante plectro* è tratta da Seneca *Med.* 626: *cuius ad chordas modulante plectro*; ma in questo passo della *Medea* a tema non è il metro in sé, bensì il topico motivo di Orfeo che al suono della sua voce immobilizza i torrenti e fa tacere i venti⁴⁰. Con un'interessante interferenza tra Ausonio e Venanzio Fortunato, Eugenio di Toledo nel VII secolo introduce il lettore al suo canto sull'estate con i seguenti versi (*Carm.* 101,1-4):

dura quae gignit et amara cunctis
tempus aestivum, resonare cogor
Sapphico tristis modulante versu,
omnia passus.

Come in *Ephem.* 1,22, l'endecasillabo tetracolo è incorniciato dagli ablativi concordati tra loro *Sapphico* e *versu* e vede come terza parola un participio di *modulor* in ablativo, con la sola differenza che uno è al tempo perfetto, l'altro al presente.

Contrapposto al molle incedere del metro saffico vi è l'asprezza e la velocità del giambo. L'espressione ausoniana *acer iambe* (*Ephem.* 1,24) pare rifarsi alle

³⁹ Nella strofa successiva compare il vocabolo *dulcis*, assai frequente anche nelle strofi saffiche di Sidonio (vv. 13-16): *cur mihi iniungis lyricos melodes, / voce qui rauca modo vix susurro? / Eloqui chordis mea dextra nescit / pollice dulci*. La memoria di Hor. *Carm.* 4,6,36, con il suo adonio *pollicis ictum*, è presente anche qui.

⁴⁰ Il termine *modulor* in penultima posizione di un endecasillabo saffico ebbe una certa fortuna: Paolino ne fa uso in *Carm.* 17,114 (*lingua Nicetae modulata Christum*) e prima di Venanzio Eugippio scrisse un verso riecheggiante la *Medea* di Seneca ma riguardante la composizione poetica (*Hymn.* 5): *quis stilo dives modulansque plectro*.

caratteristiche che Terenziano Mauro attribuisce al giambo (*Metr.* 1383): *erit iambus, pes virilis, acer et raptim citus*. Ecco ciò che occorre per risvegliare brutalmente un servo pigrone. E se Ausonio parla alla maniera di un trattatista di metrica non deve sorprendere: si è già notato quanto la *forma mentis* del *grammaticus* abbia lasciato la sua impronta in Ausonio. Il giambo, ricorda Terenziano, è il metro della commedia, sia antica che nuova⁴¹, e di termini tratti dalla commedia plautina e terenziana, per rimanere in ambito latino, pullulano i versi di *Ephem.* 1; l'originalità di Ausonio, e insieme il suo divertimento, sta nel fatto di esprimere in metro saffico argomenti adatti al giambo, per poi ammettere che l'operazione ha avuto un effetto indesiderato.

Ausonio stesso, del resto, dà prova delle sue conoscenze metriche nell'epistola 19b a Paolino. Con l'impeto dei versi giambici tratteggia, appunto, le caratteristiche del giambo affastellando paragoni fino a togliere il fiato (vv. 1-5):

Iambe, Parthis et Cydonum spiculis,
iambe, pinnis alitum velocior,
Padi ruentis impetu torrentior,
magna sonorae grandinis vi densior,
flammis corusci fulgoris vibratior.

I martellanti omeoteleuti, anticipo di Medioevo, rendono percepibile il picchiare della grandine evocata al v. 4. Paolino si ricorderà della lettera del maestro quando, in *Carm.* 10,15-18, annuncerà, alla maniera di Ausonio, il passaggio dai distici elegiaci ai veloci giambi:

interea levior paucis praecurret iambus
discreto referens mutua verba pede.
Nunc elegi salvere iubent dictaque salute,
ut fecere aliis orsa gradumque, silent.

⁴¹ *Metr.* 2240: *magis ista nostri: nam fere Graecis tenax / cura est iambi vel novellis comicis / vel qui in vetusta praecluent comoedia.*

2. Ausonio e Prudenzio

Si è letto un carme in metro lirico sull'inizio di una giornata. Come non pensare allora ai primi due inni del *Cathemerinon* di Prudenzio? Anche nel primo di essi vi è una voce che risveglia gli uomini e nel secondo il mattino è annunciato con un vigoroso *lux intrat*; sia in Ausonio che in Prudenzio, poi, la giornata che segue è oggetto di canto nel prosieguo della raccolta – per quanto riguarda Prudenzio fino all'inno sesto. Una tale affinità difficilmente passa inosservata, anche perché non è così usuale che una raccolta poetica sia impostata sui vari momenti di una giornata. Come si vedrà più avanti, i contesti extratestuali e testuali che hanno originato l'*Ephemeris* e il *Cathemerinon* sono assai differenti, ma la vicinanza tra le due raccolte non cessa di stupire.

2.1 Una retractatio dell'*Ephemeris*?

A sostenere l'ipotesi di un rapporto tra *Ephemeris* e *Cathemerinon* è stato Charlet, che nel suo volume tratto dalla tesi dottorale è giunto alla conclusione che il *Liber Cathemerinon* di Prudenzio può essere visto come una *retractatio* dell'*Ephemeris*, una sua cristianizzazione e purificazione⁴². Può quindi giovare prendere in esame i dati sui quali Charlet basa la sua affermazione. Innanzitutto, come si è già detto, il carattere di «daily round»⁴³ delle due raccolte è un primo fattore di somiglianza. Il titolo *Cathemerinon liber*, che non è improbabile sia stato scelto da Prudenzio stesso, quasi ricalca l'ausoniano *Ephemeris*; solo la preposizione è modificata. Il significato dei due termini greci è sostanzialmente lo stesso, ma forse a Prudenzio stonavano taluni significati sconvenienti che trovava nella letteratura latina. L'*ephemeris* solitamente era un libretto su cui si annotavano le azioni compiute giornata per giornata, spesso durante una spedizione militare, come una sorta di diario⁴⁴; così era anche chiamato lo scriba stesso, che redigeva le gesta dell'imperatore. Nella scelta del termine, quindi, si potrebbe ravvisare una certa ironia in Ausonio, il quale, alla maniera del «giovin signore» pariniano, ammanterebbe la sua giornata, in realtà scandita dal banale

⁴² CHARLET 1980. Cfr. specialmente le pagine 125-130.

⁴³ Così è tradotto il termine *Ephemeris* da EVELYNE WHITE 1919, imitato dalla maggior parte degli studiosi anglofoni successivi, come GREEN 1991, 245; in modo identico è tradotto da Thomson il *Cathemerinon* nell'edizione delle opere di Prudenzio per la Loeb.

⁴⁴ Cfr. Gell. 5,18,7-8: *cum vero non per annos sed per dies singulos res gestae scribuntur, ea historia Graeco vocabulo ἐφημερίς dicitur [...] annales libri tantummodo quod factum quoque anno gestum sit, ea demonstrabant, id est quasi diarium scribunt, quam Graeci ἐφημερίδα vocant*. La testimonianza di Aulo Gellio era probabilmente a disposizione di Ausonio, che di frequente, in particolare nelle *praefationes*, dà prova di interessi antiquari. Questa informazione, come le successive, è tratta dal *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. *ephemeris*.

scorrere di fatti non eclatanti, di un afflato di epicità, come se si trattasse di un'impresa bellica, compiuta addirittura dall'imperatore.

Nella poesia latina, invece, *ephemeris* assume due significati differenti. In età augustea Properzio e Ovidio parlano di *ephemerides* come di tavolette su cui sono segnati i guadagni e le spese⁴⁵; nell'età imperiale, Giovenale colpisce con i suoi strali le donne che consultano ossessivamente le *tritas ... ephemeridas*, ossia gli almanacchi astrologici⁴⁶. Lo sdegno è anche di Ammiano Marcellino, cronologicamente più vicino al nostro autore: *nec in publicum prodeunt nec prandent nec lavari arbitrantur se cautius posse, antequam efemeride scrupulose sciscitata didicerint, ubi sit verbi gratia signum Mercurii*⁴⁷.

Se Ausonio giocasse anche con il significato di oroscopo non ci è dato di sapere, ma per una raccolta di inni cristiani la parola *ephemeris* poteva risultare ambigua. Gli inni quotidiani hanno quindi preso il nome di *cathemerinoi*, termine non attestato nel mondo latino prima di Prudenzio⁴⁸. Da dove è stato tratto questo termine? E per quale motivo? Non possediamo ancora dati sicuri sulla conoscenza del greco da parte di Prudenzio⁴⁹ – oltre al fatto che non abbiamo neppure la certezza che i titoli delle due raccolte liriche siano stati scelti dal poeta stesso. L'aggettivo può essere stato trovato insieme a ἐφημερίς come corrispettivo di *cotidianus* in un manuale bilingue⁵⁰, oppure la fonte può essere stata il Nuovo Testamento, nel quale si menziona (At 6,1) un servizio quotidiano di distribuzione di cibo per i bisognosi, διακονία καθημερινή. O invece – ma si rimane sempre nell'ambito delle pure supposizioni – è stata la preposizione κατά ad avere attirato Prudenzio, per il suo significato distributivo che esprime bene l'idea di inni cantati “giorno per giorno”.

Sta di fatto che sia nell'*Ephemeris* sia nel *Cathemerinon* sono raccolti carmi dedicati a diversi momenti della giornata e composti in metri differenti. Ma vi è un richiamo, in particolare, notato da Charlet⁵¹, che fa sorgere il sospetto di una chiara *retractatio*. Il sole infuocato sorge nella settima strofe di *Cath.* 2 e, abbagliato da tanta luce, il peccatore si pente delle proprie malefatte. Ai vv. 29-32 Prudenzio continua:

⁴⁵ Prop. *Eleg.* 3,23,20; Ov. *Am.* 1,12,25.

⁴⁶ Iuv. 6,574.

⁴⁷ Amm. 28,4,24.

⁴⁸ In latino apparirà poco dopo Prudenzio solo nel trattato di medicina di Cassio Felice, *De medicina ex Graecis logicae sectae auctoribus liber translatus*, al capitolo 59.

⁴⁹ KASTER 1988, 398 riferisce il nome di un solo *magister grammaticus* operante in Spagna, nella città di *Tarracona* (la cui provincia comprendeva anche *Calagurris*): egli è Fabio (?) Demetrio, vissuto nel III secolo o nella prima metà del IV. Il nome Demetrio suggerisce un'origine greca, ma di lui non si conosce nulla più che il nome e la professione, incisi in un epitaffio.

⁵⁰ Sulla presenza di *καθημερινός* in un manuale bilingue vd. *infra*, 261.

⁵¹ CHARLET 1980, 19. La ripresa non è da Charlet messa in evidenza rispetto alle altre.

quis mane sumptis nequiter
non erubescit poculis,
cum fit libido temperans
castumque nugator sapit?

Qui Prudenzio sembra parlare proprio di Parmenone. In un'ambientazione mattutina (indicata in entrambi i poeti dal termine *mane*) sia parla di un vizioso, dedito a occupazioni di poco conto (*nugator*) che la sera precedente si è abbandonato al vino (*poculis* in *Cath.* 2,30 e *potas* in *Ephem.* 1,7)⁵². Nell'inno mattutino il servo di Ausonio pare essersi ravveduto e aver deciso di abbracciare la vita di temperanza e casti pensieri che Prudenzio pone davanti alle altre per sé e per i compagni di cui si fa portavoce⁵³. Ecco quindi la cristianizzazione dell'*Ephemeris*, a partire da una ripresa lessicale chiara, *nugator*, accompagnata da due termini e da un contesto assai vicini al carne di apertura dell'*Ephemeris*. Si è visto, tra l'altro, che i testi poetici latini a noi giunti non offrono molti esempi del termine *nugator* e Prudenzio è l'unico a farne uso in un contesto non basso.

Ma le strofi successive paiono suggerire ulteriori richiami, non notati da Charlet. Al risveglio, infatti, segue l'inizio delle attività lavorative. Prendendo a prestito da Orazio il motivo del τὸς ἀριστος βίος, il poeta passa in rassegna le occupazioni di chi cerca il proprio guadagno; l'elenco è lungo (vv. 39-40): *miles togatus navita / opifex arator institor*⁵⁴. Poi è la volta del *mercator* e del *rusticus*. Ma il personaggio che più interessa per il rapporto con Ausonio è il *togatus*, totalmente dedito alla ricerca di approvazione nel foro (vv. 41-42): *illum forensis gloria [...] raptat*. Ora, in *Ephem.* 4, dopo aver concluso la preghiera del mattino, Ausonio incalza il servo (v. 4): *habitus forensis da, puer*. Il metro è lo stesso, il dimetro giambico, e la posizione dell'aggettivo *forensis* è la medesima. E se Prudenzio stesse opponendo ad Ausonio la propria forma di vita, che ovviamente informa anche la sua poesia? Anche il modo con cui Prudenzio prosegue è significativo. In opposizione alle varie professioni elencate, Prudenzio e i suoi compagni di preghiera confessano a Cristo di conoscere lui solo, di pregarlo in

⁵² CHARLET 1980, 20 commenta: «Prudence pense au cas de Parménon et tire la leçon morale de cette petite histoire».

⁵³ Così si potrebbe spiegare il *nos* di v. 45.

⁵⁴ La *Priamel* oraziana di *Carm.* 1,1 è posta in rapporto con Prud. *Cath.* 2,37-56 da COSTANZA 1981, da LÜHKEN 2002, 247-50 e da O'DALY 2011, 376 e O'DALY 2016, 222-224. Ma una somiglianza è riscontrabile anche con il carne 2,16, nel quale Orazio pone a contrasto la sua vita semplice e perciò moderatamente beata con l'affannosa ricerca di ricchezze da parte di marinai, soldati, littori consolari (le prime tre strofe oraziane sembrano quasi riassunte dai tre termini prudenziani *miles*, *togatus*, *navita*); e ancora, è accostabile a Prudenzio *Carm.* 3,6,30: qui troviamo *institor* a fine di verso, come in *Cath.* 2,40, seguito dalle due clausole *magister* e *emptor* (vv. 31-32).

ginocchio piangendo e cantando; solo di questo vivono⁵⁵. Il contrasto con Ausonio è netto: il suo carne appena ricordato si apre appunto con un'affermazione diametralmente opposta al programma poetico e di vita di Prudenzio: *satis precum datum Deo* (*Ephem.* 4,1). Prudenzio, pertanto, pare rispondere all'*Ephemeris* dichiarando di dedicare l'intera sua giornata alla lode di Dio, senza relegarla a una sbrigativa preghiera pronunciata tra le abluzioni mattutine e la toga da indossare. Charlet ha già notato come il proposito che Prudenzio formula nella *praefatio* possa essere una presa di distanza dal *satis* di Ausonio (vv. 37-38)⁵⁶: *hymnis continuet dies / nec nox ulla vacet quin Dominum canat*. La *retractatio* nel senso di una cristianizzazione si manifesta dunque nella struttura innica del *Cathemerinon*.

2.2 Relazioni metriche

Le due raccolte, comunque, restano accomunate dalla polimetria. Per l'*Ephemeris* Ausonio utilizza la strofe saffica, il metro giambico, l'esametro e il distico elegiaco; il *Cathemerinon* ospita strofe saffica e metri giambici, ma anche metri dattilici, endecasillabi faleci, asclepiadei, metri trocaici e anapestici. Non v'è traccia invece degli esametri, che invece avranno larga parte nei suoi poemetti morali, e dei distici elegiaci, utilizzati poi in *Perist.* 8 e 11. Il particolare potrebbe essere insignificante, ma forse nasconde qualche motivazione. La maggior parte delle raccolte poetiche conosciute nella letteratura latina presenta esametri e distici elegiaci, a partire dai *Carmina* di Catullo: si pensi agli epigrammi di Marziale o alle *Silvae* di Stazio; Ausonio segue questa abitudine, ma anche poeti contemporanei a Prudenzio, come Paolino di Nola e il Claudiano dei *Carmina minora*, alternano frequentemente esametri a distici elegiaci. Per non parlare poi dei più tardi Sidonio Apollinare, Lussorio, Ennodio e Venanzio Fortunato.

L'unico che esclude dalla propria raccolta esametri e distici elegiaci è Orazio. Anche ciò che ci è rimasto di Settimio Sereno in verità non presenta tali metri, ma la tradizione è troppo limitata e frammentaria per trarre una qualche conclusione. Forse una spiegazione di questa differenza sta nella fusione tra genere lirico ed epigrammatico, che porta all'inserimento di esametri e distici elegiaci tra metri lirici. Comunque, questo è un dato da tenere in considerazione, per non rischiare di sopravvalutare il rapporto tra Ausonio e Prudenzio, e in special modo tra l'*Ephemeris* e il *Cathemerinon*.

⁵⁵ Il messaggio è stato recepito anche nel IX secolo, se Vandalberto in alcuni versi che introducono il suo martirologio scrive (*PL* 121, 583, v. 24): *Prudentique, Deum canendo vivis*.

⁵⁶ CHARLET 1980, 126.

Certo la varietà metrica di Ausonio è un elemento essenziale per comprendere i poeti che hanno operato dopo di lui; anche Prudenzio, ovviamente, subisce la sua influenza⁵⁷. Non è il solo Orazio infatti a ispirare i carmi del *Cathemerinon*; anzi, solo per *Cath.* 5 e 8 il poeta ha rivelato grazie alle sue allusioni la paternità oraziana dei suoi inni. La raccolta di inni prudenziani pare riassumere, anche solo dal punto di vista metrico, la tradizione classica e l'esperienza poetica più recente; passato e presente si armonizzano in un'unità originale. Da Ausonio, ad esempio, Prudenzio ha tratto il tetrametro dattilico catalettico *in syllabam* di *Cath.* 3, poi impiegato anche per *Perist.* 3. L'influenza di Ausonio è chiara, anche se non si può parlare di imitazione: le riprese, infatti, paiono limitarsi all'uso di certi termini, anche abbastanza generici, nella stessa posizione del verso. Così, il v. 9 di *Cath.* 3, *nominis ut sub honore tui*, è costruito con due tessere metrico-lessicali presenti anche in Ausonio *Parent.* 28,2 (*nomine praedita quae Paphiae*) e 28,6 (*quam celebrat sub honore pio*)⁵⁸. Ma quest'ultimo verso di Ausonio fornisce una parola anche per *Perist.* 3,182: *qui celebrare suprema solent*. Può non essere un caso, per giunta, che il carme in onore della martire Eulalia sia nello stesso metro di una poesia dedicata da Ausonio alla cugina Idalia. Anche nel breve epigramma 89 Ausonio parla di una donna in tetrametri dattilici, ma pare che non abbia lasciato le impronte che invece si riscontrano nel caso dei soli sette versi di *Parent.* 28.

Oltre ad Ausonio, però, questo metro così raro è servito per lodare la martire Agnese in un inno attribuito a Damaso⁵⁹. Anche i 24 versi di *Epigr.* 71 hanno lasciato il segno sui due carmi di Prudenzio. Certo, i termini che presentano entrambi gli autori sono facili a trovarsi quando si tratta di una vergine martire o della vergine Maria; *martyris* e *virginis* a inizio verso, perciò, non provano che Prudenzio conoscesse l'inno a sant'Agnese, così come il termine *membra*, prevedibile in un'esposizione dei tormenti subiti da una martire⁶⁰. Ma i paralleli non sono pochi e, mentre *martyr* e *virgo* incipitari in caso genitivo ricorrono più volte anche in versi esametrici, la clausola *ovans* fa la sua prima apparizione proprio nell'epigramma di Damaso, e per di più è

⁵⁷ Entrambi, comunque, testimoniano una comune frequentazione dei manuali metrici.

⁵⁸ Anche l'aggettivo *funereo* in clausola compare in entrambi i carmi: *Cath.* 3,202 *quae redolentia funereo* e *Parent.* 28,7 *nenia carmine funereo*.

⁵⁹ CHARLET 1982, 27.

⁶⁰ Damas. *Epigr.* 71,1: *martyris ecce dies Agathae* e Prud. *Perist.* 3,126: *martyr ad ista nihil, sed enim e 162 martyris os nive candidior*. Per *virginis* cfr. Damas. *Epigr.* 71,2: *virginis emicat eximiae* e Prud. *Cath.* 3,112: *virginis inlicit ingenium*. Il vocabolo *membra* in penultima posizione (Damas. *Epigr.* 71,10: *exposuit sua membra flagris*) è presente in entrambi gli inni prudenziani: *Cath.* 3,201: *spes eadem mea membra manet* e *Perist.* 3,117: *aut laniabere membra feris*.

preceduta, come in *Perist.* 3,169, da un verbo alla terza persona singolare dell'indicativo perfetto⁶¹.

Ma teniamo conto che il tetrametro dattilico catalettico presenta molte somiglianze con l'esametro, specialmente quando tra i sei piedi gli spondei lasciano il posto ai dattili. Il materiale per creare accostamenti dattilici di parole era quindi offerto in larga parte dai testi esametrici. Non è casuale, perciò, che in *Cath.* 3 siano stati trovati emistichi virgiliani. Due dei libri più famosi dell'*Eneide* sono evocati: dal IV è tratta una delle prime battute che Didone, sorpresa dal suo nuovo amore, rivolge alla sorella (*Aen.* 4,12): *credo equidem nec vana fides*⁶²; dalla celeberrima catabasi di Enea, in particolare dal passo in cui è raccontato il doloroso incontro tra Enea e Didone, viene la breve descrizione degli aspri paesaggi che l'eroe è chiamato ad attraversare contro voglia (*Aen.* 6,462): *per loca senta situ*⁶³.

Prudenzio, dunque, opera una sintesi tra antichi e moderni. Evidente è anche la presenza dei due fondatori dell'innologia cristiana latina: il carme in onore di Cristo composto da Ilario (*Adae carnis gloriosa*) è il primo modello dell'*hymnus omnis horae*, mentre i dimetri giambici acatalettici di *Cath.* 1, 2, 11 e 12 sono ricalcati sugli inni di Ambrogio. Non si capisce pertanto perché Charlet abbia identificato nel cospicuo numero di carmi in dimetri giambici nella raccolta prudenziana la prova della sua dipendenza dall'*Ephemeris*. Se è vero che la raccolta di Ausonio contiene tre o quattro⁶⁴ componimenti in metro giambico, basta leggere i quattro inni di Prudenzio per accorgersi che è Ambrogio il modello dominante⁶⁵. Ausonio, invece, pare essersi rifatto alle opere dei poeti operanti all'epoca di Adriano, che forse erroneamente sono andati sotto l'etichetta di poeti novelli⁶⁶. Per esempio, i tre frammenti che sono stati attribuiti ad Alfio Avito sono costituiti da dimetri giambici, così come il carme che l'imperatore Adriano avrebbe recitato prima di morire⁶⁷.

⁶¹ Damas. *Epigr.* 71,16: *cuncta flagella cucurrit ovans* e Prud. *Perist.* 3,169: *flatus in aethere plaudit ovans*.

⁶² Prud. *Cath.* 3,196, con un adattamento che porta uno spondeo a divenire un dattilo. L'intera penultima strofa è improntata a Virgilio: *credo equidem (neque vana fides) / corpora vivere more animae; / nam modo corporeum memini / de Flegetonte gradu facili / ad superos remeasse deum*. Per la memoria virgiliana in questa strofa cfr. PELTTARI 2014, 143-145.

⁶³ In *Perist.* 3,47 Prudenzio tratteggia così il percorso di Eulalia tra i rovi accompagnata da un coro angelico: *ingreditur pedibus laceris / per loca senta situ et vepribus / angelico comitata choro*.

⁶⁴ Se si conta il carme *In notarium*, prima *Epigr.* 114, introdotto nella raccolta da Schenkl.

⁶⁵ Del resto Charlet stesso due anni dopo ha proposto Ambrogio come antecedente principale di Prudenzio (cfr. CHARLET 1982, 59).

⁶⁶ La tesi di CASTORINA 1968 è stata confutata da CAMERON 1980.

⁶⁷ Cfr. *Hist. Aug. Hadr.* 25,9.

Per *Cath.* 6 e 7 i modelli sono meno chiari; non pare così determinante la presenza del solo Seneca come vorrebbe credere Charlet⁶⁸, in particolare per l'*hymnus ieiunantium*; non solo commediografi e tragici, infatti, hanno scritto in trimetri giambici, e neppure solo Fedro con le sue favole. È invece più probabile che l'epodo 17 di Orazio abbia offerto a Prudenzio un esempio metrico da seguire, oltre ai carmi 4 e 29 di Catullo. I temi certo non sono affini, sebbene Prudenzio nel settimo inno non lesini sul lessico quotidiano e concreto⁶⁹, ma ciò che interessa qui è la forma metrica di questi carmi, visti come fucina di parole e catene foniche avulse dal contesto. Orazio, tra l'altro, nel suo epodo, a differenza di Catullo, crea versi di sole tre parole e in ciò è accuratamente imitato da Prudenzio⁷⁰. Forse, comunque, anche Ausonio con i suoi trimetri giambici di *Ephem.* 5 ha avuto la sua parte.

Resta *Cath.* 9. I suoi tetrametri trocaici catalettici hanno un diretto antecedente in Ilario di Poitiers⁷¹, predecessore di Prudenzio nel genere innodico, insieme ad Ambrogio. Ma anche Ausonio compose in settenari trocaici: *Prof.* 11 è dedicato al nipote Ercolano; il tema dell'avvicinarsi delle stagioni in *Ecl.* 10 ricorda certi versi del *Pervigilium Veneris*, nello stesso metro; il tema amoroso di questo componimento si riflette nel primo carme della *Bissula*: in questo metro trocaico Ausonio presenta i suoi *molesta carmina* (v. 4) al dedicatario Paolo. È possibile dunque che Prudenzio con il suo inno a Cristo intendesse anche recuperare l'origine classica del metro, quella dei *carmina triumphalia*, a dispetto dell'uso che ne fa Ausonio, troppo sbilanciato su temi non impegnati.

2.3 Riprese puntuali

Analizziamo ora i paralleli che Charlet sostiene di aver individuato tra l'*Ephemeris* e il *Cathemerinon*. Oltre a *nugator*, il primo carme della raccolta offrirebbe un altro termine a un inno mattutino di Prudenzio: come in *Ephem.* 1,2 la rondine, vigile, garrisce (*strepit*) nel suo nido annunciando il mattino, così i volatili in *Cath.* 1,13 cantano (*strepunt*) stando *sub ipso culmine* (v. 14) poco prima che la luce imbianchi il mondo⁷². La presenza del semplice verbo *strepere* non sembra una prova schiacciante

⁶⁸ CHARLET 1982, 57.

⁶⁹ Cfr. *Cath.* 7,9-10: *arvina putrem ne resudans crapulam / obstrangulatae mentis ingenium premat* (qui Prudenzio descrive l'oppressione dello spirito causata dall'eccesso di cibo), o anche *Cath.* 7,20: *animusque pigris stertat ut praecordiis*.

⁷⁰ Cfr. Hor. *Epod.* 17,16 e 73 e Prud. *Cath.* 7,65. In *Perist.* 10, composto nello stesso metro, sei dei 1140 versi sono trimembri (82; 190; 350; 359; 381; 653).

⁷¹ Cfr. CHARLET 1982, 56.

⁷² La ripresa è notata in CHARLET 1980, 17-18.

dell'affinità tra i due passi, tanto più che un verso di Avieno si intromette tra di essi: *culminibusque cavis blandum strepit ales hirundo* (*Orb. terr.* 706-708)⁷³. Qui, oltre al verbo *streper*, la presenza di *culminibus* avvicina più Avieno che Ausonio ai versi prudenziani.

È anche vero però – bisogna ammettere con Charlet – che nell'*Orbis terrae* la rondine annuncia la primavera, non il mattino, e il contesto ha poco a che fare con il tema di *Cath.* 1. La situazione evocata da Prudenzio, invece, si avvicina di più al risveglio di Parmenone: il sole sorge e una voce chiama dal letto gli oziosi. In Ausonio la voce che sollecita il servo non è quella della rondine, bensì quella meno gentile del padrone – anche se, cambiando la punteggiatura, le parole che seguono il v. 2 potrebbero essere interpretate come il contenuto del canto della rondine. Sta di fatto, comunque, che, come nell'*Ephemeris* l'uccello è *vigilax* (v. 2), nell'inno di Prudenzio l'*ales diei nuntius* (v. 1) invita a *vigilare* (v. 8).

La ripresa però non è certa, visto che pure nell'inno ambrosiano *Aeterne rerum conditor*, che è senza dubbio l'intertesto più presente in *Cath.* 1, il gallo è *pervigil* (v. 6). Anche in Ambrogio chi indulge nel giaciglio è spronato (*Hymn.* 2,18-20): *gallus iacentes excitat / et somnolentos increpat; / gallus negantes arguit*. Occorre quindi prendere in considerazione anche gli altri testi con cui Prudenzio dialoga. Eppure, Ambrogio dedica solo una strofa al risveglio dei dormienti. Il concetto su cui si sofferma maggiormente è il dissolversi dei vizi al sorgere del *lucifer*, ossia il sole, ma forse anche Cristo; infatti l'inno si conclude con un'invocazione a Gesù perché rivolga i suoi occhi a chi è nell'errore, dal momento che al suo sguardo i peccati crollano⁷⁴. L'inno di Prudenzio, invece, ha come filo conduttore proprio il tema del sonno, che in Ausonio è martellante⁷⁵. Il termine *somnus* ricorre cinque volte⁷⁶, mentre *sopor* e *quies* (e derivati) fanno ciascuno tre comparse⁷⁷.

Pare quasi che il gallo di Prudenzio si rivolga a Parmenone (*Cath.* 1,5-6:) "*Auferte*" *clamat* "*lectulos / aegros soporos desides*"; ma soprattutto la strofa successiva sembra un ammiccamento ad Ausonio: Prudenzio (o il gallo) commenta che è troppo tardi levarsi dal letto quando il mattino è già chiaro, a meno che non si sia lavorato per

⁷³ E forse anche uno di Virgilio *Aen.* 8,455-456: *Evandrum ex humili tecto lux suscitatur alma / et matutini volucrum sub culmine cantus*.

⁷⁴ Ambr. *Hymn.* 2,25-27: *Iesu, labantes respice, / et nos videndo corrige; / si respicis lapsus cadunt*.

⁷⁵ Ricordo le quattro occorrenze della parola *somnus* in *Ephem.* 1: v. 6; 15; 18; 21. Per non parlare dei termini collegati, come il verbo *dormire* (v. 4 e 5) e i vocaboli *sopor* (v. 10) e *quies* (vv. 13 e 23).

⁷⁶ *Cath.* 1,25; 33; 76; 88; 97. Il numero è eguagliato solo da *Cath.* 6, l'inno serale da cantare prima di coricarsi.

⁷⁷ *Cath.* 1,6; 32; 47 e 19; 66; 73.

una parte della notte⁷⁸ – forse quella *prima* o *media noctis* (v. 3) per le quali è adatto il sonno di Parmenone. Ci si arrischia a pensare che Prudenzio stia rimbrottando il servo, il quale in *Cath.* 2 si mostra ravveduto, come si è esposto sopra. E, contrariamente alla cantilena saffica di Ausonio che convince Parmenone a prolungare il sonno, i giambi del gallo scuotono dalle coltri i dormienti: la voce annunciatrice del giorno *suadet quietem linquere* (*Cath.* 1,19); il verbo *suadeo* e il sostantivo *quies* si susseguono in *Ephem.* 1,22 e 23. Dunque, una rete di consonanze, fitta seppur non solida, mette in relazione il primo carne dell'*Ephemeris* con i due inni prudenziani che precedono e seguono il sorgere del sole; non il mero verbo *strepere*, quindi, come ipotizzato da Charlet.

Delle cantilene persuadono anche in *Perist.* 10, ma non a dormire. Qui il martire Romano in un lungo monologo sbeffeggia le credenze pagane (in maniera simile ad Agostino nel sesto libro del *De civitate Dei*) e accusa i colti aristocratici di abbassarsi al livello dei rozzi popolani, i quali ritengono sacro quello che le rancide cantilene delle vecchie sdentate li inducono a temere (*Perist.* 10,304-305): *quibus omne sanctum est quod pavendum rancidae / eduntularum cantilenae suaserint*. Che l'espressione sia stata suggerita a Prudenzio da Ausonio non è dato sapere, ma certo non vi sono sufficienti prove per sostenere con Charlet che si tratta di un'allusione polemica⁷⁹; non mi azzarderei a credere che Prudenzio paragoni la poesia di Ausonio, considerata troppo paganeggiante, alle nenie delle fatue vecchie.

Un altro richiamo che Charlet individua, questa volta fra i terzi componimenti delle due raccolte, è l'espressione *vaga nubila*, presente in *Ephem.* 3,39 e *Cath.* 3,164. Ora, una simile locuzione non ha di per sé la rarità linguistica di un termine come *nugator* e per giunta non vi sono affinità contestuali. Nell'*Ephemeris* Ausonio si sta abbandonando a una poetica evocazione della vita dopo la morte nell'ambientazione celeste della Via Lattea⁸⁰, nell'*inno ante cibum* le nuvole erranti sono la meta delle aquile messe in fuga da Cristo-colomba⁸¹. Inoltre, la coppia verbale non si trova nella medesima posizione. Ma soprattutto Ausonio e Prudenzio non sono gli unici ad aver usato il nesso *vaga nubila*; è ancora Avieno, questa volta negli *Aratea*, a fornire un

⁷⁸ *Cath.* 1,9-12: *post solis ortum fulgidi / serum est cubile spernere, / ni parte noctis addita / tempus labori adieceris*.

⁷⁹ CHARLET 1980, 71 e 138. Nel corso della stesura del saggio Charlet pare essersi convinto sempre di più di quest'idea, visto che dall'affermazione «il est tentant toutefois d'y voire une allusion polémique» di p. 71 è passato a «il est fort possible» (p. 138).

⁸⁰ *Ephem.* 3,38-39: *in sublime ferat, puri qua lactea caeli / semita ventosae superat vaga nubila lunae*.

⁸¹ *Cath.* 3,163-165: *exagitansque truces aquilas / per vaga nubila perque notos / sidere lapsa columba fugat*. CHARLET 1980, 22 aggiunge che la menzione dei venti (*notos*) in Prudenzio potrebbe essere un riadattamento dall'aggettivo *ventosus* attribuito alla luna in *Ephem.* 3,39, ma quando si parla di nuvole erranti, mi viene da obiettare, non è così singolare che i venti siano chiamati in causa.

parallelo: il poeta sta parlando di fenomeni celesti al declinare del sole quando descrive le nuvole che “arrossiscono”⁸². Charlet stesso riconosce l’esistenza di altri passi simili, ma il suo esempio è meno efficace, dacché in *Orb. terr.* 802 i due termini sono separati in iperbato⁸³. Questa ripresa – se di ripresa si può parlare – è comunque un indizio troppo debole per essere preso in considerazione nelle statistiche che Charlet propone in conclusione alla sua ricerca.

L’ipotesi di Charlet di un’impronta formale potrebbe essere supportata dalla presenza, di lì a pochi versi in entrambi i testi, di una sorta di calco sintattico e lessicale. Il contesto questa volta è molto simile: il protagonista è sempre il serpente infernale che ha trascinato Adamo ed Eva nel peccato. Ausonio nella sua preghiera mattutina chiede al Padre di donargli la forza di opporsi al male; è già abbastanza che il diavolo una volta abbia fatto cadere i progenitori in tentazione (*Ephem.* 3,33-34): *sit satis, antiquam serpens quod perdidit Evam / deceptumque adiunxit Adam.* Nell’inno prima del pasto Prudenzio esorta a non eccedere nel cibo, di modo che le membra non siano appesantite e non procurino sonnolenza. Sia sufficiente che il frutto proibito abbia procurato la morte ai nostri antenati e a tutta la creazione (*Cath.* 3,181-183): *sit satis anguibus horrificis, / liba quod in pia corporibus / a! miseram peperere necem.* L’attacco *sit satis* basta già ad attivare la memoria del lettore, ma questo *incipit* è abbastanza diffuso nella poesia latina; il campo si restringe di molto quando si cerca la costruzione con *quod*: è infatti decisamente più diffuso l’uso della locuzione con l’infinito. Solo Lucano offre un esempio prima di Ausonio, ma l’*ordo verborum* si scosta considerevolmente da quello dei due poeti tardoantichi. In *Phars.* 8,739, infatti, al *sit satis* segue la congiunzione *quod*, poi il soggetto della subordinata e infine il verbo, che nel caso di Lucano è al presente. In Ausonio come in Prudenzio, invece, la congiunzione è preceduta dal soggetto (*serpens* e *liba*) e i due verbi presentano la forma al perfetto. Charlet ha anche notato che la parola intercalata tra *sit satis* e *quod* è legata in iperbato a una successiva⁸⁴.

Come ammette Charlet⁸⁵, è assai poco probabile che la *mens ... sauciata* di *Cath.* 6,13-14 richiami la *mens saucia* che Ausonio si prefigura nel caso la sua vita si concluda con i supplizi dell’inferno (*Ephem.* 3,57). Da una parte vi è un’anima sfinita dagli affanni della giornata e pronta a un sonno riposante, dall’altra ciò che si prospetta per lo spirito è tutt’altro che desiderabile. In più, il nesso *mens saucia* si ritrova anche in

⁸² *Arat.* 1577: *protractu vaga nubila saepe rubescunt.*

⁸³ *Turis ibi semper vaga fumum nubila volvunt.*

⁸⁴ CHARLET 1980, 24. I termini sono *antiquam ... Evam* e *liba ... in pia.*

⁸⁵ *Ivi*, 24-25.

Lucrezio (qui a tema è l'amore)⁸⁶ e di *mentem sauciatam* parla anche Seneca in un proverbio nel quale lo spirito malato è contrapposto al corpo sano⁸⁷.

Più problematico è il caso dell'apostrofe al *puer*. Giunto quasi al termine della sua raccolta, Prudenzio comincia il suo inno trionfale con il comando a un *puer* di porgergli il plectro per cantare sulla lira le gesta insigni di Cristo (*Cath.* 9,1-2): *Da, puer, plectrum, choraeis ut canam fidelibus / dulce carmen et melodum, gesta Christi insignia*. È la prima volta che compare un *puer*, e il suo *status* – insieme con il contesto extratestuale – non è ben identificato. Ci sarà quindi un motivo particolare per cui Prudenzio ha voluto far entrare in scena un giovane che esegue i suoi ordini. Ora, bisogna tenere presente il tono del carme e la funzione di questi primi versi. Nel primo capitolo si è già avuto modo di trattare del fatto che Prudenzio fa sentire qui la sua voce di poeta, ponendosi come continuatore della tradizione innica, costituita dal poeta classico Orazio e dal salmista biblico Davide⁸⁸. I primi versi del nono inno sono tra i passi più significativi dell'opera lirica di Prudenzio, poiché qui egli esprime la sua autocoscienza di poeta, l'intento della propria attività compositiva e il modo con cui fa poesia. Il lessico impiegato segnala già da solo la decisività del momento: il *plectrum* e la *lyra* compaiono spesso quando un poeta fa riferimento all'ispirazione poetica⁸⁹; inoltre, Prudenzio annuncia di cantare un *dulce carmen et melodum* ed esplicita pure il metro scelto con l'ambivalente *choraeis*⁹⁰.

Non è quindi peregrino il riferimento che propone Lavarenne nella sua edizione del *Cathemerinon*⁹¹: in *Carm.* 1,38 Orazio si rivolge a un giovane schiavo e gli

⁸⁶ Lucr. 4,1048: *idque petit corpus, mens unde est saucia amore*.

⁸⁷ Sen. *Prov.* 95: *heu quam est miserum in sano corpore mentem furere sauciam!*

⁸⁸ Cfr. § 3.3, pp. 44-51.

⁸⁹ Non indico tutti i passi degni di nota per evitare inutili prolissità e invito a consultare il *Thesaurus Linguae Latinae*; mi limito a segnalare i più rilevanti. Il termine *lyra* è utilizzato da Orazio all'inizio di alcuni carmi: *Carm.* 1,12,1-2: *Quem virum aut heroa lyra vel acri / tibia sumis celebrare, Clio?*; *Carm.* 4,15,1-4: *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbis increpuit lyra, / ne parva Tyrrenum per aequor / vela darem*. La lira si riferisce solitamente all'ispirazione poetica o al canto stesso del poeta: Ov. *Met.* 10,205: *te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt*. Stazio evoca la lira in un'invocazione alla Musa: *Theb.* 4,34-37: *tuque, o nemoris regina sonori, / Calliope, quas ille manus, quae moverit arma / Gradivus, quantas populis solaverit urbes, / sublata molire lyra*. In *Epigr.* 12,94,5-6 Marziale parla del suo fare poesia e spiega la sua dedizione alla poesia epigrammatica con il fatto di non essere imitato da Tucca: *fila lyrae movi Calabris exulta Camenis: / plectra, rapis nobis, ambitiose, nova*. Avvicinandoci ai tempi di Ausonio e Prudenzio, vediamo un contesto proemiale in cui il poeta presenta e motiva ciò che sta per cantare: Claud. *Ruf.* 1 *praef.* 15-16: *nunc alio domini telis Pythone perempto / convenit ad nostram sacra caterva lyram*. Prudenzio stesso in *Cath.* 3,81-85 ferma per un momento la sua narrazione e constata l'impossibilità delle trombe e delle lire antiche di cantare lodi a Dio: *quae veterum tuba quaeve lyra / flatibus inclyta vel fidibus [...] / laudibus aequiperare queat? Per l'uso di plectrum vd. supra, 45-46*.

⁹⁰ Cfr. p. 46 nt 196.

⁹¹ LAVARENNE 1955, 49, nt 1.

confida di odiare il fasto di certi banchetti, poi gli intima di preferire il semplice mirto all'effimera rosa. Anche in Orazio il *puer* è apostrofato nel verso di apertura, e in un carme che sotto l'apparenza di un motivo simposiale si rivela una dichiarazione di poetica. Giustamente Charlet ricorda anche *Carm.* 3,19,10-11, a cui Prudenzio può aver facilmente attinto: *da noctis mediae, da, puer, auguris / Murenae*. Qui però il servo è invitato a versare da bere. Un *puer* viene esortato a porgere all'io parlante oggetti che rallegrano il banchetto in *Carm.* 3,14,17-18: *i pete unguentum, puer, et coronas / et cadum*. Si può concludere, dunque, che l'ordine di Prudenzio voglia imitare la voce di Orazio, e, nel caso di 1,38, di un Orazio che espone al servo il suo ideale di poesia.

Dopo simili considerazioni stona il passo di Ausonio in cui il poeta ordina al servo di dargli la tunica (*Ephem.* 2,1-2): *Puer, eia, surge et calceos / et linream da sindonem*. Siamo lontani, infatti, dalle dichiarazioni di poetica e l'atmosfera è assai prosastica. Anche a livello formale, se è vero che pure in questo caso il *puer* appare al primo verso, tuttavia l'imperativo di *do* segue il vocativo ed è ritardato fino al secondo verso. Se proprio bisogna accogliere l'idea di un'influenza ausoniana pare più rilevante l'occorrenza dell'espressione *da, puer* in *Ephem.* 4,4. Ausonio infatti si appresta a cominciare la sua giornata e chiede al servo di dargli l'abito forense, ossia lo strumento che gli permetterà di svolgere la sua professione. Si potrebbe inferire che come Ausonio si appresta a discutere cause nel foro, così in *Cath.* 9 Prudenzio si accinge a svolgere la sua professione di poeta cristiano celebrando Cristo. Ciononostante, la presenza di Orazio, poeta lirico e modello primo di Prudenzio, mi sembra più sicura e comunque più determinante di quella di Ausonio.

Le riprese tra *Ephemeris* e *Cathemerinon* che Charlet ha ritenuto degne di considerazione si limitano a quelle appena discusse. Il numero in verità non è grande, ma gli echi tra i carmi sull'arrivo del mattino offrono spunti interessanti di riflessione e testimoniano che una qualche relazione tra le due raccolte è difficilmente contestabile. Sarei però più cauta di Charlet a fondare la convinzione di una *retractatio* dell'*Ephemeris* su un calcolo numerico delle semplici riprese lessicali individuate. Con un discorso un poco intricato, Charlet mostra come la metà dei riferimenti all'*Ephemeris* si trovano nel *Cathemerinon* e, reciprocamente, quasi la metà dei passaggi del *Cathemerinon* che imitano le opere di Ausonio si ispirano all'*Ephemeris*⁹². Ma le statistiche sono ingannevoli quando si basano su reminiscenze incerte e di diverso tipo e pregnanza. Si è visto che gli unici richiami che possano dirsi in qualche modo sicuri sono l'allusione al *nugator* in *Cath.* 2 e la reminiscenza di *sit satis* in riferimento al serpente edenico in *Cath.* 3. Per di più, la maggior parte delle riprese

⁹² CHARLET 1980, 125.

notate da Charlet non sono allusioni correttive, come appare dalle sue conclusioni, bensì riferimenti lessicali che segnalano un'influenza di Ausonio su Prudenzio.

Se non si fosse troppo concentrato sul ristretto limite delle impronte lessicali, Charlet avrebbe potuto accorgersi che anche i richiami tematici esercitano una funzione rilevante nel rapporto tra le opere di Ausonio e Prudenzio. Per esempio, Luca Mondin ha messo in luce come alcune strofe dell'inno prima del sonno possano essere una replica al carme sui sogni di Ausonio⁹³: Prudenzio pare riprendere i passaggi di *Ephem.* 8. Se Ausonio esprimeva il sospetto di una duplice natura dei sogni (*Ephem.* 8,28: *quod si de dubiis conceditur optio nobis*), Prudenzio separa chiaramente i sogni veritieri da quelli fallaci (*Cath.* 6,41-56); entrambi fanno riferimento alla propria esperienza onirica, affollata di immagini false (*Ephem.* 8,1-21; *Cath.* 6,117-124); infine, entrambi i poeti apostrofano i sogni ingannevoli e ingiungono loro di allontanarsi (*Ephem.* 8,35-40 e *Cath.* 6,137-152). La differenza, però, che Mondin non ha notato, è il modo con cui i portenti illusori vengono scacciati: Ausonio li invita a raggiungere le regioni lunari⁹⁴, mentre Prudenzio compie un vero e proprio esorcismo; i sogni, infatti, nell'inno diventano dirette emanazioni del serpente demoniaco e ciò che ha il potere di scacciarli è Cristo in persona, presente nel battezzato che fa il segno di croce (*discede, Christus hic est. / Hic Christus est, liquesce!* recitano i vv. 145-146). Inoltre, se per l'innografo le forme mendaci non hanno alcun effetto positivo sugli animi, Ausonio dichiara (v. 29): *ecce ego iam malim falli*. In Prudenzio niente vi è di positivo nel verbo *fallere*, impiegato al v. 48: *plerumque dissipatis / mendax imago veris / animos pavore⁹⁵ maestos / ambage fallit atra*.

Anche il momento del pranzo è oggetto del canto sia di Prudenzio che di Ausonio. *Cath.* 3 e 4, infatti, sono inni di ringraziamento a Cristo prima e dopo il pasto del mezzogiorno. Ausonio, all'appressarsi dell'ora quinta, in *Ephem.* 6 sollecita il cuoco Sosia a preparare un pranzo succulento, le cui delizie purtroppo sono perdute nella lacuna. Come forse fece Ausonio, Prudenzio dedica parecchi versi all'elenco delle pietanze adatte ai *christicoli*⁹⁶: a che serve catturare pesci e volatili quando la terra stessa ci offre il grano, la vite, i frutti degli alberi, senza che dobbiamo lacerare in maniera cruenta le nostre vivande? Ad ascoltare Prudenzio sorge il dubbio che l'elenco

⁹³ MONDIN 1991.

⁹⁴ PASTORINO 1971, 274 fa sapere che secondo gli astrologi la luna influenzava i sogni.

⁹⁵ Termini afferenti al campo semantico della paura sono presenti anche in Ausonio (*Ephem.* 8,31-32): *potius caruisse fruendis / quam trepidare malis. Satis est bene, si metus absit*.

⁹⁶ Cfr. *Cath.* 3,41-80.

gastronomico dell'*Ephemeris* fosse ricco di animali di ogni specie, che del resto abbondano sulle tavole descritte da Marziale e Giovenale⁹⁷.

Estendendo la visuale oltre il *Cathemerinon* e l'*Ephemeris*, si osserva che anche l'altra raccolta lirica di Prudenzio ha una sorta di antecedente tra le opere ausoniane: il *Peristephanon*, in un certo qual modo, e non in tutti i suoi carmi, potrebbe contenere una risposta cristiana all'*Ordo urbium nobilium* di Ausonio. Spesso, infatti, la celebrazione di un martire è accompagnata dall'elogio della città che ha ospitato quel martire – o quel gruppo di martiri. La raccolta si apre all'insegna di Calahorra, la città natale di Prudenzio: la *terra Hibera* (v. 4) è felice e feconda allo stesso tempo, per la gloria di Emeterio e Chelidonio; fin dai primi versi, dunque, il luogo del martirio ha un peso notevole nell'inno. I dimetri giambici di *Perist.* 2 cominciano proprio con un'apostrofe a Roma (citata al v. 2), teatro del martirio di Lorenzo, grazie al quale ha conquistato la vittoria⁹⁸. I santi onorano le loro città: al terzo verso della terza corona campeggia il nome *Emerita* – l'attuale Merida – ornata dalle ossa della nobile Eulalia; anche la prima strofa di *Perist.* 4 è dedicata a *Cesaraugusta*, che non ha timore del giorno del giudizio perché ha da offrire a Dio una corona di diciotto martiri. L'elenco potrebbe continuare a lungo – il sesto carme si apre con *Felix Tarraco*⁹⁹, e questo non è l'unico nome di città ad apparire in apertura del carme. Anche Prudenzio, insomma, propone una sorta di *ordo urbium nobilium*; ma le città cantate sono poste in classifica non per la loro bellezza, la loro potenza, la loro prosperità: esse sono rese nobili dal sangue dei martiri che sul loro suolo hanno dato la vita. Anche in questo caso

⁹⁷ Marziale in *Epigr.* 10,48 invita sei amici a gustare un capretto, delle costole, del pollo e molto altro. Giovenale, per rendere consapevole un cliente della diversità di trattamento tra lui e il patrono, elenca una serie di squisitezze ittiche consumate dal *dominus*, a confronto con l'anguilla parente della biscia o con il pesce ingrassato nella cloaca di Roma che gli vengono rifilati (*Iuv.* 5,80-106). Tra le bizzarre carni servite alla cena di Trimalchione nel *Satyricon* di Petronio fanno la loro apparizione perfino dei ghiri (*Petr.* 31).

⁹⁸ *Perist.* 2,1-4: *antiqua fanorum parens / iam Roma Christo dedita, / Laurentio victrix duce / ritum triumphas barbarum.*

⁹⁹ E si conclude ancora sotto il suo segno (*Perist.* 6,157-159): *olim tempus erit ruente mundo, / cum te, Tarraco, Fructuosus acri / solvet supplicio tegens ab igni.* Anche l'inno successivo ospita nella strofa di apertura il nome della città resa illustre dal suo eroe (*Perist.* 7,1-5): *insignem meriti virum, / Quirinum placitum deo, / urbis moenia Sisciae / concessum sibi martyrem / complexu patrio fovent.* *Perist.* 9 si apre con il nome della città che ospita la tomba di san Cassiano: *Sylla Forum statuit Cornelius, hoc Itali urbem / vocant ab ipso conditoris nomine.* All'inizio dell'undicesima corona Prudenzio racconta delle innumerevoli iscrizioni di martiri che vide nella città di Romolo (*Perist.* 11,1-16) e Roma è naturalmente nominata nel carme su Pietro e Paolo: il teatro della duplice vittoria è la palude del Tevere (*Perist.* 12,7); la patria di Romolo è ricordata anche nell'inno su Agnese (*Perist.* 14,1-4): *Agnes sepulcrum est Romulea in domo / fortis puellae martyris inclytæ. / Conspectu in ipso condita turrium / servat salutem virgo Quiritium.* Così comincia *Perist.* 13: *Punica terra tulit quo splendeat omne quidquid usquam est / inde domo Cyprianum, sed decus orbis et magistrum.*

Prudenzio riprende uno schema ausoniano opponendogli una *Weltanschauung* tutta cristiana.

2.4 Differenze significative

Nondimeno, non ci si può limitare a rintracciare le somiglianze tra le due opere, anche perché si parla di *retractatio*, e di conseguenza le modifiche stesse possono essere significative. La differenza più palese tra le due raccolte è il genere scelto dai due poeti per descrivere le attività della propria giornata. Ma prima di addentrarsi nell'annosa questione è utile soffermarsi sul tono e sul contenuto delle due opere, oltre che sulla voce del poeta e sul suo interlocutore. Questi infatti sono i primi dati che attirano l'attenzione del lettore e offrono un contributo anche alla definizione del genere.

Il tono giocoso e le movenze drammatiche sono i due caratteri più evidenti dell'*Ephemeris* e spiccano ancora di più se confrontate con la tensione celebrativa e l'afflato spirituale che si riscontrano negli inni di Prudenzio. A ciò è correlato anche il "tu" a cui si rivolgono i due poeti, secondo uno stilema invalso nella poesia latina: nel primo carme dell'*Ephemeris* un *tu* a inizio verso appare già al v. 3 e il nome della persona interpellata occupa l'*incipit* del verso successivo; il terenziano *Parmeno* fa subito capire che il poeta sta interloquendo con uno schiavo – e che probabilmente la ricchezza di riferimenti letterari altererà non poco la veridicità e l'affidabilità di quanto Ausonio racconterà in merito alla sua giornata tipo. Anche Prudenzio ha un interlocutore fin dal suo primo componimento, e, benché gli appellativi varino nel corso della raccolta, egli rimane sempre lo stesso (o perlomeno rimane sempre una persona della Trinità), tranne quando la voce di Prudenzio diventa quella del poeta che giustifica le sue scelte compositive. In *Cath.* 1,97 a Cristo viene chiesto di liberare i dormienti dal sonno e dalla notte dei peccati: *tu, Christe, somnum dissice, / tu rumpe noctis vincula, / tu solve peccatum vetus*. L'atteggiamento dei due poeti, perciò, differisce di molto: se da una parte si sentono i rimproveri di un padrone, dall'altra riecheggiano le suppliche di un peccatore.

Il contenuto, di conseguenza, passa dal basso all'elevato, e pure il modo con cui i due autori considerano la propria opera presenta notevoli diversità. Ausonio infatti, seppur con falsa modestia e con una cospicua dose di ironia, scredita spesso l'argomento dei suoi componimenti; il suo contegno è quello di un ostentato *understatement*. Praticamente tutte le prefazioni alle sue opere mettono in mostra l'insulsaggine dei soggetti trattati; si citi solo quella ai *Parentalia*, che pure sono scevri dei picchi di frivolezza raggiunti nel *Griphus* o nel *Technopaegnon*: *aliquotiens fortasse lectorem solum lemma sollicitat tituli, ut festivitate persuasus et ineptiam ferre*

contentus sit. A volte è il titolo a ingannare il lettore, che si convince a sopportare le sciocchezze contenute nell'opera, ma i carmi contenuti in questa raccolta non hanno né materia amena né titolo piacevole¹⁰⁰. Anche la prefazione al *Griphus* comincia sulle stesse note: *latebat inter nugas meas libellus ignobilis*. Il libretto è chiamato addirittura *nugator* ("pieno di bazzecole", traduce Pastorino) come il servo da prendere a bastonate¹⁰¹; eppure nel corso della sua prefazione Ausonio prende a difendere il suo operato e a sfoggiare la sua erudizione¹⁰². Sovente è l'abilità nel trovare gli argomenti e nel presentarli con versi ben costruiti e arguti che interessa ad Ausonio¹⁰³, più che la materia in sé. Ancora più esplicita è la prefazione al *Liber protrepticus ad nepotem: si qua tibi in his versiculis videbuntur (nam vereor, ut multa sint) fucatus concinnata quam verius et plus coloris quam suci habere, ipse sciens fluere permisi, venustula ut essent magis quam forticula*. Il poeta ammette che i suoi versi hanno più colore che sostanza e che il suo scopo non è stato conformarsi al vero, bensì quello di creare con eleganza e grazia un prodotto contraffatto. Certo, non bisogna prestar fede fino in fondo alle parole del poeta: affermare l'identità di una comunità intellettuale di ceto elevato in un momento di crisi della tradizione classica non ha la superficialità che appare alla lettura delle dichiarazioni di Ausonio; ora, però, ci si vuole concentrare proprio su come i due autori presentano la loro opera.

La posizione di Prudenzio è opposta: non una dichiarazione alla maniera di Catullo o Petrarca¹⁰⁴, dove sotto una patina di spregio si nasconde un vanto, ma piuttosto un'umile ammenda della propria vita premiata dal potente destinatario dell'opera. Nel suo *Epilogus*, il poeta, seguendo l'insegnamento dell'apostolo Paolo¹⁰⁵, si paragona a un vaso di terracotta, adatto a semplici usi, in contrapposizione ai vasi d'oro, d'argento, d'avorio che adornano la reggia di Dio. Prudenzio si accontenta di occupare un angolino, ma almeno è all'interno del palazzo della salvezza. I versi finali, dunque, dichiarano senza modestia affettata l'orgoglio del poeta che offre a Cristo i suoi giambi e i suoi trochei (*Epil.* 31-34):

¹⁰⁰ Parent. Praef. in prosa: *hoc opusculum nec materia amoenum est nec appellatione iucundum*. Prima aveva detto: *scio versiculis meis evenire, ut fastidiose legantur: quippe sic meritum est eorum*. Al lettore della *Bissula* Ausonio suggerisce addirittura di andare a dormire invece che leggere i suoi versi (*Biss.* 2,9-10): *sed magis hic sapiat, si dormiat et putet ista / somnia missa sibi*.

¹⁰¹ Il *libellus* invece è lacerato non dalle verghe ma dalle mani di molti lettori (*vulgi lectione laceratus*).

¹⁰² Per un commento su questo atteggiamento cfr. POLARA 1999 e NUGENT 1989, 44.

¹⁰³ Nella prefazione al *Technopaegnon* Ausonio manifesta la sua fatica nel comporre quei versi: *quod ad usum pertinet, lusi: quod ad molestiam, laboravi*.

¹⁰⁴ I titoli che essi danno alle loro raccolte, *nugae* e *Rerum vulgarium fragmenta*, sono indicativi dell'apparente disprezzo nei confronti della loro poesia non impegnata.

¹⁰⁵ 2Cor 4,7: *habemus autem thesaurum istum in vasis fictilibus, ut sublimitas sit virtutis Dei et non ex nobis*. Con un simile riferimento Prudenzio sottolinea la propria umiltà.

attamen vel infimam
Deo obsequellam praestitisse prodest.
quidquid illud accidit,
iuvabit ore personasse Christum.

I sui doni non sono qualità morali o denaro, ma il suo canto di lode, che, in una prospettiva escatologica, gli risulterà utile¹⁰⁶. Il contenuto della sua opera, pertanto, lungi dall'essere un pretesto per esibire agli amici la propria erudizione e abilità versificatoria, è lo strumento essenziale per accedere alla salvezza agognata.

Giova analizzare anche il modo con cui gli autori si pongono in relazione con il loro pubblico¹⁰⁷. I lettori di Ausonio costituiscono il suo gruppo di colti amici della nobiltà gallo-romana, a cui il poeta dedica le sue sciocchezze. A essi Ausonio affida le sue opere e concede loro il diritto di mettervi mano per migliorarle o addirittura gettarle nell'oblio nel caso non le ritengano degne di fama. Così, tornando alla prefazione al *Griphus*, Ausonio esorta Simmaco: *quem tu aut ut Aesculapius redintegrabis ad vitam aut ut Plato iuvante Vulcano*¹⁰⁸ *liberabis infamia, si pervenire non debet ad famam*¹⁰⁹. Essi però sono sempre colmi di affetto nei suoi confronti, tanto che il poeta non teme di sottoporre alla loro lettura i suoi carmi, anche se ridicoli: *tanta mihi candoris tui et amoris fiducia est, ut severitati tuae nec ridenda subtraherem*. Al suo Paolo, Ausonio permette persino di considerare la propria *Bissula* come sua e di disporne come meglio crede: *utere igitur ut tuis*¹¹⁰. Senza il suo lettore, i versi del *Technopaegnon* non avrebbero significato: *tu facies ut sint aliquid; nam sine te*

¹⁰⁶ Il problema dell'utilità della vita aveva crucciato Prudenzio nella *praefatio* (v. 6): *quid nos utile tanti spatii temporis egimus?* Ausonio, all'opposto, proclama l'inutilità del suo *Technopaegnon* quando afferma nella prefazione: *inertis otii mei inutile opusculum*, e poi: *rem vanam quippe curavi*.

¹⁰⁷ Su questo tema cfr. SOWERS 2016, che mostra come Ausonio inviti gli amici della sua comunità letteraria a partecipare alla produzione e circolazione delle sue poesie, e MCGILL 2017: a tema qui sono i concetti della revisione delle proprie opere da parte dell'autore e quello dell'«active reading» messo in atto dal circolo di amici e parenti a cui Ausonio sottoponeva le sue opere; l'indagine è condotta a partire dalle prefazioni ad alcune sue opere. La sodalità intellettuale che traspare dai componimenti prefatori è ben espressa a p. 270: «the paratextual theme was designed to guide readers to identify Ausonius's place within a textual community where poetry was, again, a social practice that brought men together».

¹⁰⁸ L'autodafé delle proprie tragedie da parte di Platone dopo aver sentito parlare Socrate è narrato in Diog. Laert. 3,8 e Apul. *De mag.* 10.

¹⁰⁹ Un'affermazione simile si trova nella prefazione al *Cento nuptialis*: *quae si omnia ita tibi videbuntur, ut praeceptum est, dices me composuisse centonem et, quia sub imperatore meo tum merui, procedere mihi inter frequentes stipendium iubebis: sin aliter, aere dirutum facies, ut cumulo carminis in fiscum suum redacto redeant versus, unde venerunt*.

¹¹⁰ *Biss. praef.*

*monosyllaba erunt vel si quid minus*¹¹¹. Quando la componente ludica rende i versi particolarmente complicati, Ausonio mette addirittura a parte i suoi lettori delle regole del gioco¹¹². Infine, le continue oscure allusioni ad autori o racconti poco noti divertono i lettori eruditi e creano un senso di appartenenza a un'élite culturale che trova nella tradizione classica e nella produzione letteraria un fondamento della propria identità.

Il pubblico di Prudenzio non pare molto meno istruito di quello di Ausonio: anche gli inni del *Cathemerinon* traboccano di riferimenti letterari, in più il poeta richiede ai fruitori dei suoi carmi la capacità di riconoscere i simboli cristiani di cui essi sono intessuti. Il gruppo ristretto di lettori, che nel corso dei secoli si espanderà fino al popolino che canterà stralci degli inni, è però differente dal circolo di nobili gallo-romani cui Ausonio sottoponeva i suoi giochi letterari. Nel caso di Prudenzio il pubblico immediato consisteva nella piccola comunità di fedeli che condividevano con il poeta una vita quasi monastica¹¹³. Prudenzio non ci ha lasciato per il *Cathemerinon* prefazioni simili a quelle delle opere ausoniane, ma i diretti fruitori degli inni vanno riconosciuti nel *nos* che spesso affiora nei carmi. Nessun inno è privo di quel pronome personale che lega strettamente l'autore e la sua *audience*. Attraverso il canto del gallo che annuncia il mattino, Cristo chiama alla vita Prudenzio e i suoi compagni in *Cath.* 1,3-4¹¹⁴; essi sono anche istruiti dalle *imagines* della lotta di Giacobbe con l'angelo¹¹⁵ e sono difesi da Cristo contro il tiranno tristifico quando lo invocano¹¹⁶. La comunità prega all'unisono quando si riunisce in festose celebrazioni come l'accensione vespertina delle lucerne (*Cath.* 5,137-138): *nos festis trahimus per pia gaudia / noctem conciliis*. E insieme i devoti rompono il digiuno all'ora nona (*Cath.* 8,13-14): *nos brevis voti dape vindicata / solvimus festum fruimurque mensis*. I primi lettori e forse cantori degli inni prudenziani sono quel piccolo gruppo di cristiani di cui Prudenzio si fa portavoce. Una ristretta cerchia di persone in relazione con il poeta dunque, come nel caso di Ausonio, ma ciò che condividevano non erano ostriche¹¹⁷, lazzi e poesie, bensì la preghiera quotidiana.

¹¹¹ *Technop. praef.*

¹¹² Di questo tratta PELTTARI 2014, 62-64.

¹¹³ Allargando poi i confini del pubblico prudenziano si riconosce l'«ecclesiastical interpretive community» di cui parla MASTRANGELO 2016, 43.

¹¹⁴ *Nos excitator mentium / iam Christus ad vitam vocat.*

¹¹⁵ *Cath.* 2,85-88: *hae nos docent imagines / hominem tenebris obsitum, / si forte non cedat deo, / vires rebelles perdere.*

¹¹⁶ *Cath.* 4,74-81: *largitor Deus omnium bonorum, / grates reddimus et sacramus hymnos. // Tu nos tristifico velut tyranno / mundi scilicet inpotentis actu / conclusos regis et feram repellis // quae circumfremat ac vorare temptat / insanos acuens furore dentes, / cur te, summe Deus, precemur unum.*

¹¹⁷ In *Ep.* 14 Ausonio risponde a Teone per il suo dono di (sole) trenta ostriche.

Tutte queste osservazioni fanno già intuire quanto il genere del *Cathemerinon* si discosti da quello dell'*Ephemeris*. Ma occorre fornire un breve ragguaglio sulla natura della raccolta ausoniana e sul genere in cui Ausonio pare inquadrala. All'inizio del secolo scorso, Wilhem Brandes vedeva nell'*Ephemeris*, da lui considerata non una raccolta bensì un'unica grande poesia, un mimo letterario¹¹⁸. Le sue osservazioni sono di grande interesse, a parte forse la congettura di Peiper che Brandes dichiara di accogliere: una glossa riportata nel manoscritto V al principio dell'*Ephemeris*, comprendente la frase *hic minus abet finem*, è stata ritenuta corrotta e corretta in *hic mimus habet finem*¹¹⁹. Non basta certo una modifica congetturale a una nota anonima per far scoprire il genere di un'opera (oltre al fatto che con l'*Ephemeris* il mimo dovrebbe avere fine), ma gli esempi che Brandes propone di seguito hanno convinto pure Green: i paralleli con i mimiambi di Eronda, e specialmente con l'*Enypnion*, sono innegabili. Inoltre, Ausonio stesso testimonia che la composizione, o almeno la lettura, di mimi era praticata anche tra le persone colte che frequentava; in *Ep.* 8,21-22 il poeta ingiunge all'amico di lasciare a casa i mimi: *attamen ut citius venias leviusque vehare, / historiam mimos carmina linque domi*.

Brandes nota l'affinità tra l'immagine del ghiro nella seconda strofa dell'*Ephemeris* e un frammento di un mimo di Laberio¹²⁰ (*Mim.* 5 = 4-5 Ribbeck): *et iam hic me optimus somnus premit, ut premitur glis*. Se è vero che il sonno del ghiro è ricordato anche in Marziale, non è da escludere che Ausonio possa avere conosciuto Laberio, magari attraverso la lettura dei grammatici o degli scrittori eruditi¹²¹. I versi ricordati ora, ad esempio, sono giunti a noi grazie alla citazione di Nonio Marcello¹²², il quale intendeva illustrare proprio la forma *glis* al nominativo; e l'unica altra occorrenza del nominativo *glis* in poesia è nel primo carme dell'*Ephemeris*. Anche la situazione di un uomo che ha sprofondato la sua ubriacatura nel sonno è evocata dal mimografo (*Mim.* 8 = 10 Ribbeck): *homo ebriacus somno sanari solet*¹²³. Del resto, non sorprende che potesse conoscere Laberio uno che nella *praefatio* al *Cento nuptialis* e in quella del *Technopaegnon*, oltre che in *Epigr.* 67, cita il più antico Afranio. Inoltre, anche tra i mimiambi di Mazio, come in Ausonio, vi è un riferimento al sorgere del sole,

¹¹⁸ BRANDES 1909.

¹¹⁹ PUCCI 2009, 50 afferma con decisione che l'ipotesi di Brandes è impossibile da sostenere.

¹²⁰ *Ivi*, 15. Il possibile richiamo è notato anche *supra*, 230.

¹²¹ Frontone (*Ad M. Caes. et invicem* 4,3,2 = 56,18-57,4) nomina Laberio tra poeti arcaici come Nevio, Lucrezio, Accio e Cecilio. PANAYOTAKIS 2009, 77 fornisce un elenco delle menzioni di Laberio da parte dei grammatici.

¹²² Nonio Marcello, di origine africana, probabilmente operò all'inizio del secolo in cui visse Ausonio. KASTER data il suo *De compendiosa doctrina* tra il 326 e il 333. Cfr. KASTER 1988, 417-418.

¹²³ La frase è citata da Nonio Marcello 108,5 M = 154,3 L; il mimo era intitolato *Aulularius*.

introdotto da un doppio *iam* paragonabile all'anafora di *Ephem.* 1,1-2: *Iamiam albicascit Phoebus et recentatur / commune lumen hominibus [et] voluptatis.*

Ausonio dunque con l'*Ephemeris* avrebbe composto un mimo per non lasciare intentato anche questo genere? Brandes pensava infatti che fosse caratteristico dei poeti della decadenza (il capitale libro di Marrou¹²⁴ era ancora di là da venire) affermare: «das kann ich auch!»¹²⁵. Effettivamente da un epigramma di Marziale si evince che chi si dedicava a discutere cause, comporre carmi e trattare argomenti grammaticali poteva avere tra le sue doti anche quella di scrivere mimi¹²⁶. In più, i caratteri del mimo, per come li elencano Panayotakis e Green, si ritrovano anche nell'*Ephemeris*: l'editore di Ausonio parla di «everyday theme», di «stock characters» e del cambio delle scene marcato da metri diversi¹²⁷; per l'editore di Laberio l'arguzia e i giochi di parole erano tra gli ingredienti base del mimo¹²⁸.

Eppure, le obiezioni di Marco Galdi sono da prendere in considerazione. Lo studioso confuta il confronto tra il primo componimento dell'*Ephemeris* e il mimiambo di Eronda in cui si racconta di Endimione: il sonno del personaggio mitologico era ormai divenuto proverbiale, di conseguenza non è necessario ipotizzare l'influenza del poeta greco. Per giunta, un passo di Cicerone pare essere più vicino alle parole di Ausonio (*Tusc.* 1,92)¹²⁹: *Endymion vero, si fabulas audire volumus, ut nescio quando in Latmo obdormivit, qui est mons Cariae, nondum, opinor, est experrectus.* Galdi osserva che nell'inciso sono nominate le *fabulae* proprio come in Ausonio *Ephem.* 1,15 (*fabulae fingunt*). Poco più avanti si trova un riferimento – questo non è stato notato – al sonno come *imago mortis*.

Non è opportuno, invece, accettare quanto asserisce Galdi di seguito: l'*Ephemeris* non sarebbe un mimo anche perché «difficilmente nel V sec. d.C. si sarebbe scritto un componimento di tal genere, per giunta da un poeta quale Ausonio che, se pure tiepido in materia di religione, non avrebbe certamente offeso il sentimento degli scrittori cristiani»¹³⁰. Ma è assai lontana dall'opera ausoniana la preoccupazione di non urtare un ipotetico pubblico cristiano¹³¹ – che poi i cristiani

¹²⁴ *Décadence romaine ou antiquité tardive?* (MARROU 1977).

¹²⁵ BRANDES 1909, 16.

¹²⁶ (*Epigr.* 2,7): *Declamas belle, causas agis, Attice, belle, / historias bellas, carmina bella facis, / componis belle mimos, epigrammata belle, / bellus grammaticus, bellus es astrologus, / et belle cantas et saltas, Attice, belle, / bellus es arte lyrae, bellus es arte pilae. / Nil bene cum facias, facias tamen omnia belle, / vis dicam quid sis? Magnus es ardalio.*

¹²⁷ GREEN 1991, 246.

¹²⁸ PANAYOTAKIS 2009, 45.

¹²⁹ GALDI 1931, 85.

¹³⁰ *Ivi*, 86-87.

¹³¹ Oltre al fatto che Ausonio non visse nel V secolo, bensì nel IV.

non apprezzassero i mimi è tutto da dimostrare. L'anno successivo Galdi tornò a trattare il tema del genere dell'*Ephemeris* e stupisce che, pur affermando con decisione che i mimi di Eronda non hanno niente a che fare con la raccolta di Ausonio, ammette di aver trovato in un mimo denominato Σκυτεὺς alcune somiglianze con le parole che la voce narrante di *Ephem.* 1 rivolge a Parmenone¹³².

Comunque, il mimo può essere considerato vicino alla satira, e poteva esserlo anche nell'antichità se Orazio nella satira 1,10,5-8 opera un confronto tra Lucilio, il fondatore del genere satirico, e Laberio, i cui mimi si muovono al riso, ma mancano di vera poesia; eppure anche qui vi è *quaedam ... virtus*, dice Orazio. E di un poeta satirico come Persio si è osservata la presenza nel primo carme dell'*Ephemeris*, e d'altro canto si è nominato anche Lucilio. D'altronde, i tratti del mimo identificati da Green possono essere attribuiti anche alla commedia, tanto che lo studioso conclude che l'*Ephemeris* è probabilmente un «drawing-room drama». Vi è la voce di un personaggio che ne interpella un altro e scivola presto nell'improprio; le due *personae* sono quelle classiche, il padrone e lo schiavo; il lessico è quello quotidiano. Anche il nome di Parmenone suggerisce un'atmosfera da dramma comico, oltre ai riferimenti alle commedie di Plauto e Terenzio.

Ma la forma drammatica è pure uno degli elementi tipici dei *colloquia*, brevi scene di vita quotidiana per mezzo delle quali veniva insegnato il latino – o il greco – in manuali bilingui. Si deve ad Anna Carlotta Dionisotti il merito di aver riscoperto questa tradizione in rapporto all'*Ephemeris* e di aver avanzato l'importante ipotesi che la raccolta di Ausonio sia una sorta di riscrittura letteraria dei *colloquia* che Ausonio avrà avuto tra le mani prima da studente e poi da professore; la Dionisotti offre un'edizione critica con commento del manuale fatto copiare dallo studioso rinascimentale Conrad Celtes¹³³. Poco meno di una ventina di anni dopo Pucci è tornato sull'argomento, mettendo in luce le analogie tra le scenette bilingui e l'*Ephemeris* e concludendo che l'intera raccolta ricalca chiaramente il racconto trovato nel volume di Celtes. Nondimeno, la sua analisi dei richiami lessicali assomiglia troppo a un esame sui rapporti intertestuali tra due opere letterarie, di cui l'una è sicuramente conosciuta dall'autore dell'altra. Qui la situazione è assai diversa, dal momento che non si ha la minima certezza che Ausonio fosse a conoscenza di quella versione del testo. Trovo quindi inopportuna la volontà di trovare a tutti i costi un legame fra termini come l'ausoniano *nugator* e la *nutrix* declinata al principio della scenetta¹³⁴.

¹³² GALDI 1932, 134.

¹³³ DIONISOTTI 1982.

¹³⁴ PUCCI 2009, 55.

È più opportuno invece prendere in considerazione un maggior numero di versioni dei cosiddetti *Hermeneumata Pseudodositheana* e trarre indicazioni dagli elementi e dai termini comuni che potrebbero avere un nesso con i versi di Ausonio¹³⁵. Innanzitutto sono interessanti le prefazioni. Nel *colloquium Leidense-Stephani* si legge: *incipiamus scribere totius diei conversationem*¹³⁶. Come non pensare al *totius diei negotium* che introduce all'*Ephemeris*? Se pure il secondo titolo non fu scritto da Ausonio, non è difficile credere che il copista che lo ideò avesse in mente i *colloquia* bilingui. Forse ancora più interessante è il fatto che nelle prefazioni in esame appare il termine *καθημερινή*, che sempre traduce il latino *cotidianus*; o si parla infatti di *καθημερινή ἀναστροφή*, *conversatio cotidiana*¹³⁷, o di *ὁμιλία καθημερινή*, *sermo cotidianus*¹³⁸. Il pensiero questa volta va al titolo della raccolta prudenziana: se fosse un richiamo indiretto all'*Ephemeris*, che a questi manuali bilingui si rifa ampiamente? È assai probabile che Prudenzio ne abbia consultato qualcuno, visto che mostra di conoscere almeno i rudimenti della lingua greca. Il vocabolo *καθημερινός*, *cotidianus*, è adatto anche per l'uso lessicale che Prudenzio sceglie per i suoi inni: a termini poetici, infatti, sono accostate parecchie parole nuove alla poesia, spesso di un registro più basso rispetto al tradizionale vocabolario a disposizione dei poeti lirici¹³⁹. In questo sia Prudenzio che Ausonio seguono una tendenza comune alla produzione tardoantica;

¹³⁵ Analizzerò, oltre al *colloquium* messo a disposizione dalla Dionisotti (C), gli *Hermeneumata Pseudodositheana* editi nel 2012 (DICKY 2012): i *colloquia Monacensia-Einsidlensia* (ME), il *colloquium Leidense-Stephani* (LS) e il *colloquium Stephani* (S).

¹³⁶ LS tit. B.

¹³⁷ LS tit. A e C praef. 1.

¹³⁸ ME praef. 1o e q.

¹³⁹ Ad esempio, Prudenzio introduce in un verso lirico il colloquiale *calciamento* (*Perist.* 6,74) o il verbo *ructo*, che in metri giambici è utilizzato da Plauto (*Pseud.* 1300-1301) e Marziale (*Epigr.* 3,82,8), mentre tra i versi esametrici si contano quelli di Lucilio, Marziale, Giovenale; Prudenzio lo utilizza per descrivere la liberazione di Giona dal ventre della balena in *Cath.* 7,130. Interessante che il carme in cui Sidonio Apollinare impiega tale vocabolo si concluda così (*Carm.* 12,20-22): *sed iam Musa tacet tenetque habenas / paucis hendecasyllabis iocata, / ne quisquam satiram vel hos vocaret*. Anche il vocabolo *gluten* (*Cath.* 3,43; *Cath.* 9,102; *Cath.* 11,52) non compare nella lirica e in generale non è neppure comune nella lingua poetica. Le *Georgiche* offrono i due esempi più elevati: al v. 40 come al v. 160 Virgilio con questo termine fa riferimento al collante con cui le api colmano le fessure delle loro dimore. Il *gluten* appare tra i versi, prosastici invero, in cui Lucrezio tratta di diversi tipi di materiali, le loro proprietà e il modo con cui si saldano tra di loro (*Lucrez.* 6,1069). Infine, è un frammento luciliano che gioca con il termine: *praeterito tepido glutinator glutino* (*Sat.* 793). Dopo Prudenzio, *gluten* e i suoi derivati sono assai meno rari, specialmente nella poesia esametrica. *Spurcamen*, invece, pare un neologismo prudenziano ed è senza seguito: in poesia appare solamente nell'*hymnus omnis horae* (*Cath.* 9,56), in riferimento alla mandria di maiali indemoniati, e in *Contra Symm.* 2,836. Stupisce anche trovare in un verso lirico l'aggettivo *faetidus* (*Cath.* 9,48); il poeta sta parlando della resurrezione di Lazzaro quando dice: *faetidum iecur reductus rursus intrat halitus*. Ora, il termine, piuttosto raro nella poesia latina, ricorre prima di Prudenzio solo in Plauto (*Capt.* 813; *Merc.* 574), Titinio comico (vv. 20 e 139), Lucrezio (4,1160) e Columella (*Rust.* 393).

con l'affermarsi del cristianesimo, anche le forme colte di prosa e poesia lasciano spazio al linguaggio concreto della Bibbia o della vita quotidiana sublimata dalla pratica cristiana¹⁴⁰.

La levata mattutina è un elemento comune dei *colloquia* e quasi onnipresenti sono la notazione di tempo *mane* e il verbo *surgo*; in due scenette il narratore si alza *ante lucem*, come Prudenzio in *Cath.* 1, mentre in altri due di primo mattino¹⁴¹. Tenuto conto, dunque, di questa tradizione, risulta ancora più ironico l'atteggiamento di Parmenone, che ancora in piena luce poltrisce nel letto. Accade anche che la voce parlante chiami il *puerum* e gli ordini, come nel *colloquium Stephani*, di aprire la finestra (*fenestram*, esattamente come la clausola di *Ephem.* 1,1¹⁴²) o di alzarsi, come nel *colloquium* di Celtes: *excitavi meum puerum, dixi illi: "Surge, puer, vide si iam lucet, aperi ostium et fenestram"*¹⁴³. In tutti i colloquia, poi, sebbene non sia nominato un servo, sono riportati dei comandi: *vesti me: da mihi calciamenta; da res, porrige calciamenta*¹⁴⁴.

Questi tipi di inviti ci portano al secondo carme dell'*Ephemeris*, quello che, a mio modo di vedere, richiama più da vicino la tradizione degli *hermeneumata* (*Ephem.* 2,1-6):

Puer, eia, surge et calceos
et linteam da sindonem;
da, quicquid est, amictui
quod iam parasti, ut prodeam;
da rore fontano abluam
manus et os et lumina.

¹⁴⁰ Secondo AUERBACH 1952 con il cristianesimo si è cominciato a valutare in modo diverso ciò che è *humilis*, giacché è la qualità che ha voluto assumere Dio per mezzo dell'incarnazione. Il *sermo humilis* delle Sacre Scritture entra dunque nella letteratura latina; tutte le espressioni letterarie ne sono abbracciate (p. 328): «der Bereich des sermo humilis umfaßt alle Formen der spätantik christlichen Literatur». I volgarismi perdono in un certo qual modo il loro connotato basso (p. 333): «Vulgarismen in Wortgebrauch, Bedeutungswandel, Wortbildung und Satzstruktur alsbald ihren Charakter als Vulgarismen verlieren, wenn sie Christenlatein werden». Sulla concretezza delle immagini bibliche che hanno ispirato in quel caso Ambrogio cfr. GUALANDRI 1995, 166.

¹⁴¹ LS 1c ha *mane surgo*, mentre S 3a *surrexi mane*; ME 2a presenta *ante lucem*, come C 4. DIONISOTTI 1982, 108 commenta: «early rising is de rigueur in the colloquia».

¹⁴² S 3b.

¹⁴³ C 6.

¹⁴⁴ Rispettivamente, LS 1e e C 7. Anche in S 4a il ragazzo chiede che gli siano date le calzature: *poposci calciamenta* e in ME 2b la costruzione è la stessa: *poposci aquam ad faciem*.

Si è già notata la presenza di locuzioni come *puer surge* o dell'imperativo *da*. Il lessico è praticamente identico a quello dei manuali: gli onnipresenti *calciamenta* sono diventati *calceos* (v. 1), il *lintheum mundum* di S 4b e C 11 può essere ricordato da *lintheam sindonem* (v. 2), anche se in Ausonio il sostantivo diviene un aggettivo. Si noti quindi l'abilità di Ausonio nel rimandare ai *colloquia* apportando sempre delle variazioni. Anche quando Ausonio chiede qualcosa che gli funga da sopravveste (*amictui*, v. 3) potrebbe riprendere l'*amictulum* che nel *colloquium* di Celtes il ragazzo chiede al servo¹⁴⁵. Questa affinità è significativa, dal momento che nelle altre descrizioni non compare un simile particolare; è suggestivo, benché purtroppo privo di sufficienti prove, ipotizzare che C sia il testimone più vicino a un esemplare che Ausonio si trovò a consultare. Comunque, in tutti i racconti alle calzature seguono le abluzioni, con o senza asciugamano di lino e mantellina: a essere lavate sono solitamente le *manus*, la *facies* e l'*os*¹⁴⁶. Sia il *ros fontanus* (v. 5) sia i *lumina* (v. 6) sono aggiunte poetiche di Ausonio, che si allontana così da una pedissequa riscrittura e, come nel carme precedente, mescola uno stile quotidiano – come recitano i *colloquia* – con uno elevato.

Nei rimanenti due terzi di *Ephem.* 2 Ausonio annuncia di dover pregare Dio, senza i gesti esteriori dei sacrifici pagani. I *colloquia* analizzati, tutti di ambito non cristiano, tacciono sulla preghiera mattutina; incredibilmente, solo la scena riportata dalla Dionisotti comprende un breve momento di preghiera – agli dei pagani ovviamente (C 14): *sic aptatus (sic aptati), adoravimus (adoravi) deos omnes et petivi (et petivimus) bonum processum et eventum diei totius*. Vi è così un collegamento pure con la seconda parte del carme e con *Ephem.* 3. Anche i successivi componimenti a noi rimasti paiono procedere sulla falsariga dei *colloquia* bilingui: come il ragazzo dei manuali¹⁴⁷, Ausonio saluta gli amici in *Ephem.* 4,5-6 e riceve in cambio il loro saluto¹⁴⁸. Anche il momento del pranzo, conservatoci mutilo nella raccolta ausoniana, è contemplato nei racconti bilingui: talvolta un elenco di pietanze accompagna la

¹⁴⁵ C 8. Lo nota anche PUCCI 2009, 55-57.

¹⁴⁶ *Manus, facies, os, dentes e gingivae* in S 5b-c; *facies e os* in C 11; *manus e facies* in ME 2b e LS 2a-d.

¹⁴⁷ In LS 3a-b il fanciullo, giunto a scuola, saluta il maestro e gli amici. Anche in S 10a è riservato un saluto per i precettori e *condiscipuli*, mentre in S 8c il saluto è rivolto alle persone che il ragazzo incontra per strada; il dato interessante è che qui gli amici rispondono al saluto, come nel caso di Ausonio: *sicubi mihi noti occurrerunt, salutavi eos; et illi me resalutaverunt*. Ciò accade anche in C 16, che, effettivamente, è il *colloquium* più vicino all'*Ephemeris*: *si quis notus aut amicus occurrit mihi, saluto eum nomine suo. Resalutat me nomine meo (salutatio, salutavi, saluta). Ave, domine, avete; bene tibi sit*. In C 17 la diligenza del ragazzo raggiunge il suo culmine: chi riceve il saluto è una lunga teoria di parenti di ogni genere, di servitù e di amici, per finire persino con i generici *incolam, insularium, eunuchum*. Anche in ME il giovinetto prima saluta e bacia il padre e la madre (2f), poi il maestro (2g).

¹⁴⁸ *Dicendum amicis est "ave / valeque," quod fit mutuum*.

descrizione di quel momento¹⁴⁹. Tuttavia, occorre non eccedere nella sovrapposizione dei due testi (o meglio, gruppi di testi): come l'*Ephemeris* non è puramente un mimo, così non è nemmeno una mera trascrizione letteraria dei *colloquia* tardoantichi; Ausonio non si appiattisce mai sul modello. Bisogna quindi rifuggire dal fraintendimento in cui incorre Pucci quando per *Ephem.* 5-8 pretende che Ausonio abbia seguito lo schema dei racconti bilingui e trova un'improbabile «clear thematic affiliation»¹⁵⁰ tra il carme *In notarium* e la sezione del ragazzo che svolge i suoi esercizi grammaticali.

Perfino quando l'intertesto dei *colloquia* è chiaramente presente, un altro riferimento, e un altro genere letterario, si affacciano tra le righe. I tre oggetti che il servo deve porgere al padrone sono elencati nelle prime tre clausole di *Ephem.* 2: *calceos, sindonem, amictui*. Mentre il primo e l'ultimo appartengono al lessico quotidiano insegnato nei *colloquia*, il secondo non trova spazio nei manuali bilingui; compare, però, in un epigramma di Marziale che – guardacaso – gioca sulla compresenza di termini greci e latini (*Epigr.* 4,19):

Hanc tibi Sequanae pinguem textricis alumnam,
 quae Lacedaemonium barbara nomen habet,
 sordida, sed gelido non aspernanda decembri
 dona, peregrinam mittimus endromida:
 seu lentum ceroma teris tepidumve trigona
 sive harpasta manu pulverulenta rapis,
 plumea seu laxi partiris pondera follis
 sive levem cursu vincere quaeris Athan
 ne madidos intret penetrabile frigus in artus
 neve gravis subita te premat Iris aqua.
 Ridebis ventos hoc munere tectus et imbris
 nec sic in Tyria sindone tutus eris.

¹⁴⁹ Così in C 44-45 e in ME 2s-t; in LS 7b-e il racconto è scarno e il *puer* torna subito a scuola. Degna di nota è anche la preparazione della cena in C 47, per certi versi accostabile a *Ephem.* 6: il ragazzo infatti ordina al servo: *adpone cusciniam et plures ollas, fac cenam*. PUCCI 2009, 62-63 ha notato la presenza in entrambi i testi dell'accusativo *ollas* e del sostantivo *obsonium*. Anche ME ha una lunga sezione sulla preparazione della cena, affidata al servo, e sull'invito di un amico a unirsi al banchetto, presentato con dovizia di particolari (8a-9o). Le scene in questa versione si concludono con un ricevimento serale, nel quale il servo è incalzato dagli ordini della voce narrante (11a-l).

¹⁵⁰ PUCCI 2009, 60.

Il poeta ha inviato in dono un'endromide, ossia un mantello di stoffa pesante, ruvido ma assai utile per riparare dal freddo e dalla pioggia. Il suo nome lacedemone porta con sé una serie di vocaboli greci che si affastellano nei versi dell'epigramma, creando un divertente intreccio di latino e greco. L'ultimo termine greco è proprio *sindon*, e, dato rilevante, è l'unica occorrenza prima di Ausonio. Con una semplice parola, dunque, Ausonio mostra la sua capacità di intersecare riferimenti a testi differenti: fino a *Ephem.* 2,2 dei *colloquia* si sono visti solo i vocaboli latini, ma Ausonio, utilizzando il sostantivo di origine greca *sindon*, allude al suo debito verso i manuali bilingui e non verso meri resoconti quotidiani in latino; come se non bastasse, il riecheggiamento di un epigramma che gioca sull'inserimento di vocaboli greci in versi latini arricchisce di intertesti il carme e soprattutto conferma il carattere bilingue del testo che Ausonio sta evocando.

Di nuovo, quindi, si è trovato un richiamo a Marziale. I suoi epigrammi paiono un ingrediente essenziale per capire la poesia dell'*Ephemeris*. Ma un altro tipo di testo potrebbe aver contribuito a definire il genere della raccolta: sono le epigrafi. Non molti anni fa Annalisa Chessa ha notato alcune coincidenze lessicali tra l'*In notarium* di Ausonio e un'iscrizione metrica trovata a Colonia e databile intorno al III/IV secolo (*CLE* 219)¹⁵¹. A essere ritratto, oltre a un musico, è Xanthia, uno stenografo al servizio di un funzionario o di un ricco proprietario terriero. Il metro, come quello di *Ephem.* 7, è il veloce giambo, assai adeguato a un tachigrafo e raro nella letteratura epigrafica. Alcune somiglianze con il carme di Ausonio possono essere riscontrate: il motivo della penna che annota le parole più velocemente della lingua che le detta e l'uso di termini simili, quali il verbo *volare* (*CLE* 219, 18 e *Ephem.* 7,13), poi le *aures* (*CLE* 219, 19 e *Ephem.* 7,28) che captano tutto ciò che la *lingua* pronuncia, caratterizzata come *torrens* in *Ephem.* 7,9 e come *currens* in *CLE* 219, 15. Il binomio *lingua-aures*, tra l'altro, presente nel carme epigrafico, ricorre in due coppie di versi nell'*In notarium*¹⁵². La Chessa osserva anche la comune presenza della *vox* del dettatore (*CLE* 219, 17 e *Ephem.* 7,6) e l'affinità tra il verbo *notare* al v. 14 di *CLE* 219 e le *notae prepetes* di *Ephem.* 7,1¹⁵³.

L'influenza dell'epigrafe sul carme di Ausonio non è certa: non è così ovvio che Ausonio durante il suo soggiorno a Treviri sia passato per Colonia e abbia notato proprio quell'iscrizione, la cui datazione, per giunta, non rende sicura una collocazione precedente all'esperienza di Ausonio alla corte imperiale. Vi è pure la possibilità,

¹⁵¹ CHessa 2004.

¹⁵² I termini sono in posizione chiastica: vv. 9-10 *torrente lingua perstrepo; / tibi nec aures ambigunt;* vv. 27-29 *quis ordo rerum tam novus, / veniat in aures ut tuas / quod lingua nondum absolverit?*

¹⁵³ CHessa 2004, 600.

ammette la Chessa, di un comune modello intermedio. L'ingrediente epigrafico, pertanto, è il meno certo tra quelli individuati, anche perché la presenza dell'*In notarium* all'interno dell'*Ephemeris* è frutto dell'ingegno di Peiper e non è confermata dalla tradizione testuale della raccolta.

A quale genere appartengono, dunque, i carmi che compongono l'*Ephemeris*? Al mimo, come voleva Brandes e come anche Green era tentato di credere? Agli *hermeneumata*, come ha accennato la Dionisotti e come ha sostenuto con decisione Pucci? Se si potesse porre questa domanda ad Ausonio – o ai carmi stessi – la risposta potrebbe sorprendere come quella data al pubblico esterrefatto dalla donna che è al centro della commedia pirandelliana *Così è (se vi pare)*: l'*Ephemeris* è un mimo ed è un *colloquium*, e al contempo nessuno dei due. La raccolta, infatti, testimonia il «*mélange des genres*» che Fontaine ha individuato come una caratteristica chiave della letteratura tardoantica¹⁵⁴. Dopo tutto, l'analisi di *Ephem.* 1 ha fornito un saggio di quanto Ausonio si diverta a creare misture originali e argute di stili, vocaboli e modelli. Il genere dell'*Ephemeris*, dunque, può essere definito come una commistione di mimo, satira, commedia, forse anche di poesia epigrafica e non ultimo della tradizione dei *colloquia* bilingui. Inoltre, il primo carme ci mostra come non manchi anche la lirica oraziana; si potrebbe perfino affermare che il carme saffico di apertura della raccolta ha la funzione programmatica di presentare l'intrico di generi che costituisce l'intera silloge, costituendone un brillante condensato.

Il *Cathemerinon* di Prudenzio per certi versi presenta una simile mescolanza di generi – Charlet nella sua monografia sulla raccolta ha messo in luce l'afflato epico di molti passi¹⁵⁵ – ma essa opera specialmente a livello di stile: è chiara invece e ben definita la tradizione in cui Prudenzio si inserisce fin dai primi versi del *Cathemerinon*, ossia il genere innodico. Il modello di riferimento nei carmi di cornice è palesemente Ambrogio, il quale può essere ritenuto il padre dell'innodia latina cristiana insieme a Ilario di Poitiers, imitato in *Cath.* 9. Prudenzio stesso, poi, nella sua prefazione descrive con il termine *hymnus* il suo canto nel *Cathemerinon*. Da un resoconto frizzante di una giornata tipo, descritta con toni quotidiani e con dovizia di vocaboli di registro basso, si passa a una lode quotidiana a Dio, che spazia sì dai termini bassi a quelli elevati, ma che costituisce l'immutabile intento del poeta e determina il genere della raccolta. Prudenzio mostra come da un medesimo punto di partenza, la descrizione

¹⁵⁴ Cfr. FONTAINE 1977.

¹⁵⁵ CHARLET 1982.

delle azioni che l'autore compie ogni giorno¹⁵⁶, si possa divergere considerevolmente in quanto a tono, stile, lessico e genere poetico, in conseguenza alla scelta di vita del poeta.

2.5 L'Oratio maior

La lode a Dio è da Ausonio confinata alla preghiera mattutina. Il terzo carme dell'*Ephemeris*, sulla cui paternità si è discusso anche di recente, rappresenta non a caso una delle più importanti fonti di espressioni religiose per Prudenzio nell'opera di Ausonio¹⁵⁷. Ciò non sorprende, visto che Ausonio «is the first poet, as far as we know, to compose a non-liturgical Christian prayer»¹⁵⁸ e quindi inevitabilmente ha lasciato la sua impronta sui poeti cristiani successivi. Pertanto, è utile fare un affondo su questo carme per investigare il rapporto tra Ausonio e Prudenzio.

Dopo la pubblicazione del volume del *Corpus Christianorum* dedicato a Paolino di Nola non si può più prescindere dalle tesi di Franz Dolveck quando si tratta dell'*Oratio maior*, solitamente posizionata al terzo posto dell'*Ephemeris*. Secondo l'editore dei carmi di Paolino l'*Oratio minor*, da Courcelle attribuita a Paolino di Pella¹⁵⁹, era in origine la preghiera mattutina di Ausonio, e per di più essa, insieme alla successiva *Oratio maior*, è opera di Paolino di Nola. Ma procediamo con ordine. Basta una lettura superficiale per riscontrare nell'*Oratio maior* alcuni temi anticipati in *Ephem. 2*: Ausonio ad esempio sottolinea il carattere interiore della propria religiosità in conclusione a *Ephem. 2* (vv. 20-21: *et cogitatio numinis / praesentiam sentit pavens*) e al principio di *Ephem. 3* (v. 1: *solo mentis mihi cognite cultu*), quasi creando un anello di congiunzione tra i due componimenti. Collegata a questo tema è l'opposizione alla religione pagana, evocata nell'assurdità delle sue pratiche esteriori; in *Ephem. 2*, 11-14 la voce narrante non chiede che vengano portati gli oggetti del culto pagano:

nec tus cremandum postulo
nec liba crusti mellei,
foculumque vivi caespitis
vanis relinquo altaribus.

¹⁵⁶ O almeno le azioni che l'autore vuole mostrare: nel caso di Ausonio, si è già osservato, i riferimenti letterari offuscano una cronaca effettiva. Per Prudenzio il modo in cui si trascorre la propria giornata è condizionato anche dal periodo dell'anno liturgico che si sta vivendo; così sono spiegati anche gli inni della seconda metà del *Cathemerinon*.

¹⁵⁷ EVENEPOEL 1979, 48; CHARLET 1980, 135.

¹⁵⁸ GREEN 1991, 250. Prima di Green MARTIN 1971, 373 aveva notato che l'*oratio* è «une des plus anciennes prières chrétiennes, non liturgiques, que nous connaissions».

¹⁵⁹ COURCELLE 1947.

In maniera simile l'autore dell'*Oratio maior* non cerca Dio nelle viscere degli animali (*Ephem.* 3,50-51): *si te non pecudum fibris, non sanguine fuso / quaero nec arcanis numen coniecto sub extis.*

Confrontando le due orazioni, poi, si ravvisa subito quanto l'*Oratio minor* sia inadeguata a una preghiera di inizio giornata. Infatti, già al terzo verso si legge: *placidam nox rumpat nulla quietem.* Sarebbe a dir poco singolare che Ausonio, dopo aver faticato a richiamare il servo dalla quiete notturna, si proietti subito verso il letto che ha appena lasciato. Così anche poco più avanti (vv. 8-10): *mens contenta suo nec turpi dedita lucro / vincat corporeas casto bene conscia lecto / illecebras.* Più che una preghiera mattutina l'*Oratio minor* pare un'invocazione serale. Questa considerazione è confermata proprio dal riferimento che Dolveck porta come prova della sua tesi¹⁶⁰: l'*Oratio minor*, infatti, riprende *Ephem.* 8,14-16:

imagine foeda
libera mens vigilat; totum bene conscia lectum
pertractat secura manus probrosa recedit
culpa tori et profugi vanescunt crimina somni.

In un contesto nel quale la *mens* del poeta è liberata dall'oscenità dei vizi – in Ausonio solo sognati – la fine di un verso in entrambi i carmi recita le medesime tre parole: *bene conscia*, riferito a un sostantivo femminile, e il termine *lectum*, semplicemente declinato in casi differenti. Una siffatta corrispondenza di termini non ha altri paragoni. Dolveck legge questo dato come «l'argument qui manquait pour transformer une supposition en certitude»¹⁶¹: l'*Oratio minor* sarebbe la preghiera originaria dell'*Ephemeris* e il carme sui sogni richiamerebbe l'inizio della raccolta – che poi proprio inizio non è. A me sembra invece che si possa facilmente giungere anche a una conclusione opposta: chi scrisse l'*Oratio minor* in una data posteriore alla stesura dell'*Ephemeris* conosceva non solo il terzo carme della raccolta, ma anche l'ottavo, e pure da questo attinse per comporre la sua preghiera a imitazione di quella di Ausonio¹⁶².

¹⁶⁰ DOLVECK 2015, 216.

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² A una simile conclusione è giunto anche MONDIN 1991, 43. Per Mondin la ripresa di Paolino – che sia di Nola o di Pella non importa – è un segno dell'autenticità dei versi di *Ephem.* 8 considerati interpolati.

Le argomentazioni di Dolveck presentano altri punti deboli. Dall'analisi delle varianti di *Ephem.* 3,84¹⁶³ risulta chiaro che la versione più accettabile è quella di V, riportata da Green: *consona quem celebrant modulati carmina David*; ma Dolveck propone una soluzione innovativa: il manoscritto C, solitamente ritenuto contaminato, ripete due volte il v. 84, riportando due versioni delle due famiglie, Y e ζ. Si legge quindi: *consona quem celebrat modulato carmine plebes / mystica quem celebrant modulati carmina David*. E se, si domanda Dolveck¹⁶⁴, C fosse invece il manoscritto più fedele all'archetipo? Il filologo si adopra a spiegare i possibili errori compiuti dai copisti degli altri manoscritti: in V, ad esempio, sarebbe avvenuto un *saut du même au même*, causato dall'espressione *quem celebrat*. L'ipotesi è senz'altro ingegnosa, ma è arduo credere che un autore che nei versi precedenti ha mostrato abilità versificatorie notevoli concluda il suo carme con una poco elegante ripetizione di un verso, che già è legato all'ultimo da una coordinata copulativa. È più credibile, invece, che il copista di C abbia diligentemente riportato entrambe le versioni trovate in due antigrafii differenti.

Tra l'altro, se si vanno a indagare gli esametri in cui prima del quinto piede compare il verbo *modulor*, si scopre da una parte che un altro verso simile di Ausonio fa propendere per la versione di V, dall'altra che l'imitazione claudiana rivela la conoscenza della chiusa *modulati carmina David*, mentre non v'è traccia di un'influenza della clausola *carmine plebes*. Ausonio nel *Protrepticus* propone al nipote di studiare un canone di autori, tra cui trova posto anche Orazio (vv. 56-57): *te praeunte, nepos, modulata poemata Flacci [...] fas est didicisse*. Al participio *modulata* e a una notazione del prodotto poetico segue il nome proprio del poeta, *Flacci*, per giunta bisillabico e assonante con *David*. Qualcosa di simile accade con Claudiano, quando nell'epitalamio per le nozze di Onorio e Maria il poeta elenca gli autori greci che la giovane sposa impara a conoscere sotto la guida della divina madre Serena (v. 235): *aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*. Qui il quinto piede ospita non il prodotto ma lo strumento del canto, tuttavia la sostanza è la stessa: verbo *modulor* in terzultima posizione e nome proprio del poeta in clausola. Un ricordo fonico della parola *David* appare invece in *Rapt. Pros.* 1,201: *stridula coniferis modulatur carmina ramis*. Dopo un esametro formato dai medesimi piedi del verso ausoniano, la clausola *ramis* chiude in assonanza con *David*. Inoltre i *carmina*, che occupano il penultimo piede come in Ausonio, sono concordati con un aggettivo che apre il verso con un dattilo: *stridula*, esattamente come *consona* (o tutt'al più *mystica*) nell'*Oratio maior*.

¹⁶³ All'interno della famiglia Y, comprendente anche V, N presenta *mystica* al posto di *consona*, W vede il relativo *quae* al posto di *quem* e l'ablativo *carmine* in luogo del più diffuso *carmina*.

¹⁶⁴ DOLVECK 2015, 203.

Come allora si è giunti a *plebes*? Innanzitutto occorre ricordare che questo termine è assai diffuso in fine di esametro sin da Virgilio; *David*, invece, precede in clausola *Ephem.* 3,84 solo in Giovenco¹⁶⁵, chiaro modello della preghiera mattutina. Ma il solo caso in cui tale sostantivo è preceduto da *carmina* si trova in Stat. *Silv.* 5,3,136: *stupuit primaeva ad carmina plebes*. La variante dunque, se non si accetta l'ipotesi di Dolveck, è ideata da una persona colta e non per errore, anche perché, optando per *plebes* in clausola, l'autore della variante ha dovuto modificare anche la persona del verbo *celebrare* e ha trasformato *modulati carmina* nell'ablativo assoluto *modulato carmine*. Forse una simile correzione è stata provocata da un fraintendimento del verso successivo: *et responsuris ferit aethera vocibus Amen*. Qui il soggetto del verbo *ferit* non può che essere *Amen*, che argutamente è posto in clausola, come l'usuale conclusione di una preghiera. Proprio questo gioco di Ausonio può aver tratto in inganno un copista dotto, facendogli credere che l'*Amen* finale fosse separato da ciò che lo precede con un punto fermo. Con un verbo senza soggetto occorre congetturare una possibile interpolazione e ideare un verso con un soggetto adatto a quel *ferit*: ecco quindi che da Stazio si trae il sostantivo *plebes*, perfettamente indicato per un contesto di salmi responsoriali e assai adatto a essere concordato con l'aggettivo *consona*. Comunque, bastava aver letto il carme 19 di Paolino di Nola per accorgersi che un *Amen* in clausola può fungere da sostantivo e avere perfino un aggettivo corrispondente (vv. 65-66): *cumque sacris pia turba refert pastoribus Amen / per numerosa dei regnantis ovilia laetum*.

Dunque, se abbiamo verificato che V è il testimone più affidabile per il testo dell'*Oratio maior*¹⁶⁶, perché allora non dare credito alla sua attribuzione ad Ausonio e alla sua posizione all'interno dell'*Ephemeris*? Sia alla famiglia Y che alla ζ appartengono manoscritti che attribuiscono l'*Oratio maior* ad Ausonio¹⁶⁷ e l'unico caso in cui compare il nome di Paolino (senza l'aggettivo *Nolanus*) potrebbe semplicemente presentare una confusione con l'*Oratio minor*, manifestamente opera di Paolino – di Nola o di Pella non ha qui importanza. Tra l'altro, se *Ephem.* 3 fosse di Paolino si spiegherebbero più difficilmente le riprese di Claudiano prima analizzate: se infatti un rapporto Ausonio-Claudiano è del tutto credibile, per la datazione, per l'importanza di Ausonio nello sviluppo della poesia successiva e per il ruolo simile rivestito dai due

¹⁶⁵ *Evang.* 4,48: *prosequitur Christus: cur illum dicere David*.

¹⁶⁶ Si riconferma così quanto già asseriva PRETE 1960, 93: «la famiglia rappresentata dal Vossiano è quella che offre il miglior testo, non soltanto quanto a completezza ma anche quanto a lezioni».

¹⁶⁷ La famiglia ζ è concorde sulla paternità ausoniana, mentre nella famiglia Y W aggiunge la notazione *Paulini episcopi*, mentre il copista di N fa confusione e denomina la preghiera *oratio sancti Ausonii*.

poeti¹⁶⁸, una relazione Paolino-Claudiano appare più debole e ancora tutta da verificare.

Anche l'ipotesi di una composizione a due mani pare troppo ardua¹⁶⁹. Oltre a non avere precedenti se non un progetto mai realizzato di Simmaco e del proprio figlio (*Epist.* 1,2), una produzione poetica congiunta sarebbe stata un'operazione così nuova e intrigante per una personalità come quella di Ausonio che sicuramente avrebbe lasciato traccia. Dolveck è quindi costretto a ipotizzare la perdita di una lettera che avrebbe contenuto tale informazione¹⁷⁰. Ma anche nel testo dell'*Ephemeris* dovrebbe essere celato qualche indizio di questa singolare composizione; per ora segnali di tal genere non sono stati trovati e nemmeno giochi di parole che nascondono il nome di Paolino. Inoltre, se la redazione a due mani è comprensibile per una raccolta epigrammatica come era nei piani di Simmaco, il racconto della giornata trascorsa dall'autore lascia meno spazio all'intrusione di un secondo poeta.

Resta da spiegare la presenza del vocabolo *vegetator* che – Dolveck fa notare – appare prima dell'*Oratio maior* solo in Gerolamo¹⁷¹. Certo i commenti biblici di Gerolamo non paiono essere tra i primi interessi di Ausonio, ma occorre prestare attenzione alla datazione delle due opere. Per l'*Ephemeris* non si è ancora trovato un accordo sul periodo di composizione: Schenkl e Peiper preferiscono vedere la raccolta come un'opera giovanile, precedente al soggiorno a Treviri¹⁷²; Hugh Gerard Evelyn White è dubbioso, perché individua riferimenti sia alla città (quindi al periodo di Treviri) sia alla campagna (quindi all'ultimo periodo in Aquitania); propende

¹⁶⁸ Ausonio fu precettore di Graziano alla corte di Treviri, Claudiano fu il cantore di Stilicone alla corte di Milano. Per di più, mentre Claudiano operava presso la corte di Onorio (a partire dal 395), un gran numero di funzionari proveniva dalla Gallia, dove la fama di Ausonio, da poco deceduto (fra il 392 e il 394), si era facilmente sparsa e da cui Paolino si era invece già allontanato (nel 389). Per giunta, è già stato investigato il rapporto tra i *Versus Paschales* di Ausonio e il *Carmen de salvatore* probabilmente composto da Claudiano su commissione di Stilicone o del suo *entourage*. Su questo cfr. CHARLET 1984b e HÖMKE 2015. Occorre però prendere le distanze da certe affermazioni di Charlet: ad esempio, l'espressione *celebret ieiunia* che egli (pp. 274-275) ritiene essere tratta dai *Versus paschales* è in realtà una riproduzione identica di Damas. *Carm.* 68,21, dal titolo di *De salvatore*. Le altre affinità formali individuate non sono probanti, come ammette Charlet stesso (p. 276), ma possono testimoniare un qualche legame tra i due testi. Interessante il raffronto con *Ephem.* 3 (p. 276), ma forse anche *Carm. min.* 32,7 ha come modello il carme di Damaso sopra citato. I dati comunque non sono sufficienti per sostenere che il *De salvatore* sia una *retractatio in melius* dei *Versus paschales* (p. 280).

¹⁶⁹ DOLVECK 2015, 217.

¹⁷⁰ *Ivi*, 218.

¹⁷¹ *In Is.* 16,57,16. Cfr. DOLVECK 2015, 210.

¹⁷² SCHENKL 1883, XV colloca l'*Ephemeris* prima del 367 poiché individua nei *Versus Paschales* alcune imitazioni dell'*oratio*. PEIPER 1886, LXXXXV propone lo stesso termine, con la motivazione che in essa non vi sono accenni alla vita di palazzo. Così anche MARTIN 1971, 381, che addirittura data la preghiera intorno al 350.

comunque per una datazione tarda¹⁷³, come sosterranno poi Roger Green e Hagith Sivan con più decisione¹⁷⁴. Pastorino predilige gli anni tra il 379 e il 383, ma ascrive l'*oratio* a un periodo precedente, ossia intorno al 371¹⁷⁵. Cauti sono invece Paul Dräger, che ipotizza una composizione originatasi prima del 367 negli anni di Bordeaux e dilazionata nel tempo, fino ad arrivare al 377, *terminus post quem* per *Ephem.* 8¹⁷⁶. Se anche, come crede Dolveck, il libro 16 del commento a Isaia fu scritto da Gerolamo intorno al 398¹⁷⁷, la precedenza di Ausonio è comunque confermata, giacché in quella data la sua vena poetica era definitivamente estinta insieme con la vita. È anche plausibile che i due autori siano giunti al pur raro *vegetator* indipendentemente, partendo dal verbo *vegetare*; il suffisso *-tor* sembra produttivo in età tardoantica, come evidenzia anche Lavarenne per Prudenzio¹⁷⁸: *lucisator*, *perdomitor*, ma anche il sopra citato *nugator*.

Dopo questa lunga analisi, appare assai probabile che la preghiera dell'*Ephemeris* abbia come unico autore Ausonio. L'unica ipotesi che mi sembra plausibile in merito al rapporto con Paolino è che Ausonio abbia invitato il discepolo a proporre per l'*oratio* eventuali correzioni, che possono spiegare alcune varianti¹⁷⁹. Si è parlato di quanto Ausonio nelle sue prefazioni lasci gli amici lettori liberi di comportarsi come vogliono nei confronti del suo testo; e che in molti codici della

¹⁷³ EVELYN WHITE 1919, xxi-xxii. Un motivo che lo spinge a questa ipotesi è la supposizione che *Ephem.* 3 sia esito di un'espansione e revisione della precedente *Oratio minor*.

¹⁷⁴ GREEN 1991, 245 e SIVAN 1993, 163-164. Il periodo a cui Sivan ascrive l'*Ephemeris* va dal 383 al 395. L'ipotesi di una composizione tarda dell'*Ephemeris* è anche di LOSSAU 1991, 4.

¹⁷⁵ PASTORINO 1971, 72.

¹⁷⁶ DRÄGER 2012, 289. Anche DELLA CORTE 1989 individua elementi che daterebbero alcuni carmi a un periodo antecedente a Treviri e altri che paiono più adatti al ritiro nel terreno ereditato dal padre dopo il 383. Della Corte spiega le contraddizioni nella datazione e nella trasmissione del testo con una doppia edizione dell'*Ephemeris*, la prima, non completa, curata a Treviri e trasmessa dalla famiglia Z, la seconda, rifluta in V, esito della revisione di Ausonio durante l'*otium* bordolese. *Ephem.* 3, in particolare, considerata opera di Ausonio, potrebbe essere stata composta durante il soggiorno a corte e poi corretta in senso antiariano in una seconda fase.

¹⁷⁷ Ma la sua è una pura supposizione, dal momento che sappiamo semplicemente che il libro quinto fu redatto intorno al 398, mentre nel 408 Gerolamo arrivò all'undicesimo. La datazione più naturale del sedicesimo, pertanto, è posteriore alla morte di Stilicone.

¹⁷⁸ LAVARENNE 1933, 6. *Cath.* 4,9-12 offre un concentrato di simili termini: *rerum conditor et repertor orbis*, // *fons vitae liquida fluens ab arce* / *infusor fidei, sator pudoris*, / *mortis perdomitor, salutis auctor*. Si pensi anche ai termini *incentor*, che non compare nella poesia latina prima di Avieno, o del fortunato *peccator*, che dai primi secoli entrò a far parte del lessico cristiano (il primo a utilizzarlo in poesia è Tertulliano, *Adv. Marc.* 3,191).

¹⁷⁹ Cfr. DELLA CORTE 1989, 89-94; DOLVECK 2015, 190-204.

famiglia Z la *precatio matutina* sia collocata dopo l'epistola 18 a Paolino potrebbe essere significativo, anche per le dichiarazioni di stima che contiene la lettera¹⁸⁰.

Comunque, l'*oratio* rimane un'espressione della religiosità che Ausonio intendeva mostrare al suo pubblico; non si può invece dedurre dalle affermazioni dell'io poetico la profondità spirituale dell'Ausonio storico. Dal contesto lezioso e scanzonato della raccolta, però, si potrebbe supporre che pure sotto la gravità esametrica di *Ephem.* 3 si nasconda qualche accento meno serio o che, addirittura, l'intero carme possa essere letto come un *divertissement* letterario. Dopo l'estesa trattazione sulla poesia di Prudenzio una preghiera in esametri non sorprende affatto; ma bisogna tornare indietro di qualche decennio, quasi agli albori della poesia cristiana latina, e prendere coscienza di quanto fosse ancora dibattuta la questione di una poesia che esprime argomenti cristiani con mezzi propri della tradizione classica e quindi pagana¹⁸¹. Ora, la *precatio* dell'*Ephemeris* presenta molti caratteri del simbolo niceno¹⁸²: l'espressione *per quem facta omnia* (v. 13) ricalca quasi alla lettera l'affermazione del credo *per quem omnia facta sunt; non genito genitore deus* (v. 17) può richiamare *genitum non factum*; anche i frequenti poliptoti possono essere accostati al procedere del simbolo, che ne infila tre di seguito: *Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero*; questo passo è opportunamente imitato da Ausonio: *filius ex vero verus, de lumine lumen* (v. 82). Al v. 30 cominciano le invocazioni del fedele, che come nel *Pater noster* chiede di essere liberato dal male.

Una simile operazione, se ai lettori moderni può sembrare innocua, ad alcuni lettori cristiani del IV secolo disturbava: sono risapute le severe critiche che Gerolamo

¹⁸⁰ Cfr. PRETE 1978, XXXI-XL. Quella che nell'edizione di Prete è l'epistola 20 corrisponde alla 18 secondo Green. Un'espressione di stima si trova in *Epist.* 18,11: *cedimus ingenio, quantum praecedimus aevo*. Tra l'altro, la presenza di un carme destinato a Paolino appena prima della *precatio* può aver causato un errore di attribuzione della preghiera stessa.

¹⁸¹ La poesia, in quanto debitrice del passato pagano, inizialmente non fu accolta favorevolmente dagli intellettuali cristiani; cfr. EVENEPOEL 1993. MASTRANGELO 2016, 28 parla di «trivialization and pigeonholing of poetry by Christian thinkers» nell'età postcostantiniana. Ma Agostino, nel *De doctrina christiana*, più di una volta si sofferma sull'utilità, per l'oratore cristiano, di una dolcezza procurata dall'eloquenza (cfr. ad esempio *Doctr. christ.* 4,11,26). WESTRA 2007, 12 parla di una tensione o un'ambivalenza nell'attitudine di Agostino nei confronti della poesia e della sua soavità e a p. 28 sottolinea che Agostino, nonostante le numerose aperture verso la poesia e la musica (esprese ad esempio in *Doctr. christ.* 2,18,28), «could not have conceived of Christian poetry as leading to salvation, which is precisely the function Prudentius ascribes to his own work». Sulla convenienza di cantare in bella forma lodi al Signore, però, pare non avere remore (*Doctr. christ.* 4,19,38): *porro cum laudatur Deus sive de seipso sive de operibus suis, quanta facies pulchrae ac splendidae dictionis oboritur ei qui potest quantum potest laudare*.

¹⁸² MARTIN 1971, 376 opera un confronto serrato fra i due testi.

riserva agli scrittori di centoni¹⁸³. La parafrasi poetica di testi biblici o liturgici, se pure con Paolino diventerà la normalità, pochi decenni prima lasciava inquieti coloro che vedevano in essa un'arbitraria alterazione del testo sacro, ottenuta per giunta con parole prese in prestito dai pagani. E da Virgilio e Giovenco Ausonio ha attinto a piene mani con una tecnica quasi centonaria: stralci di versi vengono presi e ricuciti nella medesima sede esametrica, con termini spesso coniugati e declinati allo stesso modo, come l'emistichio incipitario *nate, patris summi* (*Ephem.* 3,27), che, apparso per la prima volta in Verg. *Aen.* 1,665, è stato riutilizzato anche da Proba in *Cento* 32¹⁸⁴. Un rimando che rivela la sola influenza di Giovenco è *in caelo solium* di *Ephem.* 3,14, che ha come unico antecedente *e caeli solio* in *Evang.* 1,17¹⁸⁵; di Giovenco si ricorderà anche Venanzio Fortunato, con il suo *e caeli solio* in *Carm.* 5,6,20.

Ausonio poteva dunque apparire spregiudicato nel mettere in versi di sapore virgiliano espressioni del Credo e movenze del Padre nostro; i riferimenti a Giovenco, lungi dal giustificarlo, lo inserivano nella catena degli arditi che osavano imbellettare e

¹⁸³ Cfr. Hier. *Epist.* 53,7, in particolare il seguente brano: *taceo de meis similibus, qui si forte ad scripturas sanctas post saeculares litteras venerint et sermone composito aurem populi mulserint, quicquid dixerint, hoc legem dei putant nec scire dignatur, quid prophetae, quid apostoli senserint, sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia, quasi grande sit et non vitiosissimum dicendi genus depravare sententias et ad voluntatem suam scripturam trahere repugnantem. Quasi non legerimus Homerocentonas et Vergiliocentonas ac non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum, quia scripserit: iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna, iam nova progenies caelo demittitur alto, et patrem loquentem ad filium: nate, meae vires, mea magna potentia solus, et post verba salvatoris in cruce: talia perstabat memorans fixusque manebat. Puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia, docere, quod ignores, immo, ut cum Clitomacho loquar, nec hoc quidem scire, quod nescias.* La critica è rivolta a chi compone centoni di argomento cristiano con tessere virgiliane e osa affermare, come Proba in *Cento* 23, *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi* (su questo cfr. SMOLAK 2004; sul rapporto tra Proba e Gerolamo cfr. CULLHED 2014). La maggior parte dei versi citati da Gerolamo, in effetti, compare nel centone di Proba: *Cento* 34 *iam nova progenies, omnis quem credidit aetas*; *Cento* 430 *nate, meae vires, mea magna potentia solus*; *Cento* 624 *talia perstabat memorans fixusque manebat*. Anche Giovenco può essere compreso nel numero di chi deprava le frasi dei profeti e degli apostoli con il bello stile. Inoltre, sebbene l'operazione compiuta da Ausonio sia differente, la sostanza del discorso può essere applicabile pure alla sua orazione.

¹⁸⁴ Un altro esempio di compresenza di Virgilio e Proba è la clausola *in regna vocari*, presente in *Aen.* 7,256 e 578 e in *Cento* 123 e ripresa in *Ephem.* 3,18 con la formula *in regna vocavit*.

¹⁸⁵ Ma anche dall'interno dell'esametro Ausonio trae le sue tessere: così l'inizio del secondo emistichio in Iuvenc. *Evang.* 4,29 (*ollis Christus ait: errori obnoxia pravo*) è impiegato con lieve modifica in Aus. *Ephem.* 3,52 (*si scelere abstineo errori obnoxius, et si*). Come accade spesso nel centone, qui non vi è relazione con gli altri termini dell'esametro "saccheggiato". In un caso dove potrebbe essere presente anche la memoria di Lucrezio, Ausonio pare propendere per Giovenco in quanto ricalca completamente le sue parole. *Lucret.* 3,824 recita: *praeter enim quam quod morbis cum corporis aegret*; Giovenco segue la clausola in *Evang.* 1,192: *virtus prodiderat, quod carcere corporis aegri* e Ausonio in *Ephem.* 3,37 ripete la chiusa: *pande viam, quae me post vincula corporis aegri*. Oltre al genitivo *aegri* in luogo del lucreziano *aegret*, la preghiera ausoniana si avvicina a Giovenco per il dattilo *vincula*, semanticamente sovrapponibile a *carcere*.

snaturare i testi cristiani. La *naïveté* della preghiera di Ausonio pare essere confermata dalla battuta che segue l'*oratio* (*Ephem.* 4,1): *Satis precum datum deo*, adesso basta, ho già dedicato sufficiente tempo a Dio, ora bisogna mettersi al lavoro; e poi, quasi accorgendosi di avere esagerato: *quamvis satis numquam reis / fiat precatu numinis*. Ma gli affari incalzano, e subito Ausonio ordina al servo di metterlo in tenuta da lavoro.

Da queste considerazioni si deduce che non è necessario postulare una mediazione di Paolino per motivare l'influenza dell'*Oratio maior* sulla poesia di Prudenzio. Una relazione tra i due poeti più giovani di Ausonio è stata messa in luce da Salvatore Costanza, che ha elencato i numerosi riscontri verbali tra le loro opere¹⁸⁶. Tuttavia non si può affermare che Paolino sia stato il tramite tra Ausonio e Prudenzio, specialmente riguardo alla relazione tra *Ephemeris* e *Cathemerinon*. È vero che Paolino scrive un'ode saffica e che la polimetria dei suoi carmi è un retaggio di Ausonio; nondimeno, i metri da lui prediletti sono l'esametro, il distico elegiaco e il giambo e di questi tre solo l'ultimo trova spazio nel *Cathemerinon*. Prudenzio è più vario di Paolino nella scelta metrica – scrive infatti in metri eolici, trocaici e anapestici – e in ciò si avvicina maggiormente al maestro, Ausonio. È probabile, poi, che ai tempi di Prudenzio le opere di Ausonio fossero più reperibili di quelle di Paolino, sia per la fama del maestro di Graziano, sia perché circolavano da più tempo.

2.6 Conclusioni

Il *Liber Cathemerinon*, dunque, per alcuni aspetti risponde all'*Ephemeris* di Ausonio e in un certo qual modo la purifica cristianizzandola. Detto questo, occorre non circoscrivere la risposta poetica del *Cathemerinon* nei limiti dell'*Ephemeris*. La raccolta di Prudenzio entra in dialogo con tutte le opere di Ausonio, e in particolare con i componimenti lirici. L'*hymnus circa exequias defuncti*, per esempio, si oppone al flebile lamento di *Parent.* 17, dedicato al figlio della sorella. La relazione è data in primo luogo dal metro: che un carme anapestico tratti della morte non è una prassi consolidata. Gli anapesti di Settimio Sereno e di Terenziano Mauro non sono mai legati al tema funebre, mentre l'esempio del contemporaneo Claudiano è significativo: il suo unico carme anapestico è quello di apertura dei *Carmina minora* ed è un

¹⁸⁶ COSTANZA 1983. Cfr. anche GUTTILLA 2003 sull'immagine di Cristo e il tempio di Salomone in entrambi gli autori; GUTTILLA 2004 per il martirio e la *duplex corona*; GUTTILLA 2005 per un possibile incontro tra Prudenzio e Paolino; GUTTILLA 2002-2006 sulle preghiere di contenuto evangelico; GUTTILLA 2008 per i rapporti di *Perist.* 3 con il carme 31 e tre *natalicia* di Paolino (*Carm.* 14; 15; 18).

trionfale elogio di Stilicone, genero e suocero di un Augusto; ovviamente, non vi è nemmeno l'ombra di lutti e pianti.

È rilevante perciò che i carmi di Ausonio e Prudenzio associno ritmo anapestico e argomento funebre. L'offerta dello zio è per Ausonio una *lacrimabilis querella* (*Parent.* 17,17), e a questo gemito Prudenzio risponde vigorosamente: *iam mesta quiesce querella* (*Cath.* 10,117); poi aggiunge: *lacrimas suspendite matres*. Forse non è casuale che sia proprio la madre del defunto quella con cui Ausonio condivide il dolore. Oltre *querella* e *mater*, altri vocaboli impiegati in *Parent.* 17 sono ripresi da Prudenzio: *honor* che sta a indicare le onoranze funebri¹⁸⁷ e i termini con radice *funer-*, assai indicati per il contesto¹⁸⁸. Si tratta, in questo caso, di una vera e propria *retractatio*: nei *Parentalia* di Ausonio basta il ricordo dei defunti e la ripetizione dei loro nomi ad alleviare le pene di chi ha perso un parente e a rendere il giusto onore alle ceneri¹⁸⁹; a questa prospettiva tutta terrena Prudenzio risponde con l'inno per le esequie di un defunto, nel quale la cura del sepolcro è motivata dalla certezza che presto i corpi dei defunti si riuniranno al germe di vita eterna tornato alle stelle con la morte¹⁹⁰. Quest'ultima è addirittura più beata della vita, perché il defunto tornerà a vedere il regno celeste e il suo aspetto sarà quello degli anni migliori, senza i segni della vecchiaia¹⁹¹. Con tale speranza di vita eterna Prudenzio va oltre le nenie di Ausonio, che con il suo canto non fa che ricordare il nipote Ercolano e offrire il suo dono di lacrime¹⁹². Il decimo inno del *Cathemerinon*, dunque, riprende e al contempo si oppone a *Parent.* 17, e attraverso questo richiamo ritratta l'idea di fondo di tutta la raccolta dei *Parentalia*, spostando lo sguardo dal mesto ricordo del passato alla gioia della vita futura; anche ad Ausonio è rivolto l'invito dei vv. 119-120: *nullus sua pignera plangat, / mors haec reparatio vitae est*. I *pignera*, in particolare, ricordano i pegni di amore, i vincoli di affetto su cui si fondano i *Parentalia*.

Certo, non al solo Ausonio risponde Prudenzio. Anche Orazio, ad esempio, è evocato con la formula *sopor urget*¹⁹³. In *Carm.* 1,24 il poeta augusteo cerca di consolare Virgilio per la morte dell'amico Quintilio, mostrandogli con l'esempio di

¹⁸⁷ *Parent.* 17,3: *tacitum sine honore relinquat* e *Cath.* 10,47: *honor ultimus accipit artus*.

¹⁸⁸ *Parent.* 17,18: *quae funereo modulatu* e *Cath.* 10,48: *et funeris ambitus ornat* e 67: *cognataque funera nobis*.

¹⁸⁹ Cfr. *Parent. praef.*, in particolare v. 4: *sufficit inferiis exsequialis honos* e vv. 9-11: *hoc satis est tumulis, satis et telluris egenis: / voce ciere animas funeris instar habet. / Gaudent compositi cineres sua nomina dici*.

¹⁹⁰ Cfr. *Cath.* 10,17-48.

¹⁹¹ Cfr. *Cath.* 10,85-112. Icastico è il v. 89: *mors ipsa beatior inde est*.

¹⁹² *Parent.* 17,6-7: *verum memorare magis quam / functum laudare decebit*.

¹⁹³ Prud. *Cath.* 10,57-60: *hoc provida christicolarum / pietas studet utpote credens / fore protinus omnia viva / quae nunc gelidus sopor urget*.

Orfeo come gli dei non risparmino la fine nemmeno al più dolce cantore. Un sonno perpetuo preme Quintilio; l'unico sollievo è pensare che non si può fare altrimenti¹⁹⁴. Prudenzio sostituisce l'aggettivo *perpetuus* con *gelidus* e pone efficacemente sopra la clausola oraziana una fine di verso di segno opposto: *omnia viva*; il contrasto con la sconsolatezza di Orazio non potrebbe essere maggiore.

Con questo esempio risulta evidente quanto la modalità allusiva prudenziana disti da quella di Ausonio. Si è visto come in *Ephem.* 1 certe espressioni vengano sottratte a Orazio per una certa affinità tematica e siano riutilizzate in un contesto che ne deforma spiritosamente il significato. Il caso di *sopor urget* è esemplare: mentre Prudenzio accoglie la portata tragica dell'ode e risponde all'afflizione senza vie d'uscita con la speranza cristiana, Ausonio si serve del nesso per descrivere ironicamente il sonno di Parmenone e per accostarlo con un' enfasi canzonatoria al riposo della morte. In questo modo lo struggimento originario dell'espressione viene stravolto e quasi ridicolizzato nella nuova collocazione. Sembra che Ausonio tratti i frammenti oraziani come mere pietruzze di parole da ricomporre arbitrariamente a formare un nuovo gingillo; ecco quindi che la formula *sopor urget* era perfettamente adatta all'assopimento profondo del servo, che presto, con una lineare associazione di idee, sarà rassomigliato al sonno perpetuo di Endimione. Ma quel *sopor*, posto in quella posizione all'interno del verso, porta con sé quasi inevitabilmente un'altra parola, l'aggettivo *altus*, in un accostamento di origine virgiliana.

Si capisce quindi come la poesia di Ausonio giochi tutta sulle parole, viste come singole tessere o gruppi di tessere spesso già ideati da altri autori e ricomposti in diverse combinazioni, in modo da creare ogni volta significati differenti. Tale procedimento ricorda, seppur alla lontana, le riflessioni sulla letteratura di Calvino nel romanzo *Il castello dei destini incrociati*. In esso il racconto prende forma grazie alla combinazione dei tarocchi, che trovano il loro senso solo nella sequenza in cui si trovano. Qui i tasselli non sono semplici parole, bensì componenti di un sistema semiotico; tuttavia l'idea combinatoria che vi sta sotto è affine in qualche modo alle operazioni compiute da Ausonio. L'intento del poeta tardoantico, però, è il più delle volte quello di divertire il lettore, che è suo complice in un gioco di ammiccamenti; il suo fare poesia diventa quasi un indovinello, che portato all'estremo sfocia nell'oscurità del *Griphus* o del *Technopaegnon* e che sollecita la partecipazione del lettore in una maniera non così usuale nella letteratura latina¹⁹⁵. Il «gusto di manipolare la lingua, ed ostentarne la

¹⁹⁴ *Carm.* 1,24,19-20: *durum: sed levius fit patientia / quidquid corrigere est nefas.*

¹⁹⁵ Per il ruolo preponderante assunto dal lettore nella poesia tardoantica cfr. PELTTARI 2014, in particolare le pagine 115-164. La sua trattazione sulle prefazioni (pp. 45-72) mette bene in luce l'importanza del lettore, anche se non nascondo qualche riserva su certe conclusioni a volte estreme sul

conoscenza»¹⁹⁶ raggiunge qui il suo apice: la lingua viene frammentata in *puncta sermonum* e il poeta trova godimento nella mera concatenazione di queste particelle minime. Appare perciò calzante la descrizione che la Nugent fa della poesia di Ausonio come «logocentric, palimpsestic and ludic»¹⁹⁷.

Ci si domanda pertanto se Prudenzio non operi una ritrattazione di Ausonio anche attraverso il modo di alludere ai poeti precedenti e in particolare a Orazio. Si torni al paragone tra l'*Ephemeris* e il *Cathemerinon*: mentre Ausonio con le sue strofi saffiche richiama due odi di tema amoroso (*Carm.* 1,25 e 3,11), Prudenzio fa di Orazio il suo modello del genere lirico, e richiama specialmente la componente innica presente nei carmi oraziani; chiaro esempio è il modo in cui il poeta riprende nel suo inno in strofi saffiche il *carmen saeculare* e lo stesso carme 3,11 colto nelle movenze inniche dell'invocazione a Mercurio. Per di più, mentre in Ausonio le riprese delle odi oraziane sono tendenzialmente di natura scherzosa – si è visto prima con *Carm.* 1,25 e 3,11, poco sopra con *Carm.* 1,24, e si è accennato anche a *Carm.* 1,2¹⁹⁸ – nel *Cathemerinon* sono spesso le odi di argomento più elevato o le espressioni di contenuto moraleggiante a venire riecheggiate o per una valorizzazione della parvenza di verità scorta dal poeta pagano o per un superamento cristiano del vate antico. Anche le riprese non referenziali¹⁹⁹, pur non entrando in dialogo con il contesto del carme oraziano,

nuovo rapporto tra i poeti tardoantichi e i classici; ad esempio, a p. 70, in un paragrafo sulle prefazioni di Ausonio, Pelttari arriva ad asserire che «the text cannot determine its own meaning». Più che il testo non possa avere un suo proprio significato, l'impressione è che Ausonio abbia ingaggiato un intrigante gioco con l'amico lettore – non un lettore qualsiasi – e lo invogli a scovare nella selva di parole i significati che l'autore vi ha nascosto.

¹⁹⁶ GUALANDRI 1995, 156. Poco prima (p. 155) si era parlato di «compiacimento per il possesso delle parole».

¹⁹⁷ NUGENT 1989, 46.

¹⁹⁸ Vd. *supra*, 228 nt 7.

¹⁹⁹ Penso alle «nonreferential» o alle «juxtaposed allusions» di cui PELTTARI 2014, 131-149 ha messo in luce l'importanza. Si riconoscono infatti molti casi, nella poesia tardoantica, in cui non vi è interazione fra il contesto originario, da cui è tratta la formula riutilizzata, e quello del testo di arrivo. Inoltre, nelle «juxtaposed allusions» interi frammenti di diversi testi classici sono incorporati nel nuovo testo e vengono giustapposti, contribuendo al significato del testo tardoantico mediante il loro accostamento. Le allusioni possono anche avere la semplice funzione di riconoscimento di un passato letterario. Ad esempio, i riferimenti a Virgilio in *Mos.* 458-460 più che riferirsi al contesto del modello paiono mostrare l'abilità di Ausonio di rinnovare la poesia classica (cfr. p. 141). Alcune citazioni non sono rilevanti in quanto tratte da un determinato passo, ma in quanto sono parole di un poeta classico, con il quale il poeta tardoantico si pone in relazione. In questo senso, però, ci si avvicina ai rapporti intertestuali già propri della poesia classica. Se quindi si può riconoscere nella poesia tardoantica una maggiore quantità di riprese non referenziali, molte modalità emulative del passato rimangono presenti; del resto, gli autori tardoantichi hanno imparato a fare poesia leggendo i poeti classici e quindi assimilando anche un certo modo di intendere la letteratura e la relazione con i poeti precedenti.

possono avere la funzione di porre Prudenzio in continuità con la tradizione poetica classica e talvolta anche di iscrivere i suoi componimenti nel filone innodico.

Sembra quindi insufficiente pensare come Charlet che Prudenzio abbia composto le sue strofe saffiche non come Orazio ma alla maniera dei poeti imperiali e tardi, primo tra tutti Ausonio²⁰⁰. Senza dubbio Ausonio è un intermediario essenziale per comprendere la poesia prudenziana e il suo impiego dei metri, specialmente lirici; ma questo può non andare di pari passo con una svalutazione del ruolo di Orazio nella produzione lirica di Prudenzio. Per quanto riguarda l'uso del metro saffico in senso tecnico, è indiscutibile la presenza di una maggiore regolarità negli endecasillabi saffici, di una fissità della cesura; in generale si nota la netta diminuzione dello spazio lasciato alla variazione, dalla lunghezza di certe sillabe all'*enjambement* tra una strofe e l'altra. Ma questi elementi più che essere esito di una diretta influenza di Ausonio paiono rivelare una tendenza versificatoria dell'epoca, che secondo Luque Moreno è una tappa di un lungo processo di semplificazione del metro saffico – e non solo – a cui Orazio stesso ha dato un'importante spinta²⁰¹.

Si è constatato, dunque, in questo capitolo quanto la poesia di Ausonio abbia lasciato il segno sulla produzione lirica di Prudenzio. Con il *Cathemerinon* è proposto un nuovo modo di vivere la propria giornata rispetto al divertito resoconto di Ausonio nell'*Ephemeris*; la lode a Dio, da Ausonio relegata in un breve gesto mattutino tra la sveglia e il lavoro, diventa in Prudenzio la costante della vita quotidiana e informa ogni gesto, dall'alzarsi prima che sorga il sole, al mangiare, al dormire. Essa determina il tono della raccolta e la inserisce in un genere preciso, contrastante con l'indistinta mescolanza di generi e sottogeneri che costituiscono l'*Ephemeris*; se nel *Cathemerinon* la poesia è un'offerta di ringraziamento a Dio, le scenette dell'*Ephemeris* sono accomunate dal gioco spiritoso del parolaio Ausonio che si diverte perfino a ricamare sul Credo una veste classica, prima di indossare il suo abito.

Ma Prudenzio non si ferma all'*Ephemeris*: la sua prospettiva nella seconda metà della raccolta si allarga dai momenti della singola giornata e abbraccia anche altri avvenimenti che possono costituire la quotidianità del cristiano; in questo modo il poeta amplia la sua *retractatio* dalla sola *Ephemeris* ad altri componimenti di Ausonio: così, per esempio, il lamento funebre di *Parent. 17* e l'idea consolatoria che sottende tutti i *Parentalia* sono richiamati e superati dalla certezza della vita eterna che traspare dal canto esequiale del decimo inno. Infine, Prudenzio sembra prendere le distanze da

²⁰⁰ CHARLET 1980, 89.

²⁰¹ LUQUE MORENO 1978a. Il processo è anche quello di un lento sviluppo del ritmo quantitativo in ritmo accentuativo. Dalla trattazione di Luque Moreno si evincono pure le differenze che intercorrono tra i versi saffici di Ausonio e quelli di Prudenzio.

Ausonio anche nel modo di richiamare i carmi di Orazio: non ironiche banalizzazioni del modello, ma piuttosto una sua valorizzazione; dai carmi oraziani Prudenzio ricava di invocazioni alla divinità, riflessioni morali, oppure risponde alle disperate asserzioni sulla morte riutilizzando la tessera *sopor urget*, oltre a presentare semplici reminiscenze.

CONCLUSIONI



Le strofi saffiche, l'innodia, Orazio, Prudenzio e Ausonio: uno studio dalle molteplici sfaccettature, che si è dispiegato in svariate direzioni. Eppure, la scelta di concentrare l'indagine su un certo tipo di metro, la sua fortuna e i suoi usi ha dato i suoi risultati. Si è visto come le strofi saffiche oraziane attirassero l'attenzione di molti, eruditi e poeti e soprattutto si è notata la funzione che esse hanno avuto nella tarda antichità e nel medioevo: da una parte le odi in metro saffico sono diventate sede di riflessioni sulla poetica e sulla metrica, propria o di altri autori, dall'altra sono entrate a far parte del genere innodico, che ne ha determinato il successo dal V secolo in poi.

1. Il genere innodico: le strofi saffiche, il canto e un insolito predecessore

È proprio l'affondo sul genere innodico che ha contribuito a svelare un'immagine di Orazio per molti aspetti insolita agli occhi del lettore moderno. L'esame delle strofi saffiche oraziane, infatti, ha permesso di scoprire uno stretto legame tra queste e l'innografia, legame che diventa evidente nella scelta del metro per il *Carmen saeculare*, un vero e proprio inno. Già ai tempi di Orazio, dunque, per motivazioni tutt'altro che chiare, è riscontrabile una particolare connessione tra il metro che prende il nome da Saffo e i generi dell'innodia e dell'epinicio; il vate di Augusto, infatti, assimila in un certo qual modo l'esaltazione degli uomini grandi alla lode per gli dei, rendendo così divini quei personaggi celebrati con odi saffiche.

La componente innica nelle *Odi* oraziane è stata colta in particolare dai lettori di un'epoca che vide il trionfo della religione cristiana: in tutte le province dell'impero romano cominciarono a risuonare canti di supplica e di lode a Dio. Quando ci si rivolse

ai classici, fu naturale rintracciare nei loro testi accenti consonanti alla propria visione del mondo; ecco dunque che furono le preghiere di Orazio, effettivamente presenti nella sua raccolta, benché di natura più letteraria che religiosa, ad attirare l'attenzione dei lettori tardoantichi. Ma fu Prudenzio che scelse per un suo inno la strofe saffica; e il modello oraziano è evidente non solo per il metro, come si è messo in luce nel capitolo terzo. Orazio, dunque, diventa il predecessore di un innografo, come dichiara Prudenzio stesso nell'*hymnus omnis horae* tramite le allusioni iniziali alle *Odi*. Anche Paolino di Nola, si è notato nel primo capitolo, in un passo metapoetico rimanda al poeta lirico augusteo.

Accanto ad Orazio, entrambi gli autori cristiani nominano esplicitamente il loro predecessore biblico, Davide. I suoi salmi, infatti, costituiscono il precedente più ovvio dell'innodia cristiana: possono agevolmente essere inclusi nel genere lirico e in essi il salmista ha racchiuso riferimenti profetici alla persona di Gesù. Nella ricerca sui salmi e sulla loro relazione con il genere innodico, è emerso che nel IV secolo non vi era una distinzione tra salmi e inni; pertanto, Davide era senza esitazione considerato un innografo a tutti gli effetti, anzi, il primo degli innografi a detta di Ilario. Era naturale quindi che poeti come Ilario, Paolino, Prudenzio e indirettamente anche Ambrogio indicassero il profeta Davide come loro antecedente nel cantare le lodi di Cristo.

Davide e Orazio: due autori così distanti l'uno dall'altro, eppure accomunati, agli occhi dei poeti cristiani, dai loro inni di lode e forse, pare accennare Prudenzio, dalla loro celebrazione di Cristo. Che i salmi contenessero profezie del Messia non stupisce, vista l'abitudine dei Padri di leggere quasi ogni brano biblico come prefigurazione di eventi accaduti dopo la rivelazione; il ruolo profetico di Orazio è invece assai meno immediato. Egli può essere uno dei *vates* che secondo Prudenzio nei secoli vetusti avevano cantato Cristo¹; del resto, nel suo *Carmen saeculare* il poeta gioisce per il ritorno di un'età dell'oro sotto il principato di Augusto, e l'Augusto-Apollo-sole che egli invoca a più riprese può essere interpretato come una prefigurazione di Cristo, fonte di luce e per questo di frequente assimilato alla divinità apollinea. Non solo Prudenzio, ma anche Gerolamo accosta l'autore del salterio a Orazio; se infatti con la sua domanda *quid facit cum psalterio Horatius?* oppone l'opera biblica a quella classica, si trova al contempo ad avvicinarle per il genere letterario a cui entrambe appartengono. L'innografo cristiano, dunque, e in particolare Prudenzio, si pone come erede dell'innografo della tradizione ebraica, Davide, e dell'innografo della tradizione classica, ossia Orazio. Il poeta augusteo, perciò, è il corrispettivo pagano del salmista.

¹ Cfr. *Cath.* 9,25: *ecce quem vates vetusti concinebant saeculi.*

La loro comunanza è data anche da un fattore di cui si è trattato a lungo in questo studio: il canto. Nella pratica religiosa cristiana il canto di inni e salmi scandiva le giornate dei fedeli. Ma è possibile che l'esecuzione canora caratterizzasse talvolta alcune odi oraziane. Si è osservato nel terzo capitolo che l'uso di cantare *carmina* di Calvo e Catullo è testimoniato fin dai tempi di Orazio; così, qualche secolo dopo, Plinio il Giovane riporta il successo dei suoi endecasillabi, eseguiti da alcuni musicisti greci. Anche Boezio attesta la pratica di cantare poesia lirica e l'uso non si interrompe con il medioevo: sono dei manoscritti tra il X e il XII secolo a mostrare notazioni neumatiche apposte ai versi di alcune odi oraziane. E con tale argomento si è tornati a rilevare un'associazione tra strofi saffiche, le più corredate di neumi insieme ai carmi in asclepiadei, e gli inni: infatti, la ricostruzione delle melodie impiegate per i *Carmina* di Orazio in metro saffico ha messo in luce come esse corrispondano alle modulazioni attestate per gli inni nello stesso metro. E proprio nei manoscritti annotati le odi di Orazio vengono definite come inni e lodi agli dei e agli uomini. Se pure per l'età tardoantica non vi sono prove di un'esecuzione cantata delle odi oraziane, i poeti dell'epoca si riferiscono sempre all'opera lirica di Orazio con una terminologia di tipo musicale: i suoi carmi, pertanto, non erano così estranei al canto, come del resto rivela il termine stesso *carmen*.

L'associazione tra le strofi saffiche oraziane e quelle degli inni medievali è dovuta anche alla larga diffusione che le ultime ebbero nell'innodia, in particolare nell'ambito spagnolo e nell'ambiente carolingio. Largo spazio è stato dedicato alla fortuna della strofe saffica nei componimenti innici della prima età medievale. Per spiegarsi questo fenomeno e il lessico e gli stilemi utilizzati nelle strofi saffiche si è dovuto ricorrere alle due raccolte liriche di Prudenzio, che determinano la fortuna di certi metri nell'innografia successiva e che forniscono un modello imprescindibile. Il *Cathemerinon* e il *Peristephanon* non offrono solamente segmenti metrico-lessicali: anche per certi fenomeni fonici, in particolare quelli che influenzano il ritmo delle parole e del verso, Prudenzio enfatizza ciò che era già presente nei carmi oraziani, e d'altro canto preannuncia per molti aspetti rime, assonanze e allitterazioni sistematiche che saranno poi la cifra dei carmi medievali. Per non parlare del ritmo delle parole: il poeta tardoantico non fa che accentuare la regolarità dell'endecasillabo saffico, dando grande peso, nel ritmo delle stringhe foniche, agli accenti delle parole. Pur essendo scritti in metrica, i carmi prudenziani si collocano all'interno dell'evoluzione che porta dai metri classici alla nascita della poesia ritmica: si arriva così agli inni in strofi saffiche e pseudosaffiche ritmiche, che ancora risuonano delle parole degli inni quotidiani o delle corone dei martiri. Prudenzio, si è visto, è l'anello della catena che collega le due esperienze apparentemente distanti della lirica di età augustea e dell'innodia cristiana

medievale. E la strofe saffica è il metro che più di tutti permette di seguire questo filo ininterrotto.

2. Due inni a confronto: il *Carmen saeculare* e *Cathemerinon* 8

Per questo motivo sono stati scelti per un'analisi testuale due inni in metro saffico, il *Carmen saeculare* di Orazio e *Cathemerinon* 8 di Prudenzio. Non a caso il carme composto da Orazio per i *ludi saeculares* è stato chiamato inno: all'inizio del secondo capitolo si è discusso ampiamente sulla sua natura di canto religioso, fitto di invocazioni a numerose divinità, e sulle stratificazioni interpretative dei secoli successivi al medioevo, nelle quali ad essere sottolineato è stato l'aspetto puramente politico dell'ode, a scapito del suo significato religioso. Nell'esaminare il rapporto tra i due testi, non ci si è limitati alla ricerca di rinvii lessicali, come spesso accade nell'analisi intertestuale. Vi sono infatti altri livelli del testo che rivelano una relazione fra il carme di Orazio e quello di Prudenzio. Innanzitutto il genere e, correlato con esso, il metro: le pagine precedenti hanno ripetutamente messo in luce questo singolare legame tra i due poeti.

In secondo luogo, i temi e i personaggi degli inni trovano una peculiare corrispondenza tra loro. Mi riferisco in particolare agli oggetti del canto poetico, ai quali le voci parlanti rivolgono la loro invocazione. L'Apollo del *Carmen saeculare*, per tutto l'inno sovrapposto al dio Sole, trova il suo corrispettivo nel Cristo misericordioso di *Cath. 8*, che più degli altri carmi della raccolta è tutto incentrato sulla figura di Gesù. Per comprendere più a fondo il legame tra i destinatari delle lodi di Orazio e Prudenzio, si è preso in considerazione l'inno quinto, speculare all'ottavo. Anche questo prende l'avvio da un'ode oraziana in onore di un dio, Augusto presentato nelle vesti di Apollo-sole²; e il *princeps*, a dire il vero, è indirettamente associato ad Apollo – e ad Enea – anche nel *Carmen saeculare*. Una linea in un certo senso figurale – anche se non raggiunge i livelli di Mosè figura di Cristo – unisce Augusto, Apollo, il sole e Cristo negli inni di Prudenzio che si rifanno al modello oraziano. Tanto nel *Carmen saeculare* quanto in *Cath. 8*, poi, questi personaggi segnano con la loro presenza il ritorno a una condizione originaria priva di peccato, che assume i tratti poetici dell'età dell'oro.

Nel capitolo terzo è stato messo in luce un ulteriore elemento in comune tra i due testi, che fino ad ora era sfuggito ai lettori di Prudenzio. Il *Carmen saeculare* contiene un'inserzione narrativa che non poco ha in comune con i racconti biblici che caratterizzano la raccolta degli inni quotidiani. Il racconto di Enea che da Troia

² *Carm. 4,5 (Invetor rutili, dux bone, luminis).*

conduce un gruppo scelto di uomini verso una nuova patria è posto quasi al centro del carne; ebbene, la posizione centrale o quasi delle inserzioni narrative nel *Cathemerinon* è ciò che contraddistingue gli inni prudenziani, mentre di questo non si era trovato riscontro nelle odi di Orazio individuate da Charlet³. Il racconto mitologico, poi, con un eroe che guida i suoi compatrioti verso una terra promessagli dalla divinità può ricordare le narrazioni bibliche prudenziane, come l'episodio in cui Mosè conduce attraverso il Mar Rosso e poi per il deserto il suo popolo, verso la patria dei giusti. Inoltre, la funzione che l'inserzione mitologica svolge nell'economia dell'ode oraziana è paragonabile al ruolo che certe narrazioni bibliche hanno nell'economia degli inni prudenziani. Si è menzionato, ad esempio, *Cath.* 3, che con il suo racconto di Adamo ed Eva propone una complessa rete di relazioni tra cornice e inserzione; casi simili sono quelli degli inni quinto e ottavo.

3. Corrispondenze e unità nel *Cathemerinon*

Ancora una volta, l'inno per l'accensione della lucerna presenta affinità con quello preso in esame. Si è prima parlato di come *Cath.* 5 aiuti a comprendere il significato dell'immaginario poetico dell'*hymnus post ieiunium*. A più riprese, quindi, è stata riconosciuta l'importanza di non trascurare la collocazione dell'inno analizzato all'interno della raccolta: il rapporto di *Cath.* 8 con gli altri componimenti, e in particolare con quelli a esso più strettamente correlati, illumina alcuni significati del testo. Il macrotesto, dunque, fornisce un *surplus* di significato che sfuggirebbe se si considerasse il carne come avulso dalla collezione. Per questo l'inno speculari *ad incensum lucernae* e quello con cui *Cath.* 8 forma una coppia, il precedente *hymnus ieiunantium*, hanno offerto spunti per una maggiore comprensione del carne sulla fine del digiuno. Per non parlare poi dei nessi che collegano l'inno ottavo con il terzo, che con quello successivo forma una coppia sul tema del cibo, tema in relazione con quello sul digiuno. Una simile attenzione alle interrelazioni tra le singole unità testuali della raccolta è stata suggerita dagli studi di letteratura italiana e di semiotica sul macrotesto; in particolare, i contributi di Massimo Danzi sul canzoniere nel Quattrocento e nel Cinquecento e di Maria Corti sui racconti di Calvino con Marcovaldo come protagonista hanno dato un contributo insolito ma proficuo alla mia indagine sul *Cathemerinon liber* e sul rapporto tra i singoli componimenti in esso contenuti⁴.

Per questa ragione è stato necessario entrare nel dibattito sull'unità del *Cathemerinon* e prendere in considerazione le principali tesi proposte nel corso dei

³ CHARLET 1982, 79 nt 110.

⁴ CORTI 1978, DANZI 1992.

decenni, a partire da fine Ottocento. Nel secondo capitolo sono state confutate le ipotesi ritenute inadeguate a spiegare tutti gli elementi della raccolta e sono state invece accolte le numerose osservazioni utili a capire più a fondo la complessa struttura che tiene assieme i dodici carmi. Molti hanno notato le simmetrie metriche tra le due metà della raccolta, e Helmut Seng ha aggiunto i legami chiastici che si possono individuare a questo livello⁵. È poi evidente a tutti la divisione per coppie tematiche, con qualche eccezione, specialmente per gli inni nono e decimo.

L'ipotesi strutturale da me proposta supera questa *impasse*, spiegando la seconda metà della raccolta con la filigrana dell'anno liturgico: gli inni settimo e ottavo corrisponderebbero al principio dell'anno, che nel IV secolo in molte parti dell'impero cadeva a inizio marzo, durante la Quaresima e nel mese della Pasqua; l'inno sul digiuno e quello sulla fine del digiuno, quindi, evocherebbero l'uno la penitenza quaresimale, l'altro il termine della Quaresima, ossia la Pasqua. I simboli battesimali che sono stati scorti nell'inno ottavo potrebbero essere un'ulteriore allusione alla Pasqua, giacché era abitudine diffusa impartire il battesimo nella notte in cui la morte era vinta da Cristo risorto. E la resurrezione dal giorno di Pasqua diventa memoria di ogni giorno: così *Cath.* 9, da alcuni ascritto con decisione al tempo pasquale⁶, sarebbe invece l'inno che introduce al tempo ordinario, dominato dalla figura di Cristo, che dovrebbe essere il pensiero dominante di ogni giornata e il soggetto implicito di ogni inno. Se il suo trionfo sulla morte costituisce il cuore dell'inno nono, gran parte del carne è dedicata alle gesta di Cristo, i miracoli della sua vita terrena, fino alla sua ascensione alla destra del Padre.

Il periodo liturgico del tempo ordinario unirebbe l'*hymnus omnis horae* con l'inno per le esequie di un defunto. Infatti, il tempo ordinario non è dedicato a nessuna festa in particolare, bensì riguarda la vita quotidiana, il comune scorrere del tempo; e l'esperienza della morte è quanto di più comune possa succedere: non è infatti relegata a una festa precisa nell'anno. Anzi, nei secoli successivi compare nei calendari liturgici un giorno dedicato ai defunti, proprio nel tempo ordinario. L'appartenenza degli inni 11 e 12 al periodo natalizio non è stata messa in dubbio da nessuno; è stata invece contestata la loro inclusione nel *Cathemerinon*, o perlomeno nel disegno iniziale della raccolta. Il vantaggio della mia proposta è quello di avere trovato un filo conduttore che leghi insieme gli ultimi sei inni del *Cathemerinon*, che spesso hanno suscitato perplessità negli studiosi. Con ciò non si vuole imporre una struttura chiara parallela a quella della prima metà: è fuor di dubbio che il ciclo giornaliero dei primi sei inni abbia

⁵ SENG 2000.

⁶ FONTAINE 1981, 184 e 186; CHARLET 1982, 55-56. LARDELLI 2015, 45-47 preferisce invece usare il termine redenzione, ma il concetto espresso è simile a quelli di Fontaine e Charlet.

una scansione palmare che manca invece nella seconda parte. Quello che si è creduto di rintracciare è come un ordito sottile che avvolge i carmi 7-12 e conferisce loro un'organicità senza costringere il loro significato dentro i limiti dell'anno liturgico.

La non rigidità delle relazioni simmetriche all'interno della raccolta è stata più volte osservata nel corso del secondo capitolo e non è stata ritenuta una mancanza di Prudenzio, quanto piuttosto un segno di una capacità di *variatio* che non lascia spazio alla fissità e alla prevedibilità. Ad esempio, non tutti i metri si trovano in una perfetta simmetria gli uni con gli altri. Nel campo delle relazioni metriche è stata da me avanzata l'ipotesi di un legame tra l'inno quarto e il nono. L'intuizione è nata da un carme ausoniano, dove per l'endecasillabo falecio di parla di giambi, mentre dai critici moderni il metro è associato ai piedi trocaici. Se si accoglie l'insegnamento di Ausonio, si possono mettere in relazione i giambi di *Cath.* 4 con i trochei di *Cath.* 9, per un rapporto di opposizione.

4. L'influenza del contesto culturale: l'iconografia, la prospettiva simbolica e la liturgia

Un'altra strada poco battuta nello studio del *Cathemerinon* è quella del rapporto tra i racconti biblici e l'iconografia tardoantica. Spesso infatti ci si sofferma sugli elementi testuali, troppo spesso sul dialogo che il poeta instaura con i modelli classici, e si trascurano invece i dati extratestuali, che pure hanno larga parte nell'universo poetico degli inni prudenziani. In ogni carme del *Cathemerinon* è narrato un episodio tratto dall'Antico o dal Nuovo Testamento; ebbene, in chiusura del capitolo terzo ho paragonato tutte queste scene a dei quadri, inseriti all'interno di una cornice che ne offre l'interpretazione. Non è difficile figurarsi il *Cathemerinon* come una galleria di immagini, grandiose e minute, accomunate da un brulichio di colori: ai tempi di Prudenzio – parecchi esempi sono stati menzionati – i personaggi che fanno la loro comparsa nella raccolta si lasciavano spesso guardare dalle pareti delle chiese e dei battisteri, dalle lastre dei sarcofagi o perfino dagli oggetti custoditi nelle case dei cristiani. Prudenzio, dunque, nel narrare gli eventi scritturali, presentava ai lettori un apparato iconografico con il quale essi erano familiari.

La rilevanza che può avere il riferimento di Prudenzio al modo in cui un episodio veniva rappresentato nella sua epoca si è mostrata con tutta evidenza nel secondo capitolo, a proposito dei possibili significati del buon pastore. La sua raffigurazione prolifera nell'ambito funerario e non manca di esempi anche nei battisteri realizzati in anni vicini a Prudenzio. La simbologia legata a queste rappresentazioni del buon pastore ha illuminato l'analisi di *Cath.* 8 e ha aiutato a

cogliere alcuni significati racchiusi nella figura di Cristo che si carica sulle spalle la pecora smarrita. Si è arrivati infatti a ipotizzare un'evocazione discreta, da parte dell'autore, della liberazione dei peccati procurata dal battesimo e della sua stretta connessione con la resurrezione di Cristo.

Il simbolismo degli inni prudenziani è uno dei temi più complessi e ricchi di spunti nello studio del *Cathemerinon*. Non ci si è ancora addentrati a sufficienza in questa selva, e quello del secondo capitolo di questa tesi rimane un semplice tentativo. Sarebbe però interessante proseguire lungo questa strada, assai meno tracciata di quella sulla presenza dei classici nella poesia di Prudenzio. A questo proposito, Maria Becker ha manifestato l'esigenza di prendere in esame i carmi dei poeti cristiani riponendo l'attenzione sugli aspetti religiosi e teologici, che spesso vengono trascurati a vantaggio delle influenze classiche⁷. La mia analisi, quindi, è stata motivata anche dalla volontà di allargare l'orizzonte della mia ricerca oltre la ricezione degli autori antichi.

Di simboli e interpretazioni figurali era imbevuta la cultura tardoantica. Nel corso della mia indagine sul significato dell'inserzione biblica in *Cath.* 8, ho soffermato la mia attenzione su questo aspetto e ho rilevato, grazie alla lettura di passi da Ambrogio e Agostino, come i cristiani dell'epoca vedessero negli elementi naturali dei simboli o segni che rimandavano a un significato che stava oltre ad essi. Per questo non mi è parso una forzatura rintracciare al di là della lettera di *Cath.* 8 un sottofondo di significati battesimali, eucaristici e per certi versi pasquali. Di letture simboliche sono pieni i testi degli esegeti contemporanei a Prudenzio; non era quindi difficile per i primi lettori degli inni quotidiani cogliere i differenti livelli di significato che l'autore probabilmente racchiuse nei suoi versi.

E un poeta come Prudenzio, si è visto nel corso di tutto il lavoro, non è lontano dalla visione del mondo espressa nei testi patristici. Dagli esegeti egli ha tratto specialmente l'approccio figurale agli episodi narrati nelle Scritture. Così, si è ricordato, Mosè, che da bambino fu salvato dal massacro dei primogeniti degli Ebrei a opera degli Egizi, diventa figura di Cristo, che scampò alla strage di infanti perpetrata da Erode⁸. Trattando di *Cath.* 5, si è osservato come l'intera scena del passaggio del Mar Rosso possa essere un'immagine del battesimo, che negli scritti dei Padri, e già nelle parole di san Paolo, viene di frequente associato a questo episodio veterotestamentario. Per giunta, sulla base di alcuni sermoni di Ambrogio, si è giunti a sostenere che il sacramento a cui si fa riferimento nell'inno quinto sia il battesimo amministrato durante la notte pasquale.

⁷ BECKER 2006, 11.

⁸ *Cath.* 12.

Quest'ultima considerazione ha fatto emergere un altro elemento che nel corso della mia ricerca ha mostrato la sua importanza: la prassi liturgica tardoantica. A più riprese ho avuto l'occasione di sottolineare quanto proficua possa essere un'indagine che tenga conto delle abitudini devozionali che innervavano la vita quotidiana di Prudenzio e dei suoi compagni di fede. La liturgia delle ore e la suddivisione dell'anno liturgico sono serviti a riconoscere l'unità del *Cathemerinon* e a capire con più precisione le ragioni della sua struttura⁹. Ma soprattutto i riti battesimali testimoniati per alcune chiese d'Occidente hanno posto sotto una nuova luce la scena biblica dell'inno ottavo, rivelandone i significati per noi più nascosti – non certo per chi assisteva tutti gli anni all'ingresso dei nuovi battezzati nella comunità ecclesiale. In special modo, è stato il salmo 22 (23) a offrire gli spunti più utili per l'interpretazione dell'immagine del buon pastore e dei ridenti prati in *Cath.* 8. Infatti, il suo uso nei riti ecclesiali del tempo ha rivelato una forte connessione, a prima vista fragile, tra la figura del buon pastore che conduce la pecorella smarrita in verdi pascoli e Cristo che grazie al suo sacrificio ha strappato l'uomo dai lacci del peccato e gli ha procurato così il dono della vita eterna. L'altro elemento extratestuale già menzionato, ossia le decorazioni delle basiliche cristiane, ha completato la lettura battesimale dell'inno; il giardino senza spine dove la pecora è riportata può rappresentare anche la Chiesa a cui accede il neofita sgravato dai peccati: infatti, quando le nuove pecorelle di Cristo passavano dall'edificio battesimale al luogo dove era radunata la comunità di fedeli, si ritrovavano effettivamente in un baluginare di verde, con i mosaici che ricoprivano di fiori le pareti della chiesa. Ma il salmo 22 (23) era cantato quando ci si appressava alla mensa su cui si ripeteva ogni volta il dono del corpo e del sangue di Cristo. Il valore eucaristico del salmo aggiunge quindi un legame tra l'inserzione biblica e il tema dell'inno ottavo: la conclusione del digiuno viene così a coincidere con la memoria del pane celeste offerto da Cristo all'umanità.

Il secondo capitolo si è chiuso con una considerazione che è seguita alle scoperte qui sopra riportate: una delle maggiori sfide che si presentano allo studioso di poeti cristiani è quella di avventurarsi nella mentalità degli autori, cercando di capire la loro *forma mentis*, senza che la distanza culturale ne impedisca la comprensione. Non è facile infatti cogliere il significato delle immagini che spesso si presentano agli occhi del lettore. L'attenta lettura dei testi è stata, nel mio tentativo di analisi, il punto di partenza per un'accurata interpretazione del dato poetico. Ma mi sono presto accorta del bisogno, per un'analisi quanto più completa, dei dati extratestuali come

⁹ Sull'anno liturgico si è tratto giovamento dagli studi di Evenepoel (cfr. ad esempio EVENEPOEL 1979 e EVENEPOEL 1988); nondimeno, si sono prese le distanze dallo studioso quando questi ha cercato di ridurre il dato letterario alle regole liturgiche.

l'iconografia e le prassi liturgiche, onde evitare fraintendimenti dovuti alle inevitabili stratificazioni interpretative subentrate nei secoli che mi separano da Prudenzio.

Oltre a far capire meglio quanto Prudenzio comunica nei suoi carmi, la prospettiva storica, quella che cioè tiene conto di quanto plausibilmente circondava il poeta e la sua piccola comunità ascetica, ha aiutato a immedesimarsi anche nei lettori e fruitori delle opere di Prudenzio. I significati simbolici individuati nei testi, infatti, perderebbero il loro vigore se non potessero essere riconosciuti dai loro lettori. Per questo, ad esempio, non ho trovato sufficientemente convincente l'ipotesi di Avery Ransome Springer, il quale ritiene che l'ispirazione per le scene bibliche del *Cathemerinon* venne a Prudenzio in occasione della visita delle catacombe romane. In tal caso, infatti, il poeta non avrebbe potuto condividere con il suo pubblico un bagaglio iconografico comune. Rifarsi al lettore è risultato utile anche quando si è portata alla luce la ricchezza di significati simbolici contenuti in *Cath.* 8. In questa occasione si è osservato che, se pure Prudenzio non intese far trasparire significati battesimali dal suo quadretto nell'inno ottavo, con ogni probabilità qualche lettore avrà letto in quel senso la scena del buon pastore e dei pascoli eterni. La pluralità di interpretazioni di un passo, si è notato, e soprattutto le letture eccedenti l'intenzione dell'autore non costituivano nella tarda antichità un ostacolo alla comprensione vera di un testo o una fonte di preoccupazione per l'autore; un passo di Agostino citato al termine del secondo capitolo testimonia come un testo fosse ritenuto tanto più ricco e benefico per l'uomo quanti più frammenti diversi di verità potevano essere scovati in esso¹⁰.

5. Varietà di relazioni intertestuali

Il tema dell'intertestualità, non solo tra autori classici e tardoantichi, attraversa tutta la tesi. Nel primo capitolo si è riscontrato che l'allusione è lo strumento principe, nelle mani di un poeta, per comunicare il genere in cui intende inserirsi¹¹; così, ad esempio, i riferimenti incrociati a Orazio e a Davide in *Cath.* 9 rivelano come Prudenzio ponga i due autori come gli antecedenti principali del suo canto e come, nella ripresa combinata della loro lirica, l'innografo proclami il nuovo genere da lui creato, superamento e completamento dei due antichi.

¹⁰ *Conf.* 12,31,42. Vd. p. 130.

¹¹ Il mio lavoro ha quindi fornito un esempio di quanto sostiene MASTRANGELO 2016, 34: «*aemulatio* in late antique poetry reorients its emulative impulses [...] toward the development of newly invigorated genres or even the construction of a new kind of literature».

Nello stesso capitolo si sono osservati dei modi di intertestualità inusuali, che necessitano di un approccio affatto particolare: negli inni medievali in strofi saffiche sono stati trovati numerosi frammenti di versi prudenziani, specialmente nella forma di parole ritmiche. L'arte allusiva di Pasquali è ormai lontana qui: sono parole, espressioni o perfino successioni di suoni in una precisa sede metrica, o meglio, ritmica a essere riprodotte dagli innografi dei secoli successivi a Prudenzio. La ripresa, dunque, ha la funzione di inserire il componimento nel filone dell'innodia, di cui Prudenzio è uno degli esponenti più autorevoli. Pertanto, alcune di queste parole ritmiche, come l'aggettivo *famulus* e i suoi derivati in penultima posizione, o il verbo *rutilare*, e l'aggettivo corrispondente, nella stessa sede di endecasillabo diventano la marca degli inni saffici. Si è notato che un simile procedimento è debitore anche della natura cantata di questi inni; la memoria che entra in gioco, perciò, è uditiva e i termini che ricorrono in una medesima posizione sono ovviamente i primi a risuonare nella mente dell'innografo quando si trova a comporre un endecasillabo saffico o un adonio, ancor più se ritmici. Pertanto, con l'innodia medievale si accentua un tratto che Pelttari ha riconosciuto come tipico della poesia tardoantica¹²: negli ultimi secoli dell'impero si riduce la differenza tra allusione e citazione, e i rimandi ai testi precedenti assumono più spesso la forma della citazione, senza che il frammento ripreso subisca particolari modifiche all'interno nel nuovo testo. Sono frammenti del *Cathemerinon* e del *Peristephanon* a venire riutilizzati, con una tecnica che ho chiamato centonaria.

Nel cuore della tesi, ovvero nell'analisi del *Carmen saeculare* e di *Cathemerinon* 8, si è preso in esame il rapporto tra l'inno di Orazio e quello di Prudenzio. Si è già parlato del gran numero di relazioni che, al di là degli aspetti lessicali, si intrecciano tra i due carmi. Le comunanze concettuali, specialmente tra i personaggi oggetto del canto, la natura religiosa degli inni e il genere a cui appartengono, la forma e la funzione delle inserzioni narrative, nonché la singolare vicinanza nel numero dei versi – solitamente maggiore nei carmi prudenziani – sono già elementi che fanno sospettare uno stretto legame tra i due componimenti. L'accumulo di riprese più propriamente formali non fa che confermare questa intuizione. Nel confronto operato nel corso del secondo capitolo sono state rintracciate numerose riprese dalle odi oraziane, tra le quali ad avere il primato è appunto il *Carmen saeculare*. Esse non prendono solitamente la forma di chiare allusioni: sono piuttosto discreti riferimenti al testo di Orazio, che, almeno in apparenza, non instaurano una specifica relazione con il contesto da cui si è tratta l'espressione. Sono state individuate alcune parole che ricorrono anche nel *Carmen saeculare* nella stessa sede metrica: si pensi alle espressioni incipitarie *sive tu e prosperat*, o l'uso dell'aggettivo *bonus* nell'invocazione finale. In tutti i casi le formule

¹² PELTTARI 2014, 147-149.

presenti in entrambi i testi sono messe in bocca a chi supplica la divinità: sono quindi tessere prese in prestito da Prudenzio senza che il contesto venga rievocato, ma non sono senza valore; con esse il poeta cristiano esprime una nuova preghiera, recuperando e al contempo superando le richieste dell'innografo pagano.

Si tratta a volte, invece, di espressioni che riecheggiano nell'orecchio del poeta per la sua assidua frequentazione delle odi oraziane. È questo il caso dell'affinità fonica tra un verso di Prudenzio e *Carm.* 1,22,17, o dell'uso anaforico di un verbo tra un adonio e l'endecasillabo successivo. In entrambe le occasioni, comunque, un certo legame con il contesto di origine è stato rintracciato; tuttavia, non si è mai raggiunta una certezza sul possibile dialogo tra i due contesti. Lo stesso è accaduto anche per l'adonio *munere donat*, che riproduce per intero un adonio oraziano, come pure due clausole virgiliane. Quella tra le riprese che più verosimilmente gioca per contrasto con l'ipotesto oraziano è la clausola *aquosus albis* (*Cath.* 8,62). Con il richiamo all'idropico che Orazio condanna per la sua indulgenza, Prudenzio prende le distanze proprio dall'eccessiva inflessibilità nella pratica penitenziale.

Ma con il carne cantato durante i *ludi* del 17 a.C., si è visto, l'*hymnus post ieiunium* condivide anche espressioni che scandiscono la struttura dell'inno. Entrambi i carmi si aprono con il vocativo del dio, seguito da un genitivo plurale. Sono poi elencati gli attributi della divinità, secondo uno stilema tipico delle preghiere. Interessanti sono le somiglianze nella notazione del tempo: in entrambi gli inni, infatti, dopo la sequenza iniziale di invocazioni, il poeta accenna al contesto in cui l'inno viene cantato collocando l'occasione in un momento preciso: Orazio si riferisce ai *ludi saeculares*, Prudenzio all'ora in cui si conclude il digiuno. È rilevante che in entrambe le strofi saffiche questo prenda la forma di una terna di numerali. E ancora, un gioco numerico è riprodotto sapientemente da Prudenzio: come il poeta augusteo aveva posto il ricordo del *saeculum* di dieci volte undici anni al v. 21, cioè la somma di questi numeri, Prudenzio annuncia l'arrivo dell'ora nona al nono verso. Ma i parallelismi strutturali non finiscono qui. Al centro – o quasi – dei due inni è collocata un'inserzione narrativa; per di più, il suo legame con il resto del componimento viene esplicitato dal poeta, ma il suo rapporto con il significato del carne è più profondo e nascosto. Infine, nella preghiera che in entrambi i carmi è posta a chiusura compare la prima persona singolare, fatto non così comune negli inni prudenziani.

È stata rilevata anche una ripresa lessicale che accosta Cristo ad Apollo, accrescendo così la loro vicinanza già riconosciuta sotto altri aspetti; questo accade quando entrambi gli autori evocano le capacità benefiche del dio, la loro forza ristoratrice: l'oraziano *qui salutarī levat arte fessos / corporis artus* (vv. 63-64) è stato infatti confrontato con *Cath.* 8,19-20: *lactat hortatu, levis obsequella ut / mulceat*

artus. Nella coda sugli aspetti fonico-ritmici, poi, si è notato che negli unici due punti in cui Prudenzio pare rompere il ritmo consueto dell'endecasillabo si possono individuare dei precedenti oraziani, anche nel *Carmen saeculare*. Dunque, sebbene molti riferimenti ai carmi oraziani possano definirsi non referenziali, si è osservato, a conclusione dell'indagine, che il tipo di odi da cui Prudenzio ha tratto le tessere è già di per sé eloquente: è stata notata una cospicua presenza dei carmi di Orazio che nel primo capitolo sono stati classificati tra gli inni e che nei manoscritti medievali portano titoli riconducibili al genere innodico. Esula dagli inni oraziani *Carm.* 2,2, che ha fornito a Prudenzio l'immagine del liquido vitale troppo annacquato: essa è comunque un'ode morale, assai confacente, quindi, ai gusti dell'autore della *Psychomachia* e dell'*Hamartigenia*. Pertanto, dall'analisi di *Cathemerinon* 8, Orazio si caratterizza come un autore di lodi e preghiere alla divinità e di insegnamenti morali.

Nell'ultimo capitolo è stato proposto un altro esempio di intertestualità, che ha rivelato modalità allusive per certi aspetti differenti da quelle precedentemente esposte. Infatti, prendendo in esame il primo carme dell'*Ephemeris* di Ausonio, si constata subito quanto l'Orazio innografo e moraleggiante sia lontano dai versi del poeta tardoantico. Tra i nutriti riferimenti ad autori precedenti che sono stati elencati nel corso dell'analisi, due allusioni si sono viste spiccare maggiormente alla lettura del carme: sono due odi saffiche di Orazio, *Carm.* 1,25 e 3,11. Dal carme sarcastico contro la vecchia Lidia Ausonio trae la domanda all'interlocutore; ma quella che in Orazio era una richiesta di giovani protervi, nel carme ausoniano diventa l'apostrofe irritata di un padrone allo schiavo ozioso. Si è potuto osservare come contesto del modello venga ironicamente stravolto da Ausonio, secondo una prassi a lui consueta. Se spesso, come si è osservato, i richiami prudenziani non si riferiscono direttamente al contesto del carme di origine, nel caso di Ausonio è apparso che i temi dell'ipotesto vengano sì rievocati, ma solo per essere parodicamente rovesciati. Questo si è riconosciuto soprattutto per il secondo rimando a Orazio. In *Carm.* 3,11,38-39 Ipermestra, trasgredendo l'accordo con le sorelle di uccidere i propri mariti, sveglia il consorte affinché «non ti venga sonno troppo lungo da chi non temi»¹³, gli dice. Le stesse parole pronunciate da Ausonio al proprio schiavo mostrano tutta l'ironia del poeta nel richiamare l'elevato ipotesto oraziano: si tratta infatti di una minaccia di scudisciate, opposta alla salvezza offerta dalla Danaide. Ci si è soffermati su questa ripresa dacché anche Prudenzio si riferisce a questo carme oraziano, che nelle sue movenze iniziali si può caratterizzare come un inno. Le due modalità allusive, però, si è messo in luce, hanno ben poco in comune: l'ironia di Ausonio, giocosamente incurante di stravolgere

¹³ TRAINA - MANDRUZZATO 2005, 279.

il senso delle espressioni riutilizzate, si distanzia notevolmente dalla serietà religiosa di Prudenzio.

È stato evidenziato che gli strali ludici di Ausonio sono diretti perfino al metro da lui scelto, tramite un riecheggiamento di Orazio. Al termine della poesia, infatti, l'autore si rende conto che il ritmo del suo canto non ha fatto che favorire il sonno del suo servo. E lo dice richiamandosi a *Carm.* 4,6,35, riproducendo anche – eccezione rarissima nella poesia tardoantica – la particolarità metrica del verso oraziano: Ausonio si mostra consapevole della svolta data nella versificazione oraziana dalla particolarità della fine di parola dopo la sesta sillaba dell'endecasillabo saffico. Gli esempi di carmi successivi ad Ausonio elencati nel quarto capitolo hanno mostrato come il poeta del IV secolo possa aver influenzato i poeti e persino i grammatici successivi nello scegliere le strofe saffiche per manifestare le proprie riflessioni poetiche e in particolare metriche.

Non ci si è comunque dimenticati di menzionare la fitta trama di riferimenti ad altri autori in *Ephem.* 1. Sembra quasi che Ausonio abbia ricordato in sole sei strofe il maggior numero di passi antichi riguardanti il tema del sonno. Inoltre, similmente al discorso dell'innodia per Prudenzio, anche in questo caso ci si è accorti che sovente le riprese di precisi testi classici contribuiscano a definire il genere del carme tardoantico preso in esame. La situazione dell'*Ephemeris* è certo più complessa di quella del *Cathemerinon*: non si riconosce qui un unico genere a cui ascrivere la raccolta, bensì una messe di generi contemporaneamente presenti, in una mescolanza tipica della produzione tardoantica. Si sono quindi trovati riferimenti a poeti satirici come Persio, a commediografi quali Plauto e Terenzio, a un epigrammista come Marziale, e pure a mimografi, tra i quali è stato individuato il poco conosciuto Laberio. Quando si allude a passi di registro elevato, come la citazione dall'*Eneide* virgiliana, si tratta piuttosto di abbassamento ironico, che non coinvolge implicazioni di genere. Un ultimo sottogenere che è stato rintracciato tra le righe dell'intera *Ephemeris* è quello dei *colloquia* contenuti nei manuali bilingui fin dall'antichità. Il mio lavoro si è mosso nel solco tracciato da Carlotta Dionisotti e soprattutto da Joseph Pucci, da cui talvolta si sono prese le distanze. La mia analisi, infatti, si è basata non su un singolo *colloquium*, ma su di un più ampio ventaglio di esempi; in questo modo la ricerca ha tratto vantaggio dalla ricorrenza di espressioni e sequenze comuni in tutti i *colloquia* esaminati.

6. Due raccolte di carmi quotidiani: la risposta di Prudenzio ad Ausonio

Nell'ultima parte del capitolo mi sono dedicata a uno studio ancora poco intrapreso, quello dei rapporti tra due autori tardoantichi. Ho infatti messo a confronto l'*Ephemeris* di Ausonio con il *Cathemerinon* di Prudenzio, per verificare l'affermazione di Charlet secondo cui la raccolta prudenziana costituirebbe una *retractatio* dell'*Ephemeris*, e per proseguire lungo questa via di ricerca. Le osservazioni sono state tante. Ho innanzitutto passato in rassegna i richiami lessicali individuati da Charlet, discutendoli e mettendone in dubbio alcuni. Ho trovato però altre somiglianze, raggruppate in particolare in *Cath.* 2, dove il *nugator*, appellativo anche dello schiavo di Ausonio, si è ravveduto – la ripresa era stata già notata da Charlet – e dove una messe di minuti riferimenti pare porre in contrasto la vita di Ausonio, dedito al foro, con quella di Prudenzio e dei suoi compagni di preghiera, e sembra richiamare, con l'insistenza sul tema del sonno, la cantilena di ripetizioni di *somnum* e di termini simili in *Ephem.* 1.

La discussione si è poi rivolta alle possibili relazioni metriche fra la lirica di Prudenzio e l'*Ephemeris*. Mentre Charlet crede in un'influenza preponderante di Ausonio, che effettivamente fu caratterizzato da un'inventiva metrica senza pari, alcune considerazioni avanzate nel quarto capitolo mostrano come la presenza di Orazio fosse per Prudenzio più incisiva di quanto Charlet immaginasse. Si è notato invece un influsso di *Parent.* 28 sui tetrametri dattilici di *Cath.* 3 e *Perist.* 3. Nell'ambito delle considerazioni metriche, poi, si era già osservato nel secondo capitolo che i forti segni di pausa ogni tre versi rilevati per gli endecasillabi faleci di *Ep.* 13 paiono aver contribuito alla scelta di terzine per *Cath.* 4, nello stesso metro.

Ciò che Charlet non ha preso in considerazione sono i richiami tematici fra *Ephemeris* e *Cathemerinon*. Nel corso della mia analisi sono state messe in evidenza le affinità tematiche e talvolta formali tra l'*hymnus ante somnum* (*Cath.* 6) e il carme ausoniano sui sogni notturni (*Ephem.* 8) e fra i due inni sul pasto (*Cath.* 3 e 4) e i due carmi, di cui l'ultimo frammentario, sul pranzo di Ausonio (*Ephem.* 5 e 6).

Se le somiglianze sono un punto di partenza per cogliere l'eventuale dialogo tra le due raccolte, quando si parla di *retractatio* occorre cercare anche le differenze fra i testi paragonati. Sulla base di questa riflessione sono state indagate le diverse prospettive dei due autori in riferimento alla voce del poeta, al rapporto con il ristretto gruppo di colti destinatari e al genere cui afferiscono le due raccolte. La diversità della scelta poetica di Prudenzio, che implica anche una differente scelta di vita, potrebbe essere una risposta al modo ausoniano di fare poesia e ai suoi scopi: la divertita *deminutio* del predecessore bordolese – molti passi dalle prefazioni sono stati citati –

diventa umiltà di evangelica memoria – si è visto nell'*Epilogus*; il circolo di amici che legge i testi dei due poeti è dedito ad attività piuttosto divergenti, e la vita ascetica proposta da Prudenzio pare una redenzione della vita mondana di Ausonio sperimentata anche dall'ex funzionario di Teodosio; infine, alla mescolanza di generi e sottogeneri non elevati presenti nell'*Ephemeris* fa da contraltare il genere dell'innodia, retaggio tanto della lirica laudativa di Orazio quanto dei salmi biblici.

Quest'ultima considerazione, emersa da un confronto di passi metapoetici che esulano dalle due raccolte in esame, ha messo in luce come l'orizzonte del confronto fra Ausonio e Prudenzio sia da allargare a tutta la loro produzione, in particolare quella lirica. Si è già ricordata l'importanza di *Perist.* 28 per due carmi di Prudenzio. Ma la proposta più interessante è quella di porre in rapporto il *Peristephanon* con l'*Ordo urbium nobilium*. Infatti, si è visto che due raccolte che paiono non avere nulla in comune sono invece legate dall'evocazione costante di diverse città dell'impero. Si è elencato il gran numero di componimenti del *Peristephanon* che si aprono o si chiudono con la menzione della città nella quale il martire celebrato ha versato il suo sangue.

In ultimo, è stata presa in considerazione l'*Oratio* di Ausonio, collocata al terzo posto dell'*Ephemeris*, per cercare un'eventuale mediazione di Paolino tra i due poeti. Infatti, Dolveck, nella sua recente edizione delle opere paoliniane, è tornato sull'argomento della paternità della cosiddetta *Oratio maior*, per concludere che i versi sono frutto di una scrittura a due mani. La confutazione della sua ipotesi, però, ha fugato ogni dubbio sul diretto rapporto tra Prudenzio e Ausonio, la cui fama si diffuse presto nell'impero d'Occidente e alla corte di Milano.

Dunque, un lavoro che aveva preso le mosse da un confronto tra Orazio e due autori tardoantichi, limitato all'analisi di un metro, ha poi finito per andare oltre la semplice analisi intertestuale tra classici e tardoantichi: è stata seguita la traccia del genere innodico, che ha portato a una miniera tuttora da esplorare a fondo; si è ampliato l'orizzonte alla ricchezza del simbolismo cristiano, che ha trovato conferme anche dai dati extratestuali come le arti visive e la liturgia; lo sguardo ha spaziato fino ai secoli medievali, per rintracciare le orme che gli inni di Prudenzio hanno lasciato; e ancora, i rapporti intertestuali tra i poeti hanno interessato anche i due autori tardoantichi trattati, invece che limitarsi alla fortuna del poeta antico. Certo, porsi in rapporto con la tradizione è inevitabile per un poeta tardoantico; ma questo lavoro ha mostrato come Ausonio e Prudenzio, sotto la guida di chi li ha preceduti, autori classici o biblici che fossero, hanno calcato vie inconsuete e prodotto opere affatto originali, degne di

essere prese in considerazione di per se stesse, in tutto il loro nuovo immaginario poetico e nel differente contesto culturale in cui sono immerse.

Il metodo era già stato suggerito da Seneca (*Ep.* 33,11): *quid ergo? Non ibo per priorum vestigia? Ego vero utar via vetere, sed si propiorem planioremque invenero, hanc muniam. Qui ante nos ista moverunt, non domini nostri, sed duces sunt. Patet omnibus veritas, nondum est occupata. Multum ex illa etiam futuris relictum est. VALE.*

BIBLIOGRAFIA



1. Testi e commenti

Ambrogio

FONTAINE 1992 = Ambroise de Milan, *Hymnes*, texte établi, traduit et annoté sous la direction de J. FONTAINE par J.-L. Charlet, S. Deléani, Y.-M. Duval, J. Fontaine, A. Goulon, M.-H. Jullien, J. de Montgolfier, G. Nauroy, M. Perrin, H. Savon, Paris, Les Éditions du Cerf 1992.

Ausonio

DRÄGER 2012 = Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke*, Band 1: (Auto-)biographische Werke, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von P. DRÄGER, Trier, Kliomedia 2012.

EVELYN WHITE 1919 = *Ausonius*, with an English translation by H.G. EVELYN WHITE, vol. 1, London, William Heinemann, New York, Putnam's Sons 1919.

GREEN 1991 = Ausonius, *The works of Ausonius*, with introduction and commentary by R.P.H. GREEN, Oxford, Clarendon Press 1991.

PASTORINO 1971 = D.M. Ausonio, *Opere*, a cura di A. PASTORINO, Torino, UTET 1971.

PEIPER 1886 = Decimi Magni Ausonii Burdigalensis *Opuscula*, recensuit R. PEIPER, Lipsiae, in aedibus Teubneri 1886.

PRETE 1978 = Decimi Magni Ausonii Burdigalensis *Opuscula*, edidit S. PRETE, Lipsiae, in aedibus Teubneri 1978.

SCHENKL 1883 = D. Magni Ausonii *Opuscula*, recensuit C. SCHENKL, Berolini, apud Weidmannos 1883.

STACHNIW 1970 = *The text of the Ephemeris, Bissula and Technopaegnon of Decimus Magnus Ausonius*, edition with commentary of J. M. STACHNIW, Ph.D. diss., Loyola University, Chicago 1970.

Orazio

FRAENKEL 1959 = E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford, Clarendon Press 1959.

NISBET - HUBBARD 1975 = R.G.M. NISBET - M. HUBBARD, *A commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press 1975.

ROMANO 1991 = Q. Orazio Flacco, *Le Opere. Le Odi, il Carme secolare, gli Epodi*, commento di E. ROMANO, 1/2, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato 1991.

THOMAS 2012 = *Horace, Odes book IV and Carmen saeculare*, edited by R.F. THOMAS, Cambridge, Cambridge University Press 2012.

TRAINA - MANDRUZZATO 2005 = Orazio, *Odi ed epodi*, introduzione di A. TRAINA, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, Milano, BUR 2005.

VENINI 1991 = Q. Orazio Flacco, *Le opere. Le Odi, il Carme secolare, gli Epodi*, introduzione di F. Della Corte, testo critico di P. VENINI, traduzione di L. Canali, vol. 1/1, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato 1991.

Paolino di Nola

DOLVECK 2015 = Paulini Nolani *Carmina*, cura et studio F. DOLVECK, Turnhout, Brepols 2015.

FILOSINI 2008 = Paolino di Nola, *Carmi 10 e 11*, introduzione, testo, traduzione e commento a di S. FILOSINI, con un saggio di F.E. Consolino, Roma, Herder 2008.

RUGGIERO 1996a = Paolino di Nola, *I Carmi (1-20)*, testo latino con introduzione, traduzione italiana, note e indici di A. RUGGIERO, vol. 1, Napoli - Roma, Ler 1996.

RUGGIERO 1996b = Paolino di Nola, *I Carmi (21-33)*, testo latino con introduzione, traduzione italiana, note e indici di A. RUGGIERO, vol. 2, Napoli - Roma, Ler 1996.

Prudenzio

- CUNNINGHAM 1966 = Aurelii Prudentii Clementis *Carmina*, edited by M.P. CUNNINGHAM, Turnhout, Brepols 1966.
- BECKER 2006 = M. BECKER, *Kommentar zum Tischgebet des Prudentius (cath. 3)*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2006.
- LARDELLI 2015 = F. LARDELLI, *Dux Salutis. Prudenzio, Cathemerinon 9-10, Gli Inni della Redenzione*, Introduzione, testo, traduzione e commento, Bern, Peter Lang 2015.
- LAVARENNE 1955 = Prudence, *Cathemerinon liber. Livre d'heures*, tome I, texte établi et traduit par M. LAVARENNE, Paris, Les Belles Lettres 1955.
- PELLEGRINO 1954 = Aurelio Prudenzio, *Inni della giornata*, a cura di M. PELLEGRINO, Alba, Ed. Paoline 1954.
- RICHARDSON 2016 = N. RICHARDSON, *Prudentius' hymns for hours and seasons: Liber Cathemerinon*, Abingdon, Oxon - New York, Routledge - Taylor & Francis Group 2016.
- SPINELLI 2009 = Prudenzio, *Gli inni quotidiani; Le corone dei martiri*, introduzione, traduzione e note a cura di M. SPINELLI, Roma, Città Nuova 2009.

Altri

- AYUSO MARAZUELA 1962 = *La Vetus Latina Hispana, origen, dependencia, derivaciones, valor e influjo universal*, vol. 5/2: El Salterio, edición crítica del Salterio (salmos 1-75), reconstrucción y análisis de sus diversos elementos, coordinación y edición crítica de su texto, estudio comparativo con los demás elementos de la *Vetus latina*, los Padres y escritores eclesiásticos por T. AYUSO MARAZUELA, Madrid, CSIC 1962.
- BOTSCHUYVER 1940 = *Scholia in Horatium* 8 2, in codicibus parisinis latinis 17897 et 8223 obvia, quae ab Heirico Autissiodorensi profecta esse videntur, edidit et apparatu critico instruxit H.J. BOTSCHUYVER, vol. 4/1, Amstelodami, H.A. van Bottenburg 1940.
- BRUNS 1839 = *Canones Apostolorum et Conciliorum saeculorum IV. V. VI. VII*, recognovit atque insignioris lectionum varietatis notationes subiunxit H.Th. BRUNS, pars altera, Berolini, typis et sumptibus G. Reimeri 1839.
- FUNK 1905 = *Didascalía et Constitutiones Apostolorum*, vol. 1, edidit F.X. FUNK, Paderbornae, in libraria Ferdinandi Schoeningh 1905.

- KELLER 1902 = Pseudo Acronis *Scholia in Horatium vetustiora*, vol. 1: Schol. AV in Carmina et Epodos, edidit O. KELLER, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri 1902.
- WALPOLE 1922 = *Early Latin hymns*, with introduction and notes by A.S. WALPOLE, Cambridge, Cambridge University Press 1922 (rist. anast. Hildesheim 1966).

2. Studi

- ABLEITINGER 1972 = D. ABLEITINGER, *Die Aeneassage im Carmen Saeculare des Horaz (Verse 37-44)*, «Wiener Studien» 6, 1972, 33-44.
- ALFONSI 1962 = L. ALFONSI, *Poetica e poesia delle Odi Quotidiane di Prudenzio*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani 1962, 111-118.
- ALVAR EZQUERRA 1991 = A. ALVAR EZQUERRA, *Estado actual de los estudios sobre Ausonio (bibliografía crítica: 1960-1987)*, «Estudios clásicos» 33, 1991, 53-96 (= *Überblick über die neuesten Untersuchungen zu Ausonius*, in *Ausonius*, Wege der Forschung Band 652, herausgegeben von M. Lossau, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, 446-462).
- AMATUCCI 1947 = AMATUCCI, Sul *Liber Cathemerinon* di Prudenzio, «Nuovo Didaskaleion» 1, 1947, 5-15.
- ARNOLD 1986 = B. ARNOLD, *A reevaluation of the artist's Carmen saeculare*, in *Studies in Latin literature and Roman history*, vol. 4, edited by C. Deroux, Bruxelles, Latomus 1986, 475-491.
- ARSLAN 2003 = E.A. ARSLAN, *Propaganda e immagine nella moneta di IV-V secolo*, in *387 d.C.: Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, Milano, Olivares 2003, 96-99.
- ASOR ROSA 1985 = A. ASOR ROSA, *Metodo e non metodo (nella critica letteraria)*, in *Letteratura italiana*, vol. 4: L'interpretazione, Torino, Einaudi 1985, 3-18.
- AUERBACH 1952 = E. AUERBACH, *Sermo humilis*, «Romanische Forschungen» 64 (3/4), 1952, 304-364.
- AUERBACH 2008 = E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli 2008, 176-226.
- AUSTIN 1922 = J.C. AUSTIN, *The significant name in Terence*, The University of Illinois 1922.
- AVALLE 1963 = D'A.S. AVALLE, *Preistoria dell'endecasillabo*, Prolusione letta nell'Università di Torino il 17 febbraio 1963, Milano - Napoli, Ricciardi 1963.
- BARCHIESI 2002 = A. BARCHIESI, *The uniqueness of the Carmen saeculare and its tradition*, in *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, edited by T.

- Woodman and D. Feeney, Cambridge, Cambridge University Press 2002, 107-123.
- BARCHIESI 2005 = A. BARCHIESI, *Lane-switching and jughandles in contemporary interpretations of Roman poetry*, «Transactions of the American Philological Association» 135 (1), 2005, 135-162.
- BARCHIESI 2007 = A. BARCHIESI, *Carmina: Odes and Carmen saeculare*, in *The Cambridge companion to Horace*, edited by S.J. Harrison, Cambridge, New York, Cambridge University Press 2007, 144-161.
- BARKER 1996 = D. BARKER, «*The golden age is proclaimed*»? *The Carmen saeculare and the renascence of the golden race*, «Classical Quarterly» 46 (2), 1996, 434-446.
- BARRET 2004 = S. BARRET, review of S. Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften: Edition und Interpretation der Quellen*, «Early Music History» 23, 2004, 285-305.
- BASSON 1999 = A. BASSON, *The Biblical Narratives in Prudentius' Cathemerinon Hymns: Classical Literary Aesthetics and Christian Innovation*, «Ekklesiastikos Pharos» 80, 1999, 145-52.
- BASTIAENSEN 1993 = A.A.R. BASTIAENSEN, *Prudentius in recent literary criticism*, in *Early christian poetry: a collection of essays*, edited by J. den Boeft and A. Hilhorst, Leiden, Brill 1993, 101-136.
- BASTIAENSEN 2007 = A.A.R. BASTIAENSEN, *Biblical poetry in Latin liturgical texts*, in *Poetry and exegesis in premodern Latin Christianity: the encounter between classical and Christian strategies of interpretation*, edited by W. Otten and K. Pollmann, Leiden, Brill 2007, 265-274.
- BECKER 2009-2010 = A.S. BECKER, *Listening to lyric: accent and ictus in the Latin Sapphic stanza*, «The Classical World» 2, 103, 2009-2010, 159-182.
- BERGMAN 1921 = J. BERGMAN, *Aurelius Prudentius Clemens, der größte christliche Dichter der Altertums*, Band 1: Eine Einführung in den heutigen Stand der Prudentius-Forschung und eine Studie über die Hymnensammlung "Die Studien des Tages" (*Cathemerinon Liber*), Dorpat, C. Mattiesen 1921.
- BERNARD 2006 = P. BERNARD, *A-t-il existé un conflit entre l'hymnodie et la psalmodie dans le culte chrétien des six premiers siècles? Considérations critiques sur une théorie de Josef Kroll*, dans *Présence et rôle de la Bible dans la liturgie*, édité par M. Klöckener, B. Bürki, A. Join-Lambert, Fribourg, Academic Press Fribourg 2006, 137-164.

- BIRT 1882 = T. BIRT, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur. Mit Beiträgen zur Textgeschichte des Theokrit, Catull, Properz und anderer Autoren*, Berlin, W. Hertz 1882.
- BITTO 2012 = G. BITTO, *Regina odarum? Zur Publikation des Carmen Saeculare*, «Rheinisches Museum» 155 (2), 2012, 166-184.
- BONAVIA-HUNT 1969 = N.A. BONAVIA-HUNT, *Horace the minstrel: a practical and aesthetic study of his aeolic verse*, Kington, The Roundwood Press 1969.
- BORZÁK 1998 = S. BORZÁK, s.v. *Esegesi antica*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1998, 17-23.
- BOVINI 1954 = G. BOVINI, *Sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Roma, Società "Amici delle Catacombe" presso Pontificio istituto di archeologia cristiana 1954.
- BRADSHAW 1981 = P. BRADSHAW, *Daily Prayer in the Early Church*, London, Alcuin Club 1981.
- BRADSHAW - JOHNSON 2011 = P.F. BRADSHAW - M.E. JOHNSON, *The origins of feasts, fasts, and seasons in early Christianity*, Collegeville, Liturgical Press, London, SPCK Publishing 2011.
- BRANDES 1909 = W. BRANDES, *Beiträge zu Ausonius IV, Die Ephemeris – ein Mimus*, Wolfenbüttel, Heckner 1909.
- BRASCHI 2007 = F. BRASCHI, *Luoghi e riti per la celebrazione del battesimo*, «Studia Ambrosiana» 1, 2007, 131-146.
- BROCCA 2011 = N. BROCCA, *Lattanzio, Agostino e la Sibylla maga: ricerche sulla fortuna degli Oracula Sibyllina nell'Occidente latino*, Roma, Herder 2011.
- BROWN 1971 = P. BROWN, *The world of Late Antiquity. A.D. 150-750*, London, Thames and Hudson 1971.
- BROŽEK 1983 = M. BROŽEK, *De librorum Prudentii inscriptionibus Graecis*, «Eos» 71, 1983, 191-197.
- BUCHHEIT 1986 = V. BUCHHEIT, *Resurrectio carnis bei Prudentius*, «Vigiliae Christianae» 40, 1986, 261-285.
- BUCHHEIT 1990 = V. BUCHHEIT, *Ovis spinosa (Prud. Cath. 8,33-40)*, «Philologus» 134, 1990, 50-65.
- BUCHHEIT 1992 = V. BUCHHEIT, *Heimkehr ins Paradies (Prud. Cath. 8,41-8; 11,57-76)*, «Philologus» 136, 1992, 256-273.
- BUGADA 2010 = G. BUGADA, *Ut musica poesis. Parola poetica e misura musicale nel modello formativo oraziano*, in *La musica nell'Impero Romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche*, Atti del secondo convegno annuale di

- MOISA (Cremona, 30-31 ottobre 2008), a cura di E. Rocconi, Pavia, Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia 2010, 41-49.
- BURNS 1993 = P. BURNS, *Augustine's distinctive use of the Psalms in the Confessions: the role of music and recitation*, «Augustinian Studies» 24, 1993, 133-146.
- CAMERON 1980 = AL. CAMERON, *Poetae novelli*, «Harvard studies in classical philology» 84, 1980, 127-175.
- CAMERON 2011 = AL. CAMERON, *The last pagans of Rome*, Oxford, Oxford University Press 2011.
- CASTELLINO 1934 = G. CASTELLINO, *Il ritmo ebraico nel pensiero degli Antichi*, «Biblica» 15, 1934, 505-516.
- CASTELNUOVO 2015 = E. CASTELNUOVO, *Il «pulvis et umbra» oraziano in alcuni poeti latini tardoantichi*, «Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano» 68 (1), 2015, 179-212.
- CASTORINA 1968 = E. CASTORINA, *Questioni neoteriche*, Firenze, La Nuova Italia 1968.
- CHAILLEY 1960 = J. CHAILLEY, *Essai sur la formation de la versification latine d'accent au Moyen Âge*, «Medium Aevum» 29 (1), 1960, 49-80.
- CHAILLEY 1984 = J. CHAILLEY, *Ut queant laxis et les origines de la gamme*, «Acta Musicologica» 56 (1), 1984, 48-69.
- CHARLET 1975 = J.-L. CHARLET, *Prudence lecteur de Paulin de Nole. A propos du 23^e quatrain du Dittochaëon*, «Revue d'études augustiniennes et patristiques» 21, 1975, 55-62.
- CHARLET 1980 = J.-L. CHARLET, *L'influence d'Ausone sur la poésie de Prudence*, Aix-en-Provence, Publications Université de Provence, Paris, H. Champion 1980.
- CHARLET 1982 = J.-L. CHARLET, *La Création poétique dans le Cathemerinon de Prudence*, Paris, Les Belles Lettres 1982.
- CHARLET 1983 = J.-L. CHARLET, *Prudence et la Bible*, «Recherches Augustiniennes» 18, 1983, 3-149.
- CHARLET 1984a = J.-L. CHARLET, *Prière et poésie. La sanctification du temps dans le Cathemerinon de Prudence*, dans *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age, III^e-XIII^e siècles* (Paris, 9-12 mars 1981), Paris, Éd. du CNRS 1984, 391-397.
- CHARLET 1984b = J.-L. CHARLET, *Théologie, politique et rhétorique. La célébration poétique de Pâques à la cour de Valentinien et d'Honorius, d'après Ausone (Versus paschales) et Claudien (De Salvatore)*, in *La poesia tardoantica. Tra*

- retorica, teologia e politica*, Atti del V Corso della Scuola superiore di archeologia e civiltà medievali presso il Centro di cultura scientifica E. Majorana (Erice, Trapani, 6-12 dicembre 1981), Messina, Centro di studi umanistici 1984, 259-287.
- CHARLET 1985 = J.-L. CHARLET, *L'inspiration et la forme bibliques dans la poésie latine chrétienne du III^e au VI^e siècle*, dans *Le monde latin antique et la Bible*, sous la direction de J. Fontaine et C. Pietri, Paris, Beauchesne 1985, 613-643.
- CHARLET 1986 = J.-L. CHARLET, *La poésie de Prudence dans l'esthétique de son temps*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 45 (4), 1986, 368-386.
- CHARLET 1988a = J.-L. CHARLET, *État présent des études sur le Cathemerinon de Prudence*, «Kentron» 4, 1988, 73-92.
- CHARLET 1988b = J.-L. CHARLET, *Aesthetic trends in late Latin poetry*, «Philologus» 132, 1988, 74-85.
- CHARLET 1992 = J.-L. CHARLET, *Culture et imagination créatrice chez Prudence (à partir de cath. III, 40 à 80)*, dans *De Tertullien aux Mozarabes: mélanges offerts à Jacques Fontaine, membre de l'Institut, à l'occasion de son 70^e anniversaire par ses élèves, amis et collègues*, vol. 1, comite editorial L. Holtz et J.C. Fredouille, coordination M.H. Jullien, Paris, Institut d'Études Augustiniennes 1992, 445-455.
- CHARLET 1997 = J.-L. CHARLET, *Die Poesie*, in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Band 4: Spätantike, herausgegeben von L.J. Engels und H. Hofmann, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1997, 495-564.
- CHARLET 1998 = J.-L. CHARLET, compte rendu de L. Rivero García, *La poesía de Prudencio*, «Latomus» 57 (4), 1998, 922-923.
- CHARLET 2004 = J.-L. CHARLET, compte rendu de M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus: zu Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, «Gnomon» 76 (6), 2004, 562-564.
- CHARLET 2007 = L. CHARLET, *Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste*, «Faventia» 29 (1-2), 2007, 133-155.
- CHESSA 2005 = A. CHESSA, *Aspetti letterari un'iscrizione metrica di Colonia: CLE 219*, «Bollettino di Studi Latini» 35 (2), 2005, 590-603.
- CLARK 2017 = G. CLARK, *In praise of the wax candle*, in *The Poetics of Late Latin Literature*, edited by J. Elsner and J. Hernández Lobato, Oxford, Oxford University Press 2017, 424-446.

- COHEN 2002 = D.E. COHEN, *Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by T. Christensen, Cambridge, Cambridge University Press 2002, 307-363.
- COLLINGE 1961 = N.E. COLLINGE, *The structure of Horace's odes*, London, Oxford University Press, 1961.
- COLTON 1974-1975 = R.E. COLTON, *Ausonius' Ephemeris and three classical poets*, «Classical Bulletin» 51, 1974-1975, 27-30.
- COLWELL 1993 = S.M. COLWELL, *On parallel paths: the modern study of ancient Greek and Hebrew choral poetry*, «Hermathena» 155, 1993, 57-67.
- CONSOLINO 1990 = F.E. CONSOLINO, *Gli exempla maiorum nel De officiis di Ambrogio e la duplice eredità dei cristiani*, in *La tradizione: forme e modi*, XVIII incontro di studiosi dell'antichità Cristiana (Roma, 7-9 maggio 1989) Roma, Institutum patristicum Augustinianum 1990, 351-369.
- CONSOLINO 2008 = F.E. CONSOLINO, *I versi di Ambrogio e la poesia latina tra la fine del IV e gli inizi del V secolo*, «Studia Ambrosiana» 2, 2008, 29-50.
- CONTE 1986 = G.B. CONTE, *Rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, edited and with a forward by C. Segal, Ithaca, Cornell University Press 1986.
- CONTE 2012 = G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, con una prefazione di C. Segre, Torino, Sellerio 2012.
- CONTE - BARCHIESI 1989 = G.B. CONTE - A. BARCHIESI, *Imitazione e arte allusiva*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 1, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma, Salerno 1989, 81-114.
- CORTI 1978 = M. CORTI, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi 1978, 182-197.
- CORBIN 1954 = S. CORBIN, *Notation musicales dans les classiques latins*, «Revue des études latines» 33, 1954, 97-99.
- CORBIN 1955 = S. CORBIN, *Comment on chantait les classiques latins au moyen âge*, dans *Melanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, tome 1, Paris, Richard-Masse 1955, 107-113.
- COŞKUN 2008 = A. COŞKUN, *Zur Biographie des Prudentius'*, «Philologus» 152 (2), 2008, 294-319.
- COSTANZA 1981 = S. COSTANZA, *Prudenzio, Cath. II 37-56; Orazio, Carm. I 1. Rapporto di due concezioni poetiche*, in *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. 2, Bologna, Pàtron 1981, 901-918.

- COSTANZA 1983 = S. COSTANZA, *Rapporti letterari tra Paolino e Prudenzio*, in *Atti del Convegno per il XXXI Cinquantenario della morte di S. Paolino di Nola (431-1981)* (Nola, 20-21 marzo 1982), Roma, Herder 1983, 25-65.
- COURCELLE 1947 = P. COURCELLE, *Un nouveau poème de Paulin de Pella*, «*Vigiliae Christianae*» 1 (2), 1947, 101-113.
- CRISTÓBAL 1998 = V. CRISTÓBAL, *Horacio y Prudencio*, «*Cuadernos de filología clásica (Estudios latinos)*» 15, 1998, 157-169.
- CUNNINGHAM 1976 = M.P. CUNNINGHAM, *Contexts of Prudentius' Poems*, «*Classical Philology*» 71 (1), 1976, 56-66.
- CUPAIUOLO 1995 = F. CUPAIUOLO, *Bibliografia della metrica latina*, Napoli, Loffredo 1995, 150-157.
- CUSTER 1966 = J.S. CUSTER, *The psaltery, the harp and the fathers: a biblical image and its interpreters*, «*Downside review*» 114 (1), 1996, 19-31.
- DAINTREE 2000 = D. DAINTEE, *Non omnis moriar: the re-emergence of the Horatian lyrical tradition in the early Middle Ages*, «*Latomus*» 59 (4), 2000, 889-902.
- D'ALESSIO - FERRARI 1989 = G.B. D'ALESSIO - F. FERRARI, *Pindaro, "Peana" 6, 175-183: una ricostruzione*, «*Studi Classici e Orientali*» 38, 1989, 159-180.
- DANIELEWICZ 1990 = J. DANIELEWICZ, *Deixis in Greek choral lyric*, «*Quaderni urbinati di cultura classica*» 34 (1), 1990, 7-17.
- DANIELEWICZ 1991 = J. DANIELEWICZ, *L'inno nella lirica romana fino all'età di Augusto. Dal culto alla letteratura*, «*AION(filol)*» 13, 1991, 279-289.
- DANIÉLOU 1956 = J. DANIELÉLOU, *Cathéchèse pascale et retour au paradis*, «*La Maison Dieu*» 45, 1956, 99-119.
- DANIÉLOU 1958 = J. DANIELÉLOU, *Bible et liturgie. La théologie biblique des sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Église*, Paris, Les Éditions du Cerf 1958.
- DANIÉLOU 1961 = J. DANIELÉLOU, *Les symboles chrétien primitifs*, Paris, Éditions du Seuil 1961.
- DANZI 1992 = M. DANZI, *Petrarca e la forma "canzoniere" fra Quattro e Cinquecento*, in *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di E. Manzotti, Brescia, Ed. La Scuola 1992, 73-115.
- DEL CASTILLO-HERRERA 1990 = M. DEL CASTILLO-HERRERA, *La metrica latina en el siglo IV: Diomedes y su entorno*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada 1990.
- DEL CASTILLO-HERRERA 1991 = M. DEL CASTILLO-HERRERA, *La interpretación antigua de los versos líricos de Horacio*, «*Emerita*» 59, 1991, 297-312.

- DELÉANI 1992 = S. DELÉANI, *Une quatrième «variation sur le paradis» dans le Cathémérinon de Prudence (7,136-140)*, dans *De Tertullien aux Mozarabes: mélanges offerts à Jacques Fontaine, membre de l'Institut, à l'occasion de son 70^e anniversaire par ses élèves, amis et collègues*, vol. 1, comite editorial L. Holtz et J.C. Fredouille, coordination M.H. Jullien, Paris, Institut d'Études Augustiniennes 1992, 465-477.
- DELLA CORTE 1989 = F. DELLA CORTE, *L'oratio Ausonii*, in *Polyanthema. Studi di letteratura cristiana offerti a Salvatore Costanza*, vol. 1, Messina, Sicania 1989, 81-94.
- DEN BOEFT 2007 = J. DEN BOEFT, *Cantatur ad delectationem: Ambrose's lyric poetry*, in *Poetry and exegesis in premodern Latin Christianity: the encounter between classical and Christian strategies of interpretation*, edited by W. Otten and K. Pollmann, Leiden, Brill 2007, 81-97.
- DE NONNO 1990 = M. DE NONNO, *Ruolo e funzione della metrica nei grammatici latini*, in *Metrica classica e linguistica*, Atti del Colloquio (Urbino, 3-6 ottobre 1988), Urbino, QuattroVenti 1990, 453-94.
- DE NONNO 1998 = M. DE NONNO, s.v. *Grammatici latini*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1998, 31-39.
- DEONNA 1947-1948 = W. DEONNA, *Les crucifix de la vallée de Saas (Valais): Sol et Luna: histoire d'un thème iconographique (deuxième article)*, «Revue de l'histoire de religions» 133 (1-3), 1947-1948, 49-102.
- DE ROTEN 2006 = P. DE ROTEN, *La «christianisation» du psautier par son utilisation liturgique*, dans *Présence et rôle de la Bible dans la liturgie*, edité par M. Klöckener, B. Bürki, A. Join-Lambert, Fribourg, Academic Press Fribourg 2006, 165-186.
- DI BERARDINO 1981 = A. DI BERARDINO, *Poesia e innografia nel tardo antico*, in *La cultura in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, Atti del Convegno tenuto a Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche (12-16 novembre 1979), vol. 2, Roma, Herder 1981, 493-512.
- DIONISOTTI 1982 = A.C. DIONISOTTI, *From Ausonius' schooldays? A schoolbook and its relatives*, «The Journal of Roman Studies» 72, 1982, 83-125.
- DÖLGER 1925 = F.J. DÖLGER, *Sol salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*, Munster, Aschendorff 1925.
- DÖPP 1988 = S. DÖPP, *Der Blütezeit lateinischer Literatur in der Spätantike (350-430 n. Chr.). Charakteristika einer Epoche*, «Philologus» 132, 1988, 19-52.

- D'OVIDIO 1932 = F. D'OVIDIO, *Sull'origine dei versi italiani*, in *Versificazione romanza. Poetica e poesia medievale*, vol. 1, Napoli, Guida 1932, 131-261.
- DREXLER 1960 = H. DREXLER, *Quantität und Wortakzent*, «Maia» 12, 1960, 167-189.
- DUNKLE 2015 = B.P. DUNKLE, *Nocturna lux viantibus: the method, meaning and mystagogy of Ambrosian hymnody*, PhD diss., Notre Dame University, Indiana 2015.
- DUVAL 1987 = Y.M. DUVAL, *La poésie latine au IV^e siècle de notre ère*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 1987, 165-192.
- EBERT 1874 = A. EBERT, *Geschichte der christlich-lateinischer Literatur. Von ihren anfängen bis zum zeitalter Karls des Grossen*, Leipzig, Vogel 1874.
- EDMUNDS 2001 = L. EDMUNDS, *Intertextuality and the reading of Roman poetry*, Baltimore - London, John Hopkins University Press 2001.
- EDMUNDS 2010 = L. EDMUNDS, *The reception of Horace's Odes*, in *A companion to Horace*, edited by G. Davis, Malden (MA) - Oxford, Wiley - Blackwell 2010, 337-366.
- ELSNER - HERNÁNDEZ LOBATO 2017 = J. ELSNER - J. HERNÁNDEZ LOBATO, *Introduction. Notes towards a Poetics of Late Antique Literature*, in *The Poetics of Late Latin Literature*, edited by J. Elsner and J. Hernández Lobato, Oxford, Oxford University Press 2017, 1-22.
- ERNOUT - MEILLET 2001 = A. ERNOUT - A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, Paris, Klincksieck 2001.
- EVENEPOEL 1978 = W. EVENEPOEL, *Die fünfte Hymne des Liber Cathemerinon des Aurelius Prudentius Clemens*, «Wiener Studien» 12, 1978, 232-248.
- EVENEPOEL 1979 = W. EVENEPOEL, *Zakelijke en literaire onderzoekingen betreffende het Liber Cathemerinon van Aurelius Prudentius Clemens*, Brussel, Paleis der Academiën 1979.
- EVENEPOEL 1986 = W. EVENEPOEL, *Some literary and liturgical problems in Prudentius' Liber Cathemerinon. On Jean-Louis Charlet*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 44, 1986, 79-85.
- EVENEPOEL 1988 = W. EVENEPOEL, *La délimitation de l'année liturgique dans les premières siècles de la chrétienté occidentale. Caput anni liturgici*, «Revue d'histoire ecclésiastique» 83 (2), 1988, 601-616.
- EVENEPOEL 1990 = W. EVENEPOEL, *Prudence et la conversion des aristocrates romains*, «Augustinianum» 30, 1990, 31-43.

- EVENEPOEL 1993 = W. EVENEPOEL, *The place of poetry in Latin christianity*, in *Early christian poetry: a collection of essays*, edited by J. Den Boeft and A. Hilhorst, Leiden, Brill 1993, 35-60.
- FÄRBER 1937 = H. FÄRBER, *Die Termini der Poetik in den Odenüberschriften der Horazoden*, «Philologus» 92, 1937, 349-375.
- FARRELL 2005 = J. FARRELL, *Eduard Fraenkel on Horace and Servius, or, texts, contexts, and the field of "Latin studies"*, «Transactions of the American Philological Association» 135 (1), 2005, 91-102.
- FAUTH 1984-1985 = W. FAUTH, *Der Morgenhymnus Aeterne rerum conditor des Ambrosius und Prudentius cath. 1 (Ad galli cantum). Eine synkritische Betrachtung mit dem Blick auf vergleichbare Passagen der frühchristlichen Hymnodie*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 27-28, 1984-1985, 97-115.
- FEENEY 1998 = D.C. FEENEY, *Literature and religion at Rome. Cultures, contexts, and beliefs*, Cambridge - New York, Cambridge University Press 1998.
- FERRARI 2004 = A.M. FERRARI, s.v. *Albero della vita*, in *Iconografia e arte cristiana*, a cura di R. Cassanelli e E. Guerriero, vol. 1: A-H, Cinisello Balsamo, San Paolo 2004, 54-55.
- FLORIDI 2015 = L. FLORIDI, *Il greco negli epigrammi di Ausonio, tra γρίφος, lusus e sfoggio erudito*, in *Il calamo della memoria*, vol. 6: Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità, Raccolta delle relazioni discusse nel VI incontro internazionale di Trieste, (Biblioteca statale, 25-27 settembre 2014), a cura di L. Cristante e T. Mazzoli, Trieste, Edizioni Università di Trieste 2015, 119-144.
- FONTAINE 1964 = J. FONTAINE, *Le pèlerinage de Prudence à Saint-Pierre et la spiritualité des eaux vives*, in *Oikoumene*, Studi paleocristiani in onore del Concilio Ecumenico Vaticano II, Catania, Centro di studi sull'antico cristianesimo, Università di Catania 1964, 243-266 (= *Études sur la poésie latine tardive. D'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres 1980, 463-486).
- FONTAINE 1970 = J. FONTAINE, *Trois variations de Prudence sur le thème du paradis*, in *Forschungen zur römischen Literatur*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner, Band 1, herausgegeben von W. Wimmel, Wiesbaden, Steiner 1970, 96-115.
- FONTAINE 1973 = J. FONTAINE, *Les symbolismes de la cithare dans la poésie de Paulin de Nole* in *Romanitas et Christianitas: studia Iano Henrico Waszink*, edited by W. den Boer, Amsterdam - London, North-Holland 1973, 123-143

- (= *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence, Recueil de travaux de Jacques Fontaine*, Paris, Les Belles Lettres 1980, 393-413).
- FONTAINE 1974 = J. FONTAINE, *L'apport de la tradition poétique romaine à la formation de l'hymnodie latine chrétienne*, «Revue des études latines» 52, 1974, 318-355.
- FONTAINE 1975 = J. FONTAINE, *Le mélange des genres dans la poésie de Prudence*, in *Forma futuri*, Studi in onore del Card. M. Pellegrino, Torino, Bottega d'Erasmus 1975, 755-777 (= *Études sur la poésie latine tardive. D'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres 1980, 1-23).
- FONTAINE 1976 = J. FONTAINE, *Prose et poésie. L'interférence des genres et des styles dans la création littéraire d'Ambroise de Milan*, in *Ambrosius Episcopus*, Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della elevazione di sant'Ambrogio alla cattedra episcopale (Milano, 2-7 dicembre 1974), Milano, Vita e Pensiero 1976, 124-170 (= *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence, Recueil de travaux de Jacques Fontaine*, Paris, Les Belles Lettres 1980, 84-130).
- FONTAINE 1977 = J. FONTAINE, *Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du V^e s. Ausone, Ambroise, Ammien*, dans *Christianisme et formes littéraires de l'antiquité tardive en Occident*, entretiens préparés et présidés par M. Fuhrmann, Vandoeuvres - Genève, Fondation Hardt 1977, 425-482.
- FONTAINE 1978 = J. FONTAINE, *Comprendre la poésie latine chrétienne: réflexions sur un livre récent*, a propos de M.M. Van Assendelft, *Sol ecce surgit igneus: a commentary on the morning and evening hymns of Prudentius* (Cathemerinon 1, 2, 5 and 6), «Revue des études latines» 56, 1978, 74-85 (= *Études sur la poésie latine tardive. D'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres 1980, 508-519).
- FONTAINE 1979 = J. FONTAINE, *Poésie et liturgie: sur la symbolique christique des luminaires de Prudence à Isidore de Seville*, in *Paradoxos politeia. Studi patristici in onore di Giuseppe Lazzati*, Milano, Vita e Pensiero 1979, 318-346 (= *Études sur la poésie latine tardive. D'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres 1980, 182-212).
- FONTAINE 1980 = J. FONTAINE, *Le poète latin chrétien nouveau psalmiste*, dans *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, recueil de travaux de J. Fontaine, Paris, Les Belles Lettres 1980, 131-144.

- FONTAINE 1981 = J. FONTAINE, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien: esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III^e au VI^e siècle*, Paris, Études Augustiniennes 1981.
- FONTAINE 1984 = J. FONTAINE, compte rendu de W. Evenepoel, *Zakelijke en literaire onderzoekingen betreffende het Liber Cathemerinon van Aurelius Prudentius Clemens*, «Gnomon» 56 (1) 1984, 76-79.
- FONTAINE 1985 = J. FONTAINE, *Les origines de l'hymnodie chrétienne latine d'Hilaire de Poitiers à Ambroise de Milan*, «Revue de l'Institut catholique de Paris» 14, 1985, 15-51.
- FONTAINE 1988 = J. FONTAINE, *Comment doit-on appliquer la notion de genre littéraire à la littérature latine chrétienne du IV^e siècle*, «Philologus» 132, 1988, 53-73.
- FORMISANO 2012 = M. FORMISANO, *Late antiquity, new departures*, in *Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, edited by R. Hexter and D. Townsend, New York, Oxford University Press 2012.
- FRAENKEL 1959 = E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford, Clarendon Press 1959.
- FREDOUILLE 1985 = J.C. FREDOUILLE, *Les lettrés chrétiens face à la Bible*, in *Le monde latin antique et la Bible*, sous la direction de J. Fontaine et C. Pietri, Paris, Beauchesne 1985, 25-42.
- FRIIS-JENSEN 1988 = K. FRIIS-JENSEN, *Horatius lyricus et ethicus. Two twelfth-century school texts on Horace's poems*, «Cahiers de l'Institut du moyen-âge grec et latin» 57, 1988, 81-147.
- FRIIS-JENSEN 1993 = K. FRIIS-JENSEN, *The Medieval Horace and His Lyrics*, dans *Horace. L'oeuvre et les imitations, un siècle d'interprétation*, Neuf exposés suivis de discussions (24-29 août 1992), entretiens préparés et présidés par W. Ludwig, Vandoeuvres - Genève, Olivier Reverdin et Bernard Grange 1993, 257-303.
- FRIIS-JENSEN 1997 = K. FRIIS-JENSEN, *Medieval Commentaries on Horace*, in *Medieval and Renaissance Scholarship*, edited by N. Mann and M. Olsen, *Mittellateinische Studien und Texte*, Leiden, Brill 1997, 51-73.
- FRIIS-JENSEN 2007 = K. FRIIS-JENSEN, *The Reception of Horace in the Middle Ages*, in *The Cambridge companion to Horace*, edited by S.J. Harrison, Cambridge, Cambridge University Press 2007, 291-304.
- FURBETTA 2016 = L. FURBETTA, (cronaca): *Ausone en 2015: bilan et nouvelles perspectives*, Colloque International (Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 8-9 octobre 2015), «Bollettino di studi latini» 46 (1), 2016, 275-279.

- GAGÉ 1931 = J. GAGÉ, *Observations sur le Carmen Saeculare d'Horace*, «Revue des études latines» 9, 1931, 290-308.
- GALDI 1931 = M. GALDI, *Sulla composizione dell'Ἐφημερίς Ausoniana*, «Atti della Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti di Napoli» 12, 1931, 77-89.
- GALDI 1932 = M. GALDI, *Ad eundem Ausonium, passim*, «Rivista Indo-Greca-Italica di filologia, lingua, antichità» 16, 1932, 134-135.
- GALINSKY 1967 = G.K. GALINSKY, *Sol and the Carmen saeculare*, «Latomus» 26 (3), 1967, 619-633.
- GALLI MICHERO 2004 = L.M. GALLI MICHERO, s.v. *Eden*, in *Iconografia e arte cristiana*, vol. 1: A-H, a cura di R. Cassanelli, E. Guerriero, Cinisello Balsamo, San Paolo 2004, 616-617.
- GAVINELLI 1983 = S. GAVINELLI, *Per un'enciclopedia carolingia (codice bernese 363)*, «Italia medioevale e umanistica» 26, 1983, 1-25.
- GEYMONAT 1998 = M. GEYMONAT, *Servio esegeta di Orazio*, «Filologia antica e moderna» 14, 1998, 7-16.
- GIANOTTI 1989 = G.F. GIANOTTI, *I testi della scuola*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 3: La circolazione del testo, Roma, Salerno 1989, 421-24.
- GNILKA 1979 = C. GNILKA, Rezension zu M.M. Van Assendelft, *Sol ecce surgit igneus: a commentary on the morning and evening hymns of Prudentius (Cathemerinon 1, 2, 5 and 6)*, «Gnomon» 51, 1979, 136-144.
- GNILKA 1980 = C. GNILKA, *Die Natursymbolik in den Tagesliedern*, in *Pietas*, Festschrift für Bernhard Kötting, herausgegeben von E. Dassmann und K.S. Frank, (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband, 8), Münster, Aschendorff 1980, 411-446 (= *Prudentiana*, Band 2, Exegetica, München, Saur 2001, 91-141).
- GNILKA 1987a = C. GNILKA, *Ein Zeugnis doppelchörigen Gesangs bei Prudentius*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 30, 1987, 58-73.
- GNILKA 1987b = C. GNILKA, Rezension zu J.-L. Charlet, *La création poétique dans le Cathemerinon de Prudence*, «Gnomon» 59, 1987, 299-310 (= *Prudentius, Buch der Tageslieder*, in *Philologische Streifzüge durch die römische Dichtung*, Basel, Schwabe 2007, 381-401).
- GNILKA 2001a = C. GNILKA, *Interpretation frühchristlicher Literatur*, in *Prudentiana*, Band 2, Exegetica, München, Saur 2001, 32-55.
- GNILKA 2001b = C. GNILKA, *Züge der Mündlichkeit in der spätlateinischen Dichtung*, in *Prudentiana*, Band 2, Exegetica, München, Saur 2001, 201-221.

- GNILKA 2004 = C. GNILKA, *Falsae pietatis imago: Quellenstudien zu einer Szenenfolge der Psychomachie des Prudentius*, in *Virtutis imago: studies in the conceptualisation and transformation of an ancient ideal*, edited by G. Partoens, G. Roskam, T. Van Houdt, Louvain - Namur - Paris - Dudley, Peeters 2004, 339-367.
- GÖTZ 1875 = G. GÖTZ, *Zu Ausonius' Ephemeres*, «*Philologus*» 34 (1), 1875, 295.
- GRASSO 1972 = N. GRASSO, *Prudenzio e la Bibbia*, «*Orpheus*» 19, 1972, 79-170.
- GRECH 2008 = P. GRECH, *L'interpretazione patristica dei Salmi*, «*Augustinianum*» 48 (1), 2008, 221-235.
- GREEN 1990 = R. GREEN, *Greek in late Roman Gaul: the evidence of Ausonius*, in *Owls to Athens, Essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*, edited by E.M. Craik, Oxford, Clarendon Press 1990, 311-319.
- GREENHOUGH 1893 = J.B. GREENHOUGH, *Accentual rhythm in Latin*, «*Harvard Studies in Classical Philology*» 4, 1893, 105-115.
- GROSSI 1981 = V. GROSSI, *Tradizione liturgica ed omiletica nel Tardo Antico*, in *La cultura in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, Atti del Convegno tenuto a Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche (12-16 novembre 1979), vol. 2, Roma, Herder 1981, 661-678.
- GRUBER 2006 = J. GRUBER, *16 Jahre Ausonius-Forschung 1989-2004: ein Überblick*, «*Gymnasium*» 113 (4) 2006, 359-382.
- GUALANDRI 1992 = I. GUALANDRI, *L'eredità tardo-antica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il medioevo latino*, vol. 1, Roma, Salerno 1992, 15-44.
- GUALANDRI 1995 = I. GUALANDRI, *Prassi esegetica e stile letterario: alcuni problemi, in Esegese, parafrasi e compilazione in età tardoantica*, Atti del III Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi (Pisa 1993), a cura di C. Moreschini, Napoli, D'Auria 1995, 147-174.
- GUALANDRI 2007 = I. GUALANDRI, *Aspetti della synkrisis nella poesia latina tardoantica: Claudiano*, in *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, G. Hinojo Andrés y J.C. Fernández Corte (eds.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca 2007, 445-453.
- GUALANDRI 2012 = I. GUALANDRI, recensione a O. Monno, *Iuvenalis docet. Le citazioni di Giovenale nel commento di Servio*, «*Athenaeum*» 100, 2012, 713-715.
- GUERRERO FUSTER 1995 = A. GUERRERO FUSTER, *La sacralización del tiempo en Prudencio*, «*Antigüedad y cristianismo*» 12, 1995, 205-212.
- GUTTILLA 2003 = G. GUTTILLA, *Cristo e il tempio di Salomone in Paolino di Nola e in Prudenzio*, «*Bollettino di Studi latini*» 33, 2003, 111-127.

- GUTTILLA 2004 = G. GUTTILLA, *Il martyrium e la duplex corona in Paolino di Nola e in Prudenzio*, «Bollettino di Studi Latini» 34, 2004, 91-116.
- GUTTILLA 2005 = G. GUTTILLA, *Un probabile incontro a Roma di Paolino di Nola e di Prudenzio*, «Aevum» 79, 2005, 95-107.
- GUTTILLA 2002-2006 = G. GUTTILLA, *Pregchiere di contenuto evangelico in Paolino di Nola e Prudenzio*, «Impegno e Dialogo» 15, 2002-2006, 205-220.
- GUTTILLA 2008 = G. GUTTILLA, *Prudenzio e il martirio di Eulalia: una rilettura del Peristephanon 3*, «Revue d'études augustinienes et patristiques» 54, 2008, 63-93.
- HAMMER 1932 = J. HAMMER, *A monastic panegyrist of Horace*, «Philological Quarterly» 1932, 303-310.
- HARRIS 1961 = R.R. HARRIS, *Allegory in the Cathemerinon of Prudentius*, PhD diss., University of North Carolina 1961.
- HARRISON 2011 = C. HARRISON, *Enchanting the soul: the music of the psalms, in Meditations of the heart: the psalms in early Christian thought and practice*, Essays in honour of Andrew Louth, Turnhout, Brepols 2011, 205-223.
- HEIKKINEN 2014 = S. HEIKKINEN, *The resurrection and afterlife of an archaic metre*, «Classica et Mediaevalia» 65, 2014, 241-281.
- HEINZ 2007 = C. HEINZ, *Mehrfache Intertextualität bei Prudentius*, Frankfurt am Main, Peter Lang International Academic Publishers 2007.
- HEINZE 1918 = R. HEINZE, *Die lyrischen Verse des Horaz*, Leipzig, Teubner 1918.
- HENDRICKSON 1953 = G.L. HENDRICKSON, *The so-called prelude to the Carmen saeculare*, «Classical philology» 48, 1953, 73-79.
- HENKE 2002 = R. HENKE, *Quid facit cum psalterio Horatius? Zur Horaz-Nutzung in der frühchristlichen Literatur*, in *Alvarium. Festschrift für Christian Gnllka*, herausgegeben von W. Blümer, R. Henke, M. Mülke, Münster, Aschendorff 2002, 173-186.
- HENRIKSSON 1956 = K.-E. HENRIKSSON, *Griechische Büchertitel in der römischen Literatur*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia 1956.
- HERNÁNDEZ LOBATO 2012 = J. HERNÁNDEZ LOBATO, *Vel Apolline muto: estética y poética de la antigüedad tardía*, Bern, Peter Lang 2012.
- HERSHKOWITZ 2013 = P. HERSHKOWITZ, *Prudentius, Poetry and Hispania*, Birkbeck, PhD diss., University of London 2013.
- HERZOG 1966 = R. HERZOG, *Die allegorische Dichtkunst des Prudentius*, Munich, Beck 1966.
- HIJMANS 2004 = S.E. HIJMANS, *Sol and Luna in the Carmen saeculare: an iconographic perspective*, in *Metamorphic reflections, essays presented to B.*

- Hijmans at his 75th birthday, edited by M. Zimmerman and R.Th. Van der Paardt, Leuven, Peeters 2004, 201-224.
- HILHORST 2003 = A. HILHORST, *Poésie hébraïque et métrique grecque. Les témoignages des Anciens, de Philon d'Alexandrie à Boniface de Mayence*, dans *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, édités par D. Accorinti et P. Chuvin, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2003, 305-329.
- HINDS 1998 = S. HINDS, *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, Cambridge University Press 1998.
- HOCES SÁNCHEZ 1999 = C. HOCES SÁNCHEZ, *Ausonio metricólogo*, in *El mundo mediterráneo*, S. III-VII Actas del III congreso andaluz de Estudios Clásicos, J. González (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas 1999, 89-96.
- HÖMKE 2015 = N. HÖMKE, *Schöpfer im Bauch: die Darstellung des Göttlichen in Claudians Hymnus De saluatore (carm. min. 32)*, «Hermes» 143 (2), 2015, 208-228.
- HUGLO 2006 = M. HUGLO, *Recherches sur la psalmodie alternée à deux chœurs*, «Revue bénédictine» 116 (2), 2006, 352-366.
- INGALLINA 1975 = S. INGALLINA, *Le citazioni oraziane di Nonio*, in *Studi noniani*, vol. 3, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale dell'Università di Genova 1975, 109-118.
- ITZÉS 2008 = D. ITZÉS, *Das Carmen saeculare des Horaz*, «Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis» 44, 2008, 55-71.
- JAUSS 1982 = H.R. JAUSS, *Toward an aesthetic of reception*, translated from German by T. Bahti, Brighton, The Harvester Press 1982.
- JENSEN 2000 = R.M. JENSEN, *Understanding early Christian art*, London - New York, Routledge 2000.
- JENSEN 2011 = R.M. JENSEN, *Living water. Images, symbols, and settings of early Christian baptism*, Leiden - Boston, Brill 2011.
- JOHNSON 2002 = P.J. JOHNSON, *The poem that came in from the cold. Horace's Carmen Saeculare: ritual magic and the poet's art by M. Putnam*, «Arion» 10, 2002, 121-131.
- KASTER 1983 = R.A. KASTER, *Notes on "primary" and "secondary" schools in Late Antiquity*, «Transactions of the American Philological Association» 113, 1983, 323-346.
- KASTER 1988 = R.A. KASTER, *Guardians of language: the grammarian and society in Late Antiquity*, Berkeley, University of California Press 1988.

- KAUFMANN 2017 = H. KAUFMANN, *Intertextuality in Late Latin Poetry*, in *The Poetics of Late Latin Literature*, edited by J. Elsner and J. Hernández Lobato, Oxford, Oxford University Press 2017, 149-175.
- KELLER 1867 = O. KELLER, *Über Porphyron, Pseudoacron und Fulgentius, scholiasten des Horaz*, in *Symbola philologorum Bonnensium*, Leipzig, in aedibus Teubneri 1867, 489-502.
- KELLY 2008 = G. KELLY, *Ammianus Marcellinus, the allusive historian*, Cambridge, Cambridge University Press 2008.
- KIEHL 2006 = K. KIEHL, *Da, puer, plectrum: Attuning traditions for heroic song in Prudentius' "Hymn for Every Hour" (Cathemerinon 9)*, M.A. diss., University of Missouri-Columbia 2006.
- KLOPSCH 1980 = P. KLOPSCH, *Einführung in die Dichtungslehren des lateinische Mittelalters*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
- LA BUA 1999 = G. LA BUA, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, Gerni 1999.
- LANA 1962 = I. LANA, *Due capitoli su Prudenzio*, Roma, Studium 1962.
- LA PENNA 1989 = A. LA PENNA, *Sulla praefatio e l'epilogus di Prudenzio*, in *Polyanthema. Studi di letteratura cristiana offerti a S. Costanza*, a cura di L. De Salvo e S. Costanza, Messina, Sicania 1989, 217-225.
- LA PENNA 1993a = A. LA PENNA, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, Sansoni 1993.
- LA PENNA 1993b = A. LA PENNA, *Il «lusus» poetico nella tarda antichità. Il caso di Ausonio*, in *Storia di Roma*, vol. 3: L'età tardoantica, 2: I luoghi e le culture, a cura di A. Carandini, L. Cracco Ruggini, A. Giardina, Torino, Einaudi 1993, 731-751.
- LAVARENNE 1933 = M. LAVARENNE, *Étude sur la langue du poète Prudence*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie 1933.
- LENCHANTIN 1937 = M. LENCHANTIN, *Sulla tradizione manoscritta di Orazio*, «Athenaeum» 15, 1937, 129-179.
- LETTA 1988 = C. LETTA, s.v. *Helios/Sol*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. 4/1: Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus, Zurich - München, Artemis 1988, 592-625.
- LITCHFIELD 1914 = H.W. LITCHFIELD, *National exempla virtutis in Roman Literature*, «Harvard Studies in Classical Philology» 25, 1914, 1-71.
- LO MONACO 1995 = F. LO MONACO, *Note sull'esegesi oraziana antica*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, vol. 2, a cura di L. Belloni, G. Milanese, A. Porro, Milano, Vita e Pensiero 1995, 1203-224.

- LONGOBARDI 2010 = C. LONGOBARDI, *Strofe saffica e innologia: l'apprendimento dei metri nella scuola cristiana*, «Paideia» 65, 2010, 371-379.
- LONGOBARDI 2010-2011 = C. LONGOBARDI, *Il corpus pseudacroniano e l'interpretazione di Orazio*, PhD diss., Università degli Studi di Napoli Federico II 2010-2011.
- LONGOBARDI 2011 = C. LONGOBARDI, *Il corpus pseudoacroniano e la rinnovata fortuna dei metri di Orazio*, in *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, vol. 4, a cura di L. Cristante e S. Ravalico, Trieste, Edizioni Università di Trieste 2011, 247-260.
- LOSSAU 1991 = M.J. LOSSAU, *Decimus Magnus Ausonius: vir bonus, professor, Hofmann, doch auch Dichter*, in *Ausonius, Wege der Forschung Band 652*, herausgegeben von M. Lossau, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, 1-10.
- LOVEJOY - BOAS 1997 = A.O. LOVEJOY - G. BOAS, *Primitivism and related ideas in antiquity*, with supplementary essays by W.F. Albright and P.E. Dumont, Baltimore - London, The Johns Hopkins University Press 1997.
- LUBIAN 2015 = F. LUBIAN, *Tituli for Illiterates? The (Sub-)Genre of Tituli historiarum between Ekphrasis, Iconography and Catechesis*, in *Culture and literature in Latin late antiquity. Continuities and discontinuities*, edited by F.P. Moretti, R. Ricci, C. Torre, Turnhout, Brepols 2015, 53-68.
- LUBIAN 2016 = F. LUBIAN, *I tituli historiarum tardoantichi come forma di "riscrittura biblicaepigrammatica" – con un commento a Prud. ditt. XXXIV*, «Interférences» 9, 2016, 1-34.
- LUDWIG 1977 = W. LUDWIG, *Die christliche Dichtung des Prudentius und die Transformation der klassischen Gattungen*, in *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en occident*, (Vandoeuvres, 23-28 août 1976), édité par Al. Cameron, Genève, Fondation Hardt 1977, 303-363.
- LÜHKEN 2002 = M. LÜHKEN, *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 2002.
- LUISELLI 1982-1987 = B. LUISELLI, *Forme versificatorie e destinazione popolare in Ilario, Ambrogio e Agostino*, «Helikon» 22-27, 1982-1987, 61-74.
- LUQUE MORENO 1978a = J. LUQUE MORENO, *Evolución acental de los versos eólicos en latín*, Granada, Universidad de Granada 1978.
- LUQUE MORENO 1978b = J. LUQUE MORENO, *La versificación de Prudencio*, Granada, Universidad de Granada 1978.

- LUQUE MORENO 1994 = J. LUQUE MORENO, Arsis, thesis, ictus. *Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas. Biblioteca de estudios clásicos*, vol. 3, Granada, Universidad de Granada 1994.
- LYONS 2010 = S. LYONS, *Music in the Odes of Horace*, Oxford, Aris & Phillips 2010.
- MAAS 1911 = P. MAAS, Rezension von Euripidis *cantica* fragmento Grenfelliano adiecto digessit O. Schröder, Leipzig 1910, «Berliner Philologische Wochenschrift» 31 (11), 1911, 321-333.
- MANFREDINI 1979 = A. MANFREDINI, *Il Carmen saeculare di Orazio*, «Rivista di Studi Classici» 27, 1979, 406-430.
- MARINONE 1998 = N. MARINONE, s.v. *Macrobio*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1998, 42-43.
- MARIOTTI 1965 = S. MARIOTTI, *Note di poesia latina medievale*, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, «Rivista di cultura classica e medievale» 7, 1965, 628-649.
- MARROU 1948 = H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, Editions du Seuil 1948.
- MARROU 1972 = H. I. MARROU, *L'école de l'antiquité tardive*, in *La scuola nell'Occidente latino dell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi dell'alto medioevo, vol. 1, Spoleto, Presso la sede del Centro 1972, 127-143.
- MARTIN 1971 = J. MARTIN, *La prière d'Ausone, texte, essai de traduction, esquisse de commentaire*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 3, 1971, 369-382.
- MARTINDALE 1993 = C. MARTINDALE, *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge, Cambridge University Press 1993.
- MARTINDALE 2005 = C. MARTINDALE, *Latin Poetry and the Judgement of Taste. An Essay in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press 2005.
- MARTINEZ PASTOR 1985 = M. MARTINEZ PASTOR, *Sobre el simbolismo en los autores latinos cristianos*, «Estudios clásicos» 89 (27), 1985, 223-239.
- MASSARO 1995 = M. MASSARO, *Gli scolii inediti al Carmen saeculare del Vat. Lat. 3866*, in *Musis amicus*, Atti del convegno internazionale di studi su Q. Orazio Flacco (Chieti, 4-6 maggio 1993), a cura di M.L. Coletti e P. Domenicucci, Chieti, Editrice Vecchio Faggio 1995, 225-290.
- MASSONE 2004a = G. MASSONE, s.v. *Buon pastore*, in *Iconografia e arte cristiana*, vol. 1: A-H, a cura di R. Cassanelli, E. Guerriero, Cinisello Balsamo, San Paolo 2004, 290-291.
- MASSONE 2004b = G. MASSONE, s.v. *Paradiso*, in *Iconografia e arte cristiana*, vol. 2: I-Z, a cura di R. Cassanelli, E. Guerriero, Cinisello Balsamo, San Paolo 2004, 1028-1029.

- MASTELLONE IOVANE 1998 = E. MASTELLONE IOVANE, *L'auctoritas di Virgilio nel commento di Porfirione ad Orazio*, Napoli, Loffredo 1998.
- MASTRANGELO 2016 = M. MASTRANGELO, *Toward a poetics in late Latin reuse*, in *Classics Renewed. Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, edited by S. McGill and J. Pucci, Heidelberg, Winter Verlag 2016, 25-46.
- MAZIÈRES 1989 = J.-P. MAZIÈRES, *L'architecture symbolique des Cathemerinon de Prudence*, «Vita Latina» 113, 1989, 18-24.
- MCDONOUGH 1991 = C.J. MCDONOUGH, Review of M. Roberts, *The jeweled style. Poetry and poetics in late antiquity*, «Phoenix» 45 (3), 1991, 273-275.
- MCGILL 2017 = S. MCGILL, *Rewriting Ausonius*, in *The Poetics of Late Latin Literature*, edited by J. Elsner and J. Hernández Lobato, Oxford, Oxford University Press 2017, 252-277.
- MCGOWAN 2014 = A.B. MCGOWAN, *Ancient Christian worship: early church practices in social, historical, and theological perspective*, Grand Rapids, Baker Academic 2014.
- MCKINNON 1987 = J.W. MCKINNON, *Music in early christian literature*, Cambridge, Cambridge University Press 1987.
- MEARNS 1913 = J. MEARNS, *Early Latin hymnaries. An index of hymns in hymnaries before 1100*, Cambridge, Cambridge University Press 1913 (rist. anast. Hildesheim - New York 1970).
- MELUCCO VACCARO 1992 = A. MELUCCO VACCARO, *Le porte lignee di S. Ambrogio alla luce dei nuovi restauri*, in *Felix temporis reparatio*, Atti del convegno archeologico internazionale "Milano capitale dell'impero romano" (Milano, 8-11 marzo 1990), a cura di G. Sena Chiesa e E.A. Arslan, Milano, Edizioni ET 1992, 117-36.
- MENICHETTI 1984 = A. MENICHETTI, *Problemi della metrica*, in *Letteratura italiana*, vol. 3: Le forme del testo, 1: Teoria e poesia, Torino, Einaudi 1984, 349-390.
- MENOZZI 1905 = E. MENOZZI, *La composizione strofica del Carmen saeculare*, «Studi italiani di filologia classica» 13, 1905, 67-73.
- MEYER 1884 = W. MEYER, *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung*, München, Verlag der k. Akademie 1884.
- MEYER 1905 = W. MEYER, *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik*, Band 1, Berlin, Weidmann 1905.
- MILANESE 1997 = G. MILANESE, s.v. *Musica*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 2, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1997, 921-925.

- MOMMSEN 1905 = Th. MOMMSEN, *Die Akten zu dem Säkulargedicht des Horaz, in Reden und Aufsätze*, Berlin, Weidmann 1905, 351-359.
- MONDIN 1991 = L. MONDIN, *I sogni di Ausonio. Nota al testo dell'Ephemeris, «Prometheus»* 17, 1991, 34-54.
- MONDIN 1993 = L. MONDIN, *Storia e critica del testo di Ausonio: a proposito di una recente edizione, «Bollettino di Studi Latini»* 23, 1993, 59-96.
- MONDIN 1994a = L. MONDIN, *Dieci anni di critica ausoniana (1984-1993), «Bollettino di Studi Latini»* 24, 1994, 192-255.
- MONDIN 1994b = L. MONDIN, *In margine alla nuova edizione di Ausonio, «Prometheus»* 20, 1994, 150-170.
- MONFRIN 1985 = F. MONFRIN, *L'iconographie chrétienne d'Occident, dans Le monde latin antique et la Bible*, sous la direction de J. Fontaine et C. Pietri, Paris, Beauchesne 1985, 207-241.
- MONNO 2009 = O. MONNO, *Iuvenalis docet. Le citazioni di Giovenale nel commento di Servio*, Bari, Edipuglia 2009.
- MOORE 2010 = T.J. MOORE, review of S. Lyons, *Music in the Odes of Horace, «Hermathena»* 189, 2010, 124-127.
- MORETTI 2003 = P. MORETTI, *L'esegesi biblica: un genere letterario? Un tentativo di approccio al problema, in Forme letterarie nella produzione latina tra IV e V secolo: con uno sguardo a Bisanzio*, a cura di F.E. Consolino, Roma, Herder 2003, 127-145.
- MORI 2015 = R. MORI, *Metrica vis sacris non est incognita libris. La biblie et sa facies metrica à partir de la lettre d'Arator à Vigile, in Culture and literature in Latin late antiquity. Continuities and discontinuities*, edited by P.F. Moretti, R. Ricci, C. Torre, Turnhout, Brepols 2015, 129-140.
- MORIN 1894 = G. MORIN, *Étude sur une série de discours d'un évêque (de Naples?) du VI siècle, «Revue bénédictine»* 11, 1894, 385-402.
- MOUNTFORD - SCHULTZ 1930 = J.F. MOUNTFORD - J.T. SCHULTZ, *Index rerum et nominum in scholiis Servii et Aelii Donati tractatorum*, New York - Ithaca, Cornell University Press 1930 (rist. anast. Hildesheim 1962).
- MÜLLER 1936-1937 = F. MÜLLER, *De Horatianis metris deque eorum usu poetae animi habitui respondente, «Mnemosyne»* 3-4, 1936-1937, 114-128.
- NARDO 1990 = D. NARDO, *Ausonio e Orazio, «Paideia»* 45, 1990, 321-336.
- NAZZARO 1983 = A.V. NAZZARO, *La parafrasi salmica di Paolino di Nola, in Atti del Convegno per il XXXI cinquantenario della morte di S. Paolino di Nola (431-1981) (Nola, 20-21 marzo 1982)*, Roma, Herder 1983, 93-119.

- NAZZARO 1998 = A.V. NAZZARO, s.v. *Prudenzio*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1998, 59-61.
- NICASTRI 2003 = L. NICASTRI, *Per una lettura cristiana di Orazio*, in *Classici nel tempo: sondaggi sulla ricezione di Properzio, Orazio, Ovidio*, Salerno, Edisud 2003, 117-153.
- NORBERG 1958 = D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell 1958.
- NUGENT 1989 = S.G. NUGENT, *Ausonius' "Late-Antique" poetics and "postmodern" literary theory*, «Ramus» 18, 1989, 26-50.
- O'DALY 2011 = G.J.-P. O'DALY, *Choosing to be a Christian poet: Prudentius, Praefatio and Cathemerinon 2.37-56*, in *Noctes Sinenses*, Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler zum 65. Geburtstag, herausgegeben von A. Heil, M. Korn, J. Sauer, Heidelberg, Winter Verlag 2011, 373-378.
- O'DALY 2012 = G.J.-P. O'DALY, *Days linked by song: Prudentius' Cathemerinon*, Oxford - New York, Oxford University Press 2012.
- O'DALY 2016 = G.J.-P. O'DALY, *Prudentius: the self-definition of a Christian poet*, in *Classics Renewed. Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, edited by S. McGill and J. Pucci, Heidelberg, Winter Verlag 2016, 221-240.
- OPELT 1970 = I. OPELT, *Prudentius und Horaz*, in *Forschungen zur römischen Literatur*, Festschrift zum 60. Geburtstag von K. Büchner, herausgegeben von W. Wimmel, Wiesbaden, Steiner 1970, 206-213.
- PALLA 1993 = R. PALLA, *Variazioni cristiane su Orazio: il caso di Prudenzio*, in *Atti del Convegno Nazionale di Studi su Orazio*, a cura di R. Uglione, Torino, Regione Piemonte, Assessorato ai Beni culturali 1993, 241-258.
- PAOLUCCI 2008 = P. PAOLUCCI, *Interferenze fra il Carmen saeculare di Orazio e il carme In laudem Solis dell'Anthologia Latina*, in *Atti del III convegno Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità* (Trieste, 17-18 aprile 2008), a cura di L. Cristante e I. Filip, Trieste, Ed. Università di Trieste 2008, 293-319.
- PARATORE 1980 = E. PARATORE, *Prudenzio fra Antico e Nuovo*, in *Passaggio dal mondo antico al Medio Evo, da Teodosio a San Gregorio Magno*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 25-28 maggio 1977), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1980, 51-86.
- PARATORE 1985 = E. PARATORE, *La poetica di Prudenzio*, in *Le trasformazioni della cultura nella Tarda Antichità*, Atti del convegno tenuto a Catania (27 settembre-2 ottobre 1982), vol. 1, Roma, Jouvence 1985, 333-345.

- PASQUALI 1942 = G. PASQUALI, *Arte allusiva*, in «L'Italia che scrive» 25, 1942, 185-187 (= *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza 1951, 11-20 = *Pagine stravaganti II*, Firenze, Sansoni 1968, 275-282).
- PAVAN 1981 = M. PAVAN, *La scuola nel tardo Antico*, in *La cultura in Italia fra tardo Antico e alto Medioevo*, Atti del Convegno tenuto a Roma, Consiglio nazionale delle ricerche (12-16 novembre 1979), vol. 2, Roma, Herder 1981, 553-60.
- PECERE 1986 = O. PECERE, *La tradizione dei testi latini tra IV e V secolo attraverso i libri sottoscritti*, in *Società romana e impero tardoantico*, vol. 4: Tradizione dei classici trasformazioni della cultura, a cura di A. Giardina, Roma - Bari, Laterza 1986, 19-81.
- PEEBLES 1951 = B. PEEBLES, *The poet Prudentius*, New York, McMullen Books 1951.
- PÉGOLO 2013 = L. PÉGOLO, *Ephemeris de Décimo Ausonio: un día en la vida de un aristócrata tardoantigo*, «Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval» 9 (1), 2013, 1-8.
- PELLEGRINO 1964 = M. PELLEGRINO, *Innologia cristiana latina*, Torino, Giappichelli 1964.
- PELLIZZARI 2003 = A. PELLIZZARI, *Servio: storia, cultura e istituzioni nell'opera di un grammatico tardoantico*, Firenze, Olschki 2003.
- PELTARI 2011 = A. PELTARI, *Approaches to the Writing of Greek in Late Antique Latin Texts*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 51 (3), 2011, 461-482.
- PELTARI 2013 = A. PELTARI, review of O'Daly, *Days linked by song, Prudentius' Cathemerinon*, «The Classical Review» 63 (2), 2013, 473-375.
- PELTARI 2014 = A. PELTARI, *The space that remains: reading Latin poetry in Late Antiquity*, Ithaca - London, Cornell University Press 2014.
- PÉPIN 1976 = J. PÉPIN, *Saint Augustin et la dialectique*, Villanova, Augustinian Institute, Villanova University Press 1976.
- PEPPARD 2016 = M. PEPPARD, *The world's oldest church. Bible, art, and ritual at Dura-Europos, Syria*, New Haven - London, Yale University Press 2016.
- PÉREZ DE URBEL 1926 = J. PÉREZ DE URBEL, *Origen de los Himnos mozárabes*, «Bulletin Hispanique» 28 (1-4), 1926, 5-21, 113-139, 209-245, 305-320.
- PIETRI 1985 = C. PIETRI, *La Bible dans l'épigraphie de l'Occident latin*, dans *Le monde latin antique et la Bible*, sous la direction de J. Fontaine et C. Pietri, Paris, Beauchesne 1985, 189-205.
- PIPERNO 1998 = F. PIPERNO, s.v. *Musica*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1998, 661-677.

- PISCITELLI 1998 = T. PISCITELLI, s.v. *Paolino di Nola, Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della enciclopedia italiana 1998, 50-51.
- PÖHLMANN 1988 = E. PÖHLMANN, *Marius Victorinus zum Odengesang bei Horaz*, in *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte*, herausgegeben von E. Pöhlmann, Frankfurt am Mein, Peter Lang 1988, 135-143.
- POLARA 1999 = G. POLARA, *Tra ars e ludus: tecnica e poetica di Ausonio*, in *Prospettive sul tardoantico*, Atti del Convegno di Pavia (27-28 novembre 1997), Como, New Press 1999, 31-47.
- POLLMANN 2009 = K.F.L. POLLMANN, *Exegesis without end: forms, methods, and functions of biblical commentaries*, in *A companion to Late Antiquity*, edited by P. Rousseau, Blackwell 2009, 258-269.
- POLLMANN 2013 = K.F.L. POLLMANN, *Establishing authority in Christian poetry of Latin late antiquity*, «Hermes» 141 (3), 2013, 309-330.
- POLYMERAKIS 1998 = F.K. POLYMERAKIS, Δεκίμου Μάγνου Αυσονίου Ephemeris: μια ερμηνευτική προσέγγιση, «Dodone(philol)» 27, 1998, 255-303.
- PRETE 1960 = S. PRETE, *Ricerche sulla storia del testo di Ausonio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura 1960.
- PRICE 2011 = R. PRICE, *The voice of Christ in the psalms*, in *Meditations of the heart: the psalms in early christian thought and practice*, Essays in honour of Andrew Louth, edited by A. Andreopoulos, A. Casiday, C. Harrison, Turnhout, Brepols 2011.
- PROVOOST 1999 = A. PROVOOST, *Le caractère et l'évolution des images bibliques dans l'art chrétien primitif*, in *The impact of Scripture in early christianity*, edited by J. Den Boeft, Leiden - Boston - Köln, Brill 1999, 79-101.
- PUCCI 1991 = J. PUCCI, *Prudentius' readings of Horace in the Cathemerinon*, «Latomus» 50, 1991, 677-690.
- PUCCI 1998 = J. PUCCI, *The Full-Knowing Reader: Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*. New Haven and London, Yale University Press 1998.
- PUCCI 2009 = J. PUCCI, *Ausonius' Ephemeris and the Hermeneumata tradition*, «Classical Philology» 104 (1), 2009, 50-68.
- PUECH 1888 = A. PUECH, *Prudence. Étude sur la poésie latine chrétienne au IV^e siècle*, Paris, Hachette 1888.
- PUTNAM 2000 = M.C.J. PUTNAM, *Horace's Carmen saeculare: ritual magic and the poet's art*, New Haven (Conn.), Yale University Press 2000.
- PUTNAM 2010 = M. PUTNAM, *The Carmen Saeculare*, in *A companion to Horace*, edited by G. Davis, Malden (MA) - Oxford, Wiley - Blackwell 2010, 231-249.

- QUASTEN 1939 = J. QUASTEN, *Das Bild des Guten Hirten in den altchristlichen Baptisterien und in den Taufiturgien des Ostens und Westens*, in *Pisciculi*, Studien zur Religion und Kultur des Altertums, herausgegeben von Th. Klauser und A. Rücker, Münster, Aschendorff 1939, 220-244.
- QUASTEN 1947 = J. QUASTEN, *The Painting of the Good Shepherd at Dura-Europos*, «Medieval Studies» 9, 1947, 1-18.
- QUESTA 1984 = C. QUESTA, *Il metro e il libro. Per una semiologia della pagina scritta di Plauto, Terenzio, Prudenzio, Orazio*, in *Il libro e il testo*, Atti del Convegno internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982), a cura di C. Questa e R. Raffaelli, Urbino, Università degli Studi di Urbino 1984, 337-396.
- QUESTA 1996 = C. QUESTA, *Questioni codicologiche*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1996, 329-344.
- RADKE 1978 = G. RADKE, *Aspetti religiosi ed elementi politici nel Carmen saeculare*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 20, 1978, 1093-1116.
- RADKE 1996 = G. RADKE, s.v. *Carme secolare, Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 1, Roma, Istituto della enciclopedia italiana 1996, 300-302.
- RAHN 1970 = H. RAHN, *Zum Carmen saeculare des Horaz*, «Gymnasium» 77, 1970, 467-479.
- RAND 1927 = E.K. RAND, *Decimus Magnus Ausonius, the first french poet*, «Proceedings of the Classical Association» 1927, 28-41.
- RECANATINI 1991 = F. RECANATINI, *Strutture numeriche del Liber cathemerinon di Prudenzio*, «Orpheus» 12, 1991, 563-569.
- RICCI 1995 = M.L. RICCI, *I lettori di Orazio fra il IV e il V secolo*, in *Orazio. Umanità, politica, cultura*, Atti del convegno di Gubbio (20-22 ottobre 1992), a cura di A. Setaioli, Perugia, Provincia di Perugia 1995, 117-128.
- RICHARDSON 1902 = L.J. RICHARDSON, *On certain sound properties of the Sapphic strophe as employed by Horace*, «Transactions and proceedings of the American Philological Association» 33, 1902, 38-44.
- RICHÉ 1962 = P. RICHÉ, *Éducation et culture dans l'Occidente barbare, V^e-VIII^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil 1962.
- RIVERO GARCÍA 1996 = L. RIVERO GARCÍA, *La poesía de Prudencio*, Huelva - Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura 1996.
- ROBERTS 1989 = M. ROBERTS, *The jeweled style. Poetry and poetics in late antiquity*, Ithaca - London, Cornell University Press 1989.

- ROBERTS 1993 = M. ROBERTS, *Poetry and the cult of the martyrs. The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1993.
- ROBERTS 2010 = M. ROBERTS, *Rhetoric and the Natalicia of Paulinus of Nola*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 95 (2), 2010, 53-69.
- ROCA PUIG 1965 = R. ROCA PUIG, *Himne a la Verge Maria. Psalmus responsorius, papir llatí del segle 4*, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona 1965.
- RODRIGUEZ-HERRERA 1936 = I. RODRIGUEZ-HERRERA, *Poeta christianus. Prudentius' Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des christlichen Dichters*, München, Speyer 1936.
- RODRIGUEZ-HERRERA 1981 = I. RODRIGUEZ-HERRERA, *Poeta christianus. esencia y misión del poeta cristiano en la obra de Prudencio*, Salamanca, Universidad pontificia 1981.
- ROESSLI 2003 = J.-M. ROESSLI, *Augustin, les sybilles et les Oracles sybillins*, dans *Augustinus Afer. Saint Augustin, africanité et universalité*, Actes du colloque international, Alger-Annaba (1-7 avril 2001), textes réunis par P.-Y. Fux, J.-M. Roessli, O. Wermelinger, tome 1, Fribourg, Editions Universitaires 2003, 261-281.
- RONCAGLIA 1970 = A. RONCAGLIA, *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo - 3 aprile 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1970, 277-293.
- RÖSLER 1886 = A. RÖSLER, *Der katholische Dichter Aurelius Prudentius Clemens. Ein Beitrag zur Kirchen- und Dogmengeschichte des vierten und fünften Jahrhunderts*, Freiburg, Herder 1886.
- ROSSI 1998 = L.E. ROSSI, *Orazio, un lirico greco senza musica*, «Seminari romani di cultura greca» 1 (1), 1998, 163-181.
- ROSTAGNO 1933 = E. ROSTAGNO, *L'Orazio Laurenziano già di Francesco Petrarca*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria 1933.
- SALANITRO 2001 = G. SALANITRO, *Appunti sulla fortuna di Orazio nel Medio Evo*, in *Ποικιλία*, Studi in onore di Michele R. Cataudella, vol. 2, a cura di S. Bianchetti, E. Galvagno, A. Magnelli, G. Marasco, G. Mariotta, I. Mastroiosa, La Spezia, Agorà Edizioni 2001, 1115-1122.
- SALMON 1959 = P. SALMON, *Les tituli psalmodum des manuscrits latins*, Paris, Les Éditions du Cerf 1959.

- SALVATORE 1956 = A. SALVATORE, *Qua ratione Prudentius, aliqua Cathemerinon libri carmina conscribens, Horatium Vergiliumque imitatus sit*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli» 6, 1956, 119-140.
- SALVATORE 1958 = A. SALVATORE, *Studi Prudenziani*, Napoli, Libreria scientifica 1958.
- SANCHEZ SALOR 1976 = E. SANCHEZ SALOR, *Hacia una poética de Ausonio*, «Habis» 7, 1976, 159-186 (*Hin zu einer Poetik der Ausonius*, in *Ausonius*, Wege der Forschung Band 652, herausgegeben von M. Lossau, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, 112-145).
- SANFORD 1936 = E.M. SANFORD, *Were the hymns of Prudentius intended to be sung?*, «Classical philology» 1936, 71.
- SANTINI 1979 = P. SANTINI, *L'auctoritas linguistica di Orazio nel commento di Servio a Virgilio*, Firenze, Le Monnier 1979.
- SANTIROCCO 1986 = M.S. SANTIROCCO, *Unity and design in Horace's odes*, Chapel Hill, University of North Carolina Press 1986.
- SAXER 1985 = V. SAXER, *Bible et liturgie*, dans *Le monde latin antique et la Bible*, sous la direction de J. Fontaine et C. Pietri, Paris, Beauchesne 1985, 157-188.
- SCHENKER 2006 = A. SCHENKER, *Le Psautier – livre de la prière liturgique chrétienne*, dans *Présence et rôle de la Bible dans la liturgie*, édité par M. Klöckener, B. Bürki, A. Join-Lambert, Fribourg, Academic Press Fribourg 2006, 125-136.
- SCHETTER 1982 = W. SCHETTER, *Prudentius*, *Peristephanon* 8, «Hermes» 110, 1982, 110-111.
- SCHMIDT 1989 = P.L. SCHMIDT, *D. Magnus Ausonius, A. Text- und Überlieferungsgeschichte*, in *Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr. Restauration und Erneuerung*, herausgegeben von R. Herzog, München, 1989, 268-30.
- SCHMIDT 2009 = P.L. SCHMIDT, *Horace's century poem: a processional song?*, in *Horace: Odes and Epodes*, edited by M. Lowrie, Oxford, Oxford University Press 2009, 122-140.
- SEEL - PÖHLMANN 1959 = O. SEEL - E. PÖHLMANN, *Quantität und Wortakzent im horazischen Sapphiker. Ein Betrag zum Iktus-Problem*, «Philologus» 103, 1959, 237-280.
- SEGUIN 1990 = R. SEGUIN, *Les dieux d'Horace. Remarques sur le Chant séculaire*, «Orpheus voce» 3, 1990, 91-108.
- SENG 2000 = H. SENG, *Aspekte metrischer Theorie im Cathemerinon des Prudentius du Valais*, «Vigiliae Christianae» 54 (4), 2000, 417-431.

- SIMONETTI 1952 = M. SIMONETTI, *Studi sull'innologia popolare cristiana dei primi secoli*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1952.
- SIMONETTI 1985 = M. SIMONETTI, *Lettera e/o allegoria. Un contributo alla storia dell'esegesi patristica*, Roma, Institutum patristicum Augustinianum 1985.
- SIMONETTI 1988 = M. SIMONETTI, *I «Salmi» nel Nuovo Testamento*, «Orpheus» 9, 1988, 1-20.
- SIMSON 1874 = B. SIMSON, *Jahrbücher des fränkischen Reichs unter Ludwig dem Frommen*, Band 1, Leipzig, Duncker & Humblot 1874.
- SIVAN 1993 = H. SIVAN, *Ausonius of Bordeaux: Genesis of a Gallic Aristocracy*, London - New York, Routledge 1993.
- SMOLAK 1994 = K. SMOLAK, *Horazische Lyrik zwischen Ablehnung, Anverwandlung und Travestie. Ein Rezeptions-Paradigma*, «Ianus» 15, 1994, 26-38.
- SMOLAK 2000a = K. SMOLAK, *La poesia cristiana latina tra il quarto e il quinto secolo*, «Salesianum» 62 (1), 2000, 19-39.
- SMOLAK 2000b = K. SMOLAK, *Der hymnus für jede Gebetsstunde (Prudentius, Cathemerinon 9)*, «Wiener Studien» 113, 2000, 215-236.
- SMOLAK 2003-2005 = K. SMOLAK, *La produzione in versi*, «Romanobarbarica» 18, 2003-2005, 235-250.
- SMOLAK 2004 = K. SMOLAK, *Maro mutatus in melius? Zum Phänomen des literarischen Zitierens in der christlich-lateinischen Spätantike*, in *Text und Kontext: Theoriemodelle und methodische Verfahren im transdisziplinären Vergleich*, herausgegeben von O. Panagl und R. Wodak, Würzburg, Königshausen & Neumann 2004, 51-66.
- SMOLAK 2010 = K. SMOLAK, *Der Dichter «in Verkleidung»: ein Streifzug durch christliche Dichtung der «lateinischen Spätantike»*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 95, 2010, 99-112.
- SOWERS 2016 = B.P. SOWERS, *Amicitia and late antique nugae: reading Ausonius' reading community*, «American Journal of Philology» 137 (3), 2016, 511-540.
- SPRINGER 1984 = A.R. SPRINGER, *Prudentius, pilgrim and poet. The catacombs and their paintings as inspiration for the Liber Cathemerinon*, PhD diss., The University of Wisconsin at Madison 1984.
- SQUIRE 2017 = M. SQUIRE, *POP art. The optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius*, in *The Poetics of Late Latin Literature*, edited by J. Elsner and J. Hernández Lobato, Oxford, Oxford University Press 2017, 25-99.
- STELLA 1998 = F. STELLA, s.v. *Carolingi, scrittori*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1998, 159-167.

- STOTZ 1982 = P. STOTZ, *Sonderformen der sapphischen Dichtung. Ein Beitrag zur Erforschung der sapphischen Dichtung des lateinischen Mittelalters*, München, Fink 1982.
- STOTZ 1991 = P. STOTZ, *Ein bisher ungedrucktes sapphisches Liebesgedicht in der Londoner Horazhandschrift der Jahrtausendwende aus dem Besitz des Nikolaus von Kues*, «Mittellateinisches Jahrbuch» 26, 1991, 85-102.
- STROH 2000 = W. STROH, *Arsis und Thesis, oder: Wie hat man lateinische Verse gesprochen?*, in *Apocrypha. Entlegene Schriften*, herausgegeben von J. Leonhardt und G. Ott, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2000, 193-216.
- STURTEVANT 1939 = E.H. STURTEVANT, *Horace, Carm. III,30,10-14 and the Sapphic stanza*, «Transactions and proceedings of the American Philological Association» 70, 1939, 295-302.
- SZÖVÉRFY 1964 = J. SZÖVÉRFY, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, Band 1: Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, Berlin, Schmidt 1964.
- SZÖVÉRFY 1989 = J. SZÖVÉRFY, *Latin hymns*, Turnhout, Brepols 1989.
- SZÖVÉRFY 1998 = J. SZÖVÉRFY, *Iberian Latin hymnody. Survey and problems*, second enlarged edition, Turnhout, Brepols 1998.
- TAFT 1986 = R.F. TAFT, *The liturgy of the hours in East and West. The origins of the divine office and its meaning for today*, Collegeville, Liturgical Press 1986.
- TAFT 2003 = R.F. TAFT, *Christian liturgical psalmody: origins, development, decomposition, collapse*, in *Psalms in community: Jewish and Christian textual, liturgical, and artistic traditions*, edited by H.W. Attridge and M.E. Fassler, Atlanta, Society of Biblical Literature 2003, 7-32.
- TARRANT 1983 = R. TARRANT, *Horace*, in *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, edited by L.D. Reynolds, Oxford, Clarendon Press 1983, 182-186.
- TARRANT 2007 = R. TARRANT, *Ancient reception of Horace*, in *The Cambridge companion to Horace*, edited by S. Harrison, Cambridge, Cambridge University Press 2007, 277-290.
- TARRANT 2012 = R. TARRANT, *Lyricus vates: musical settings of Horace's Odes*, in *Reception and the classics. An interdisciplinary approach to the classical tradition*, edited by W. Brockliss, P. Chaudhuri, A. Haimson Lushkov, K. Wasdin, Cambridge, Cambridge University Press 2012, 72-93.
- TERNES 1976 = C.M. TERNES, *Les "Ephémérides", ou les temps "forts" de la vie privée d'Ausone*, dans *Aiôn, Le temps chez les Romains*, édité par R. Chevallier, Paris, A. & J. Picard 1976, 239-252.

- TERNES 1986 = C.M. TERNES, *La sagesse grecque dans l'œuvre d'Ausone*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vol. 1, Paris, Diffusion de Boccard 1986, 147-161 (= *Griechische Weisheit im Werk des Ausonius*, in *Ausonius*, Wege der Forschung Band 652, herausgegeben von M. Lossau, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, 81-99).
- THOMAS 1986 = R.F. THOMAS, *Virgil's Georgics and the art of reference*, «Harvard Studies in Classical Philology» 90, 1986, 171-198.
- THOMAS 1999 = R.F. THOMAS, *Reading Vergil and his texts: studies in intertextuality*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1999.
- THOMAS 2004 = J.F. THOMAS, *Le mot latin allegoria*, dans *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par B. Pérez-Jean et P. Eichel-Lojkine, Paris, Honoré Champion 2004, 75-92.
- THRAEDE 1965 = K. THRAEDE, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1965.
- THRAEDE 1982 = K. THRAEDE, "Auferstehung der Toten" im Hymnus *Ante cibum des Prudentius* (Cath. 3,186/205), in *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum. Gedenkschrift für A. Stuiber*, Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1982, 68-78.
- TIMPANARO 1998 = S. TAMPANARO, s.v. *Servio*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1998, 66-72.
- TOOHEY 1991 = P. TOOHEY, *An early group of poems in Prudentius' Liber Cathemerinon*, «Mnemosyne» 44, 1991, 395-403.
- TOOHEY 1993 = P. TOOHEY, *Concentric patterning in some poems of Prudentius' Liber Cathemerinon*, «Latomus» 52, 1993, 138-150.
- TORDEUR 1983 = P. TORDEUR, compte rendu de Charlet, *L'influence d'Ausone sur la poésie de Prudence*, «Latomus» 42 (3), 1983, 667-668.
- VAHLEN 1923 = J. VAHLEN, *Über das Säkulargedicht des Horatius*, in *Gesammelte philologische Schriften*, Band 2: Schriften der Berliner Zeit, 1874-1911, Leipzig, Teubner 1923, 369-387.
- VAN ASSENDELFT 1976 = M.M. VAN ASSENDELFT, *Sol ecce surgit igneus: a commentary on the morning and evening hymns of Prudentius* (Cathemerinon 1, 2, 5 and 6), Groningen, Bouma's Boekhuis 1976.
- VAN ASSENDELFT 1982 M.M. VAN ASSENDELFT, review of Evenepoel, *Zakelijke en literaire onderzoekingen betreffende het Liber Cathemerinon van Aurelius Prudentius Clemens*, «Mnemosyne» 35 (3), 1982, 421-423.
- VAN ASSENDELFT 1984 = M.M. VAN ASSENDELFT, *A poet's mosaic. Some remarks on the composition of the hymns of Prudentius*, in *Studia patristica* 15, papers

- presented to the 7th International conference on patristic studies held in Oxford in 1975, edited by E.A. Livingstone, vol. 1, Berlin, Akademie Verlag 1984, 112-116.
- VAN DAEL 1999 = P.C.J. VAN DAEL, *Byblical cycles on church walls: pro lectione pictura*, in *The impact of Scripture in early christianity*, edited by J. Den Boeft and M.L. Van Pollvan de Lisdonk, Leiden - Boston - Köln, Brill 1999, 122-132.
- VAY - CACITTI 1997 = I. VAY - R. CACITTI, *Le porte lignee di Sant'Ambrogio*, in *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di sant'Ambrogio* (Catalogo della mostra), Milano, Electa 1997, 89-97.
- VEREMANS 1976 = J. VEREMANS, *L'asclépiade mineur chez Horace, Sénèque, Terentianus Maurus, Prudence, Martianus Capella et Luxorius*, «Latomus» 35, 1976, 12-42.
- VESSEY 2007 = M. VESSEY, *Quid facit cum Horatio Hieronymus? Christian latin poetry and scriptural poetics*, in *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity. The Encounter between Classical and Christian Strategies of Interpretation*, edited by W. Otten and K. Pollmann, Leiden - Boston, Brill 2007.
- VILLASEÑOR CUSPINERA 2001 = P. VILLASEÑOR CUSPINERA, *Carmen saeculare de Horacio y Égloga IV de Virgilio: el ritmo del tiempo*, «Nova Tellus» 19 (2), 2001, 155-172.
- VON ALBRECHT 1995 = M. VON ALBRECHT, *Orazio e la musica*, in *Orazio. Umanità, politica, cultura*, Atti del convegno di Gubbio (20-22 ottobre 1992), a cura di A. Setaioli, Perugia, Provincia di Perugia 1995, 83-88.
- WAGNER 1907 = I.K. WAGNER, *Quaestiones neotericae imprimis ad Ausonium pertinentes*, Lipsiae, Typis Roberti Noske Bornensis 1907.
- WÄLLI 2002 = S. WÄLLI, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften: Edition und Interpretation der Quellen*, in *Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia*, Band 3, Kassel, Bärenreiter 2002.
- WESTRA 2007 = H.J. WESTRA, *Augustine and poetic exegesis*, in *Poetry and exegesis in premodern Latin Christianity: the encounter between classical and Christian strategies of interpretation*, edited by W. Otten and K. Pollmann, Leiden, Brill 2007, 11-28.
- WHITAKER 1956 = C.W. WHITAKER, *A note on Horace and Pindar*, «Classical Quarterly» 6 (3-4), 1956, 221-224.
- WILKINSON 1940 = L.P. WILKINSON, *Accentual rhythm in Horatian sapphics*, «Classical Review» 54 (3), 1940, 131-133.

- WILLE 1961 = G. WILLE, *Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz*, in *Eranion*. Festschrift für Hildebrecht Hommel, Tübingen, Niemeyer 1961, 169-184.
- WITKE 1968 = C. WITKE, *Prudentius and the tradition of Latin poetry*, «Transaction and proceedings of the American Philological Association» 99, 1968, 509-525.
- YACECZKO 2015 = L.G.S.A. YACECZKO, *Ausonius of Bordeaux: Grammar, Rhetoric and the Establishment of a Christian Culture in the Late Roman West*, PhD diss., The Catholic University of America, Washington D.C. 2015.
- ZETZEL 1981 = J.E.G. ZETZEL, *Latin textual criticism in Antiquity*, New York, Arno Press 1981.
- ZINN 1940a = E. ZINN, *Der Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz*, Teil 1: Abhandlung, München, Neuer Filser-Verlag 1940.
- ZINN 1940b = E. ZINN, *Der Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz*, Teil 2: Die lyrischen Verse des Horaz nach Wortgrenzen und Akzent geordnet, München, Neuer Filser-Verlag 1940.
- ZIOLKOWSKI 2000 = J. ZIOLKOWSKI, *Nota bene: why the classics were neumed in the Middle Ages*, «Journal of Medieval Latin» 10, 2000, 74-102.
- ZIOLKOWSKI 2006 = J. ZIOLKOWSKI, *Il libro e la nota: il ruolo della musica nei manoscritti medievali (secc. X–XII) dell’Orazio lirico*, in “Liber”, “fragmenta”, “libellus” prima e dopo Petrarca, a cura di F. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo 2006, 55-68.