

Decimi Magni Ausonii Ludus septem sapientum. Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Elena Cazzuffi. Hildesheim et al.: Olms 2014 (Spudasmata 160). CLIV, 137 pp. EUR 39.80. ISBN 978-3-487-15165-6.

Il *Ludus septem sapientum* è un poemetto di 230 senari giambici, che ha per protagonisti i cosiddetti “sette sapienti”, figure paradigmatiche di una tradizione culturale che risale alla Grecia arcaica, mantenuta in vita e variamente rielaborata in tutta l’antichità, sia nella letteratura che nelle arti figurative.¹ Ausonio immagina che i saggi si avvicendino sul palcoscenico di un teatro romano per pronunciare e spiegare i propri precetti, citati in greco (secondo l’elenco canonico di Demetrio Falereo) e tradotti in latino, con l’intento di un confronto interculturale.²

Il carme risulta interessante non meno che problematico, in quanto presenta diversi aspetti di difficile discernimento, a cominciare dal titolo³ e dal genere letterario⁴. Un problema a sé stante poi è costituito dal testo, inficiato

- 1 Cf. in generale H. von Heintze: Die erhaltenen Darstellungen der sieben Weisen. *Gymnasium* 84, 1977, 437–443; J. Engels: Die sieben Weisen. *Leben, Lehren und Legenden*. München 2010, 103–116.
- 2 Per il testo del poemetto: C. Schenkl: *D. Magni Ausonii Opuscula*. Berolini 1883, 104–111; R. Peiper: *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis*. Lipsiae 1886, 169–182; S. Prete (ed.): *Ausonius, Opuscula*. Leipzig 1978, 136–149; R. P. H. Green: *The Works of Ausonius*. Oxford 1991, 184–192, con commento alle pp. 597–606; Idem: *Decimi Magni Ausonii opera*. Oxonii 1999, 205–214. Ma vale la pena di segnalare anche le edizioni degli *Opuscula* a cura di H. G. Evelyn White, con versione inglese (vol. I, London/New York 1919, 310–329), e di A. Pastorino, con traduzione italiana (Torino 1971, 554–571).
- 3 Il titolo fa riferimento al *ludus* nel senso di «spettacolo teatrale», accompagnato dal genitivo *septem sapientum* che ne indica i protagonisti: una *iunctura* originale e inusitata, in quanto il sostantivo *ludus* in genere è abbinato con l’aggettivo che richiama il dio dedicatario, il luogo o il popolo presso cui si svolge lo spettacolo, o col genitivo del nome del dio o del *curator ludorum*. Nel titolo però coesistono gli altri risvolti semantici del lemma, in particolare «gioco» e «luogo di apprendimento»: gioco nel duplice senso di «scherzo» (in relazione alle venature di garbata ironia che ne attraversano la trama e la forma dell’espressione) e di «componimento disimpegnato», *divertissement*; luogo di apprendimento (*ludus litterarius*) in riferimento al proposito didattico che, pur non essendo l’unico scopo e nemmeno il più importante (come spesso si è sostenuto, a torto), è comunque presente nel componimento.
- 4 Se Ch.-M. Ternes, *La sagesse grecque dans l’œuvre d’Ausone*, *Comptes-rendus de l’Académie des inscriptions et belles-lettres* 130, 1986, 147–161 (segnatamente p. 148), include il *Ludus* tra i *sapientialia* (opere «de sagesse plus que de philosophie»), di contro P. S. Wild, *Ausonius: a Fourth Century Poet*, *CJ* 46, 1951,

da un numero di presunti guasti (specialmente ma non esclusivamente in corrispondenza di anomalie metriche) molto più alto rispetto agli altri scritti di Ausonio, al punto da richiedere frequenti interventi congetturali degli editori, in alternanza con *cruces desperationis* e ipotetiche indicazioni di lacune.⁵

Il poemetto merita quindi di essere analizzato sotto diversi aspetti. Per questo, come per tutti i componimenti di Ausonio, il testo commentato degli *Opuscula* curato da Roger Green è senz'altro un buon punto di partenza, ma non scioglie importanti nodi che riguardano tanto il profilo d'insieme quanto i singoli punti interessati da problemi testuali, esegetici, linguistici, metrici.⁶ Di conseguenza un'edizione dell'opera risulta opportuna e gradita, trattandosi comunque di un'impresa impegnativa, con difficoltà proporzionate alle necessità e alle aspettative appena esposte.

L'edizione curata da Elena Cazzuffi è la rielaborazione della sua tesi di dottorato, svolta nel triennio 2007–2010 presso l'Università di Padova. Un'ampia introduzione (pp. LXV–CLI) è seguita dal testo con traduzione italiana a fronte (pp. 1–17) e da un consistente e dettagliato commento (pp. 21–131). Il volume comprende anche una vasta bibliografia (posta insolitamente in apertura, pp. IX–LXIII) e un indice dei nomi e degli argomenti notevoli (pp. 133–137). Non c'è invece un indice dei passi citati, che sarebbe stato utile, in un lavoro così cospicuo e articolato.

L'introduzione affronta tutti i problemi che riguardano il poemetto, a partire dal titolo e dal genere letterario (pp. LXV–LXXII), avanzando proposte ragionevoli e quasi sempre soddisfacenti. Muovendo dal presupposto pienamente condivisibile che il *Ludus*, come molti altri componimenti di Ausonio, «non si lascia ricondurre *tout court* entro le plurisecolari canonizzazioni a cui ora si accosta e da cui ora si discosta secondo l'estro e le esigenze del poeta»⁷,

373–382, lo ritiene un tentativo di Ausonio «at drama writing»; F. Della Corte, *Ausonio. Corso di letteratura latina*, Genova 1956/1957, 24, lo considera «vicino alla palliata»; secondo L. Spahlinger, in: J. Althoff/D. Zeller (Hrsgg.), *Die Worte der Sieben Weisen*, Darmstadt 2006, 165–166, il *Ludus* «die dramatische Gattung in der Spätantike vertritt».

- 5 A giudizio di Green, *Works* (nota 2), 598, i manoscritti del *Ludus* «contain a multitude of minor errors and several major ones», al punto che «none of Ausonius' poems offers a greater challenge to the textual critic».
- 6 Cf. Green, *Works* (nota 2), su cui un lucido ed equilibrato bilancio è tracciato da L. Mondin, *Storia e critica del testo di Ausonio*. A proposito di una recente edizione, *BStudLat* 23, 1993, 59–96.
- 7 Ausonio è solito 'giocare' con i generi letterari, contaminarli e rielaborarli creativamente, come si vede nella *Mosella* (J. Fontaine: *Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle: Ausone, Ambroise, Ammien*, in: *Christianisme et formes littéraires de l'antiquité tardive en Occident*, *Entretiens Hardt* 23, Vandœuvres-Genève 1977, 438–445;

si mette in rilievo il legame genetico col teatro, in quanto «la struttura segue, a suo modo, le movenze di una rappresentazione teatrale» (ne fa fede anche la fitta trama intertestuale che richiama la commedia romana arcaica).⁸ Tuttavia l'opera, benché «virtualmente connessa al teatro», sembra essere «destinata alla lettura» e rientrare dunque «nella sfera della poesia di intrattenimento». Il titolo è coerente con questo statuto ambiguo e oscillante: «con quale altro termine, se non *ludus*, si poteva rimanere nel vago e alludere genericamente a un'esibizione teatrale?». Il riferimento al dialogo filosofico non è fuori luogo, per quanto il *Ludus* sia privo di spessore dottrinario e di sviluppo dialettico: istruttivo il confronto con quella che si può forse considerare una filiazione 'degradata' di questo genere letterario (o soltanto una semplificazione scolastica), come i *Paradoxa Stoicorum* di Cicerone.

I complessi rapporti intrattenuti del *Ludus* col teatro sono approfonditi mediante i «possibili paralleli» (pp. XCVIII–CV) con opere 'ibride' tipiche dell'epoca tardoantica, «drammi privi di una finalità performativa e componimenti poetici solo esteriormente teatrali», e.g. l'*Orestis tragoedia* di Draconzio. Tuttavia «alcune incoerenze formali» (specialmente la «rigidità strutturale», che suscita l'impressione di una rassegna «di atti, di situazioni e di citazioni da catalogare meticolosamente» a scopo mnemonico) proiettano il poemetto «nel nuovo clima dell'Alto Medioevo», come dimostra il confronto con scritti di questo periodo, quali i *Carmina XII sapientum* e la *Cena Cypriani*. Il *Ludus* si colloca quindi «nell'intersezione tra più generi e principalmente entro i confini del dramma», ma offre altresì «una testimonianza di una nuova e diversa percezione dell'opera teatrale», anticipando aspetti culturali ed estetici che si svilupperanno ampiamente nei secoli successivi.

D'altronde, dal I secolo a.C. in poi e soprattutto nel III secolo d.C. il tema dei sette sapienti si diffonde nella tradizione iconografica, a cui è dedicata una discussione ampia e documentata (pp. CV–CXIV). Ausonio sembra ispirarsi al motivo figurativo, da cui attinge alcuni elementi ricorrenti, come la disposizione semicircolare dei personaggi, il loro abbigliamento (il *pallium*, che serve pure a segnalare la loro appartenenza alla cultura greca e, nel contempo, il rapporto

G. Scafoglio: Intertestualità e contaminazione dei generi letterari nella *Mosella* di Ausonio, AC 68, 1999, 267–274), ma anche nell'*Ordo urbium nobilium* (cf. l'edizione curata da L. Di Salvo, Napoli 2000, 9–13) e in tanti altri carmi che sfuggono alle definizioni, come il *Cupido cruciatus*.

8 Ecco qualche esempio: vv. 131–132 *lumbi sedendo, oculi spectando dolent, / manendo Solonem, quoad sese recipiat* ~ Plauto, Men. 882–883 *lumbi sedendo, oculi spectando dolent, / manendo medicum, dum se ex opere recipiat*; in più, il secondo emistichio del v. 132 ricalca Terenzio, Phorm. 462 *percontatum ibo ad portum quoad se recipiat*. Le *sententiae* citate ai vv. 155 (*ut ne quid nimis*) e 191 (*ueritas odium parit*) provengono rispettivamente da Andr. 62 e 68. Terenzio è nominato esplicitamente ai vv. 207–210 e 219–220.

del *Ludus* col genere teatrale), il ruolo preminente attribuito a uno di loro (segnatamente Solone, che parla più a lungo di tutti gli altri, pur tentando di smentire il proprio primato), l'idea di rappresentare simbolicamente la dignità paritaria dei sapienti mediante l'incisione dei loro nomi *in orbe tereti* (v. 80). Una speciale affinità si riscontra con uno scrigno eburneo conservato a Brescia (IV secolo d.C.), che mostra sette personaggi (di cui uno in piedi, al centro, con un volume srotolato tra le mani; gli altri seduti ai lati) incorniciati in un drappeggio simmetrico che rievoca un'ambientazione teatrale:⁹ non è improbabile che il *Ludus* sia stato concepito sotto l'influsso «indiretto» di questo motivo iconografico, se non di una particolare rappresentazione figurativa (ma io non escluderei nemmeno un influsso diretto, alla luce della propensione di Ausonio per l'imitazione creativa di opere d'arte).¹⁰

L'epistola a Drepanio che apre il componimento a guisa di *praefatio* (vv. 1–18) è ricondotta al *cliché* della «dedica poetica», che comprende una serie di «motivi tipici» (come l'uso di antitesi simmetriche, sia nelle parole che nelle immagini) e di «descrittori provenienti dall'ambito lessicale del diritto» (pp. LXXIII–LXXX). Il proposito perseguito dal poeta, che esalta «l'operato del lettore nell'esercizio della critica», presuppone un approccio attivo, ovvero un atteggiamento consapevole e collaborativo, da parte del destinatario. Mi ritorna alla memoria un'interpretazione 'sperimentale' dell'opera di Ausonio, alla luce della teoria letteraria contemporanea, proposta una ventina di anni fa da S. G. Nugent¹¹: una chiave di lettura ingegnosa, ma non priva di forzature, che tuttavia rende l'idea dei segnali di straordinaria 'modernità'

9 L'identificazione dei personaggi raffigurati è incerta, ma la loro caratterizzazione rimanda sicuramente alla tradizione iconografica sapienziale. G. W. Elderkin, *Two Mosaics Representing the Seven Wise Men*, *AJA* 39, 1935, 92–111, in particolare p. 103, riconduce l'integrazione dei saggi nello scenario teatrale all'influenza del modello ritrattistico di Menandro, che funge da *trait d'union* tra arte drammatica e cultura gnomica.

10 È ben nota la tendenza di Ausonio a prendere l'ispirazione dalle arti figurative, talvolta finanche a condurne una vera e propria imitazione: nella *praefatio* del *Cupido cruciatus* il poeta dichiara di aver tratto spunto da un dipinto ammirato sulle pareti di un triclinio a Treviri (cf. L. Mondin: *Genesi del Cupido cruciatus*, *Lexis* 23, 2005, 86–105); non pochi dei suoi epigrammi descrivono opere d'arte (a riguardo F. Benedetti: *La tecnica del 'vertere' negli epigrammi di Ausonio*. Firenze 1980, 109–115 e passim). Anche per il caleidoscopico catalogo dei pesci che si trova nella *Mosella* (vv. 75–149) si è pensato a un modello figurativo, i.e. un mosaico a tema ittiologico (un soggetto musivo, questo, diffuso a Pompei e ad Antiochia): cf. M. Roberts: *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca 1989, 76; A. Cavarzere (ed.): *Decimo Magno Ausonio, Mosella*. Amsterdam 2003, 203.

11 S. G. Nugent: *Ausonius' 'Late-antique' Poetics and 'Post-modern' Literary Theory*, *Ramus* 19, 1990, 26–50.

che si riscontrano nella poetica della tarda antichità e, in particolare, nei componimenti di Ausonio (si pensi anche all'uso innovativo, quasi 'stravolto', dei generi letterari e degli schemi retorici tradizionali).¹²

Una certa indecisione si riscontra nella definizione della finalità dell'opera, «tra la scuola e la poetica del *lusus*» (pp. LXXXI–XCII). Uno scopo didattico *stricto sensu*, legato all'insegnamento del greco e/o all'acquisizione mnemonica delle *sententiae*, è giustamente considerato improbabile: oggetto dell'apprendimento sono piuttosto «i contenuti morali e il confronto con la cultura latina», nell'ambito di «un progetto pedagogico completo, comprensivo di fondamenti teorici, indicazioni pratiche, esemplificazioni e aneddoti». Questa visione 'matura' e pregnante dell'opera, che supera le interpretazioni riduttive e banalizzanti spesso invalse nella critica a proposito di Ausonio, non si concilia però docilmente con l'idea, espressa poco dopo, che il *Ludus* sia «una prova di abilità da parte di un insegnante in ritiro che, con un dono letterario, intendeva divertire un amico». Si tratta di un «progetto pedagogico» consistente e ambizioso, o di un raffinato *divertissement*, pur non privo di spessore culturale? Questa incertezza mi sembra derivare da una sopravvalutazione degli elementi 'tecnico-ludici' del carne e dal tentativo di attingere indicazioni sulla sua natura e sulla sua finalità dall'epistola dedicatoria. Infatti, se da un lato non si può prescindere dagli elementi 'tecnico-ludici', che sono realmente e cospicuamente presenti nel poemetto (ne fa parte l'idea stessa dei sapienti che parlano sul palcoscenico), dall'altro lato non bisogna incorrere nell'errore di confondere il 'mezzo' con lo 'scopo': il dispiegamento di espedienti peculiari e immaginosi, sconfinanti nel virtuosismo (per esempio, nell'uso particolarmente libero e quasi anarchico del senario giambico), non esclude un proposito impegnato (il progetto pedagogico, peraltro ben evidenziato da Cazzuffi), che non si lascia inquadrare nei limiti angusti del *divertissement*. Uno stato d'animo 'ludico' è ben percettibile nel poemetto (specialmente nella sottile ironia che pervade il comportamento di alcuni personaggi, come la loquacità di Solone, la schermaglia di Chilone nei suoi confronti o l'atteggiamento sornione di Biante verso il pubblico), ma non infirma la serietà della finalità, sia essa strettamente didattica o più genericamente culturale. Questa finalità non è contemplata nell'epistola dedicatoria, che sembra invece legata a una circostanza occasionale e non può essere considerata parte integrante dell'opera.

Nella descrizione della struttura del *Ludus* (pp. XCIII–XCVI) si riscontra la mancanza di una vera e propria trama e di «una reale interazione tra i protagonisti che si susseguono pronunciando discorsi rivolti al pubblico e non agli altri saggi». Lo spettacolo è ambientato in un teatro romano, così

12 A titolo di esempio, cf. il riuso 'antifrastico' dell'epos, in chiave naturalista e pacifista, nella *Mosella*: G. Scafoglio: La *retractatio* della poesia epica nella *Mosella* di Ausonio, WS 117, 2004, 151–172.

come romano è il pubblico a cui si rivolgono i sapienti.¹³ Di conseguenza l'affermazione del *Prologus*, secondo cui i personaggi si accingono ad accedere all'orchestra (*hodie in orchestram... prodeunt*, v. 21), «stona con la regola dei teatri latini dove l'orchestra era priva di funzioni sceniche e destinata ai seggi di senatori a Roma e di personalità illustri nelle altre città»; sembra perciò che Ausonio «combini dati propri della prassi romana con altri propri di quella greca», appunto ai fini del confronto interculturale. Tuttavia l'idea (suggerita da quanto dice Solone al v. 82 *eorum e medio prodeō gyro*) che, «già tutti presenti sul palco, i savi si fossero disposti in circolo [in piedi, mi pare di capire] e a turno facessero qualche passo avanti rispetto agli altri per cominciare a parlare», è in contraddizione col congedo di altri personaggi, che annunciano il proprio allontanamento (vv. 201 e 213); né si concilia con l'affermazione di Chilone, che lamenta di essere rimasto seduto ad aspettare troppo a lungo (v. 131 *lumbi sedendo... dolent*). Mi chiedo se non si possa supporre piuttosto che i sapienti sedessero nell'orchestra, in prima fila (insieme con i cittadini eminenti o, meglio, davanti a loro), dando le spalle al pubblico e salendo sul palcoscenico a turno.¹⁴

La trattazione metrica (pp. CXIV–CXXI) muove dai ragionevoli presupposti fissati a suo tempo da Brandes e da Leo¹⁵, con le recenti integrazioni di Deufert¹⁶, da cui Cazzuffi attinge una notevole disponibilità nella valutazione delle anomalie che si riscontrano nel *Ludus*, prendendo le distanze dagli editori moderni (molto più rigorosi e propensi all'emendamento) e ponendo così le basi per una proficua revisione testuale. Il fenomeno più importante è lo iato in cesura, frainteso e risolto sistematicamente dai filologi «mediante l'inserzione di monosillabi “d'emergenza”, quali *sed, iam, en, de, qui, sic, o*

13 Il prologo si rivolge infatti apertamente al pubblico romano mediante la metonimia/antonomasia del *togatus Romulus* (vv. 22–23): il capostipite per il suo popolo, ovvero Romolo come Romano *par excellence*, con l'aggettivo che conferma il valore 'etnico' del sostantivo. Inoltre, più avanti, Terenzio è definito dai sapienti *Afer poeta uester* (v. 155) e *uester... ille comicus Terentius* (v. 207), col possessivo a indicare la comune identità nazionale del poeta e del pubblico.

14 Anche nell'iconografia, talvolta, i saggi sono seduti. Cf. il mosaico di Torre Annunziata del I secolo d.C. (attualmente nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli), dove due sapienti sono in piedi ai lati e cinque sono seduti a semicerchio su un'edera a zampe leonine, in un santuario delineato sommariamente mediante due colonne. Ugualmente interessante il mosaico di Merida, con i sapienti riuniti a simposio (circa metà del IV secolo d.C.), su cui J. M. Alvarez Martinez: *El mosaico de los Siete Sabios hallado en Mérida*, ANAS 1, 1988, 99–120.

15 Cf. W. Brandes: *Beiträge zu Ausonius*, Wolfenbüttel 1895, pp. 20–29, con la recensione di F. Leo, GGA 1896, 778–792, segnatamente 783–790.

16 Cf. M. Deufert: *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*. Berlin 2002, 280–282.

attraverso l'inversione dell'ordine delle parole». Cazzuffi ne registra 9 casi, considerandoli tollerabili:¹⁷ si tratta infatti di un fenomeno ricorrente nel linguaggio di Plauto (benché più raro in quello di Terenzio)¹⁸ e quindi riconducibile all'orientamento stilistico comico-arcaizzante impresso da Ausonio al poemetto. Un orientamento, questo, in cui si inquadra la scelta stessa del metro, insieme con altre peculiarità, come la violazione della legge di Bentley-Luchs¹⁹ e «la misurazione lunga della desinenza del perfetto»²⁰.

La «circolazione dei nomi e dei detti dei sette sapienti» in lingua greca e latina, in prosa e in poesia (pp. CXXI–CXXIII), è passata sinteticamente in rassegna, da Erodoto a Platone, da Plutarco a Diogene Laerzio, da Cicerone a Valerio Massimo, dall'*Anthologia Palatina* all'*Anthologia Latina*, fino alla cosiddetta *Historia de septem sapientibus*, di epoca medioevale. Emergono la diffusione, la duttilità e finanche la 'fluidità' della tradizione sapienziale, che si presta a diverse interpretazioni e rielaborazioni, talvolta con notevoli differenze di personaggi, contenuti e scopi.

La tradizione manoscritta, nella sua sostanziale bipartizione (*Leidensis Vossianus Latinus* = V, da un lato; *Parisinus* e *Harleianus*, rispettivamente P e H, dall'altro), è descritta con chiarezza e precisione (pp. CXXXIV–CXXXV). Ugualmente accurata, anche se necessariamente sintetica, è la discussione sulla «fortuna umanistica e rinascimentale» dell'opera, con speciale riguardo a Petrarca (pp. CXXXV–CXLVI). Manca invece una storia delle edizioni dal XVII secolo a oggi, che sarebbe stata gradita, anche come ulteriore, utile premessa per la revisione testuale.

Un paragrafo (pp. CXLVI–CLI) è dedicato ai due componimenti affiancati al *Ludus* a partire dall'*editio Parmensis* pubblicata dall'Ugoletto nel 1499, ovvero l'epigramma *De septem sapientibus ex graeco* e le *Sententiae septem sapientum*

17 In particolare: v. 42 *sed quid ego | istaec? non hac causa huc prodii*; v. 65 *μελέτη τὸ πᾶν Periandri | est Corinthii*; v. 66 *meditationem | esse totum qui putat*; v. 123 *laudat Solonem, Croesum | in amicis habet*; v. 189 *Bias Prieneus dixi | οἱ πλεῖστοι καχοί*; v. 202 *Mytilena ortus Pittacus sum Lesbius*; v. 213 *tempus me | abire, molestus ne sim: plaudite*; v. 215 *μελέτη τὸ πᾶν qui dixi | et dictum probo; meditationem | esse totum quod geras*.

18 Cf. Plauto, *Amph.* 54, con A. Traina: *Comoedia. Antologia della palliata*. Padova 1969, 42; *Bacch.* 261 e *Rud.* 61, con C. Questa: *La metrica di Plauto e Terenzio*. Urbino 2007, 335.

19 Cf. vv. 71 (*uenit Solon*), 112 (*Solon, Solon*), 162 (*uenit Thales*). Fenomeni del genere sono imputabili a errori e guasti testuali per S. Boldrini: *La prosodia e la metrica dei Romani*. Roma 1992, 122. Non si può escludere, ma comunque non mi sembra probabile, che ai vv. 71 e 162 il verbo sia un perfetto («è giunto» il personaggio).

20 A riguardo si poteva citare anche M. Leumann: *Lateinische Grammatik*. Vol. I, *Lateinische Laut- und Formenlehre*. München 1977², 607.

septenis uersibus explicatae. Il primo, «che emerge dal nulla nella stampa parmense», sembra essere «una traduzione, ad opera dell'editore» (scil. Ugoletto), di un epigramma greco dell'*Anthologia Palatina*, segnatamente IX, 366. Diversa la situazione delle *Sententiae* (un carme polimetrico in 7 strofe, di 49 versi), che compaiono anche «in sillogi di precetti morali», insieme con i 'motti' di Publilio Siro, col *Liber de moribus* e con i *Prouerbia Senecae*: «la rigida organizzazione numerica, l'articolazione netta dei versi in due membri con plausibili finalità mnemotecniche, il virtuosismo metrico, il contenuto al tempo stesso erudito e morale profilano una composizione scolastica, con buona probabilità appartenente all'orizzonte tardoantico».

Il testo del *Ludus* è «criticamente rivisto», in base agli apparati delle principali edizioni degli *Opuscula*, tenendo conto anche dei contributi filologici *ad hoc*.²¹ Le scelte diverse rispetto al testo curato da Green (30 in tutto) sono elencate in un quadro sinottico (pp. CLIII–CLIV), per essere poi discusse nel commento. Cazzuffi si allontana da Green in genere per recuperare lezioni manoscritte da lui scartate perché infirmate da vere o presunte irregolarità linguistiche e/o metriche (*in primis*, lo iato in cesura, di cui ho già parlato). La revisione testuale è improntata dunque a una equilibrata, non acritica disponibilità alla tolleranza dell'anomalia, con metodo moderatamente conservatore: a mio avviso, il testo del poemetto risulta migliorato rispetto a quello curato da Green, che si mostra troppo diffidente verso un linguaggio studiatamente arcaizzante, spesso ricalcato su quello di Plauto e Terenzio e, proprio per questo, non scolasticamente 'regolare' come in altri *Opuscula*.²²

Accettabile, anzi opportuna mi pare l'eliminazione dei «monosillabi di emergenza» ai vv. 42, 123, 189, 202 e 215, così come la restaurazione dell'*ordo uerborum* fornito dai manoscritti ai vv. 65, 66 e 213. Condivisibile anche la rimozione delle *cruces desperationis* dal verbo *introfertur* al v. 56²³ e dalla

- 21 A questa revisione testuale si potrebbe riconoscere la piena dignità di un'edizione critica, salvo che inspiegabilmente manca l'apparato, che sarebbe stato necessario per fornire un quadro sintetico e immediato dei diversi dati codicologici e dei principali emendamenti proposti dai filologi.
- 22 Cf. pure F. E. Consolino: *Metri, temi e forme letterarie nella poesia di Ausonio*, in: Ead. (ed.): *Forme letterarie nella produzione latina di IV–V secolo*. Roma 2003, 147–194, segnatamente 172.
- 23 Questo verbo mi sembra accettabile per diversi motivi: Ausonio lo conosce e non disdegna di usarlo altrove (Prof. 10, 9); il significato è perspicuo e coerente (cf. ThL VII/2, 77, 11 ss.); si inserisce bene nel metro (Brandes, Beiträge [nota 15], p. 29); nel linguaggio comico arcaico, largamente imitato dal poeta, ricorrono vari verbi composti col prefisso *intro*, pur in forma ancora 'instabile' (col prefisso staccato dal verbo): J.-P. Brachet: *Préverbés en intro en cours de constitution chez Plaute et Térence*, in: C. Moussy (éd.): *La composition et la préverbation en latin*. Paris 2005, 309–320.

clausola del v. 105, che conviene leggere insieme col verso seguente:

Dictum moleste Croesus accepit. Ego
relinquo regem. [...]

Se Green contesta il passo in modo tanto categorico quanto sommario,²⁴ Cazzuffi nel commento *ad loc.* si limita a dire che le *cruces* «paiono allarmistiche» (p. 70), senza difendere sostanzialmente la lezione. Mi sembra che il verbo al perfetto (con misurazione lunga della sillaba finale, come accade abitualmente nella commedia arcaica) si inserisca bene nell'alternanza dei tempi che caratterizza il racconto di Solone, rendendolo più dinamico e 'sinuoso'.²⁵ Il pronome *ego* è spesso esplicitato nel *Ludus*, per lo più quando i sapienti si presentano o quando si congedano, ma almeno due occorrenze si registrano in un passo di carattere narrativo (vv. 168 e 172), apparentemente senza giustificazione (se non che svolgono una funzione stilistica), proprio come avviene qui.

Anche il v. 108, chiuso interamente tra le *cruces* da Green, è riabilitato da Cazzuffi, che però non ne risolve le incongruenze, imputandole a ben due lacune (prima e dopo il verso in esame). Ed ecco come è stampato il passo, che costituisce il racconto veloce ed efficace della sconfitta di Creso e della sua imminente esecuzione (vv. 107–110):

Profectus, uictus, uinctus, regi deditus.
[...]
at ille captans funeris instar sui,
[...]
qua flamma totum se per ambitum dabat
uoluens in altum fumidus aestu globos.

A mio avviso, le lacune si possono eliminare insieme con le *cruces*, se si accetta la lezione *captus* di PH al posto di *captans* di V²⁶ e se si interviene sul

24 Cf. Green, Works (nota 2), p. 601: «the present tense is surely required, and *ego* seems unnecessarily emphatic».

25 Cf. per esempio il v. 99, *despexit, alium quaerit. Inueni Aglaum*, in cui si susseguono il perfetto, il presente e di nuovo il perfetto. Per lo stesso motivo, al v. 67 Cazzuffi ha buon gioco nel conservare il verbo manoscritto *dicit*, sostituito dagli editori moderni con l'emendamento *dixit*, che compare per la prima volta nell'edizione curata dallo Scaligero (1575).

26 Il presunto primato di V, che si rivela un pregiudizio (cf. G. Scafoglio: La problematica filologica dell'*Ordo urbium nobilium*, RET 2, 2012/2013, 273–288), spinge gli studiosi a preferire il participio presente, costringendoli però a fare i salti mortali per giustificarlo; si giunge così a interpretare *capto* nel senso assai

sintagma *funeris instar*, che di per sé ha un senso compiuto, ma difficilmente si inserisce in questo verso come oggetto del participio presente *captans* (Creso guarderebbe «l'immagine della propria morte», cioè il luogo o il modo in cui sta per morire): neppure il *locus similis* di Par. praef. 10 *uoce ciere animas funeris instar habet* («evocare le anime ad alta voce ha il valore di un funerale») offre un valido riscontro, in quanto il verbo *habeo* si presta meglio a reggere quel singolare sintagma. L'ipotesi di una lacuna (avanzata già da Vinet, accolta da Green e portata alle estreme conseguenze da Cazzuffi) serve a ovviare specialmente alla mancanza di un verbo principale nel periodo dal v. 108 al v. 110. Questo inconveniente si può risolvere con un emendamento semplice ed economico, sostituendo *instar* col verbo *instat*:²⁷ Creso, legato, «sta (in piedi) sul» luogo del supplizio, «sta sopra» il rogo, indicato dal sostantivo *funeris*, da correggere (in modo altrettanto economico) nel dativo *funeri*. Tale sostantivo assume vari significati, appartenenti al campo semantico della morte: qui si può intendere come «luogo del supplizio» (per metonimia), ma forse anche nel senso specifico di «rogo», attestato e.g. in Suet. Dom. 15, 3. Lo iato in cesura tra *funeri* e *instat* non costituirebbe un problema, come si è appena visto; se tuttavia lo si vuole evitare (per corroborare la ricostruzione testuale complessiva), conviene accogliere l'aggiunta di *iam* dopo *funeri*, proposta da Peiper. Non è necessario emendare il genitivo *sui*, da considerare però pronomi, piuttosto che aggettivo. Questa dunque la mia ricostruzione:

profectus, uictus, uinctus, regi deditus;
at ille, captus, funeri iam instat sui,
qua flamma totum se per ambitum dabat
uoluens in altum fumidos aestu globos.

improbabile di «cogliere con lo sguardo», avallato perfino dal ThL (*captare rem oculis*, III, 337, 13 ss.), nonostante questo verbo ricorra col significato ordinario di «cercare ripetutamente di prendere», «accaparrarsi» (A. Ernout /A. Meillet: Dictionnaire étymologique de la langue latine, 4^e éd. augmentée par J. André. Paris 1985, 96) in altri due passi degli *Opuscula* (Epigr. 26, 4 ed Epist. 13, 17); quando poi ci si rende conto che tale verbo al participio presente è veramente incompatibile col contesto, si ricorre a un emendamento (e.g. *spectans* di Leo, col medesimo significato forzatamente attribuito a *captans*). Tuttavia la lezione *captus* è linguisticamente accettabile ed è coerente con la narrazione, dal momento che Creso è stato appunto «imprigionato e consegnato al re» Ciro (v. 107); non è un superfluo doppione del precedente *uinctus*, in quanto insiste su un aspetto patetico da una diversa angolazione, con studiata *uariatio*.

27 Il significato etimologico del verbo è «être dressé ou debout sur»: cf. Ernout/Meillet, Dictionnaire étymologique (nota 26), 653; un esempio in Pacuvio, fr. 262, 2 Schierl, *saxo instare in globoso*.

La traduzione: «Partito, sconfitto, catturato, è consegnato al re nemico. Prigioniero, sta sul rogo del proprio supplizio: le fiamme si diffondono tutt'intorno, emanando al cielo nubi di fumo».

Al v. 13, la lezione manoscritta *stemma* (PH) è felicemente recuperata da Cazzuffi, al posto della congettura dell'Ugoletus, *stigmata*, accolta da Green:

Pone obelos igitur, primorum stemmata uatum.

Alle ragioni addotte da Cazzuffi nel commento *ad loc.* (p. 26) al seguito di Jachmann e di Nardo²⁸, vale la pena di aggiungere che *stigmata* sarebbe un *unicum* nell' *usus scribendi* di Ausonio, che usa invece *stemma* anche in altri passi. Ugualmente opportuno il recupero del congiuntivo manoscritto *eloquar* (pp. 40–41), emendato da Green nell'indicativo *eloquor*, al v. 34:

Murena sic et Gallius: nota eloquar.

Condivisibile e adeguatamente argomentata mi pare anche la riabilitazione della lezione manoscritta *sedes* (p. 128), rispetto all'emendamento *aedes* formulato da Heinsius e accolto da Green, al v. 221:

Sedes locare, bellum gerere aut ponere.

Si può discutere invece sul v. 216 (la versione latina del precetto di Periandro), che nella tradizione manoscritta presenta una struttura sillabica e metrica apparentemente incompatibile col senario:

meditationem esse totum quod recte geras.

Green corregge il verso, sostituendo *omne* a *totum*, al seguito di Friedrich: *meditationem esse omne quod recte geras*.²⁹ Cazzuffi rimane più vicina alla tradizione, limitandosi a espungere l'avverbio, che non si trova nel precetto greco: *meditationem esse totum quod geras*. A me sembra preferibile eliminare l'infinito, che si può considerare sottinteso: un copista può averlo aggiunto istintivamente, percependone la presenza implicita, o può essere penetrato nel testo dopo essere stato sovrascritto da un chiosatore troppo zelante; può aver influito inoltre la somiglianza col v. 66, *meditationem esse totum qui putat*. Tuttavia anche la lezione manoscritta si può considerare plausibile,

28 Cf. D. Nardo: Varianti e tradizioni manoscritte in Ausonio, AIV 125, 1966/67, 321–382, in particolare 344.

29 Cf. W.-H. Friedrich: Zu Ausonius, in: C. J. Classen/U. Schindel (Hrsgg.): Dauer im Wechsel. Aufsätze von Wolf-Hartmuth Friedrich. Göttingen 1977, 269; Green, Works (nota 2), 605.

con la sinizesi nella penultima sillaba e la sinalefe nell'ultima sillaba di *meditationem*.³⁰

Uno dei pochi punti in cui il lavoro critico-testuale di Cazzuffi mi pare inadeguato si trova al v. 196, dove la studiosa sostituisce la lezione *creditis* di VH con l'imperativo *credite* di P, al seguito di Deufert³¹. Si tratta della (ironica) *retractatio* di Biante, che riferisce il proprio 'motto' *plures mali* a coloro che vivono nel «paese dei nemici» (vv. 195–196):

[...] Hostium tellus habet,
dixisse quos me credite, plures malos.

Sul piano metodologico, la lezione di VH è da considerare attendibile già per essere tramandata da entrambe le famiglie. Inoltre essa è perfettamente congruente con un'interpretazione 'ironica' della *retractatio*.³² L'imperativo *credite* risulta duro a livello sintattico (nella subordinata relativa) e non si armonizza altrettanto bene col senso del passo.

La traduzione italiana è generalmente precisa e puntuale, improntata a un'elevata fedeltà alla lingua latina. Per rendere l'idea, mi piace citare uno *specimen*, segnatamente il gustoso aneddoto del tripode raccontato da Taletè (vv. 165–174):

dedere piscatores extractum mari.
Namque hi iubente Delio me legerant,
quod ille munus hoc sapienti miserat.
Ego recusans non recepi et reddidi
ferendum ad alios quos priores crederem.

- 30 Per i casi di sinizesi nei componimenti di Ausonio, cf. l'*index* nell'edizione di Schenkl (nota 2), 301.
- 31 Cf. Deufert, *Textgeschichte* (nota 16), 280–281, secondo cui l'imperativo (con la misurazione lunga della sillaba finale, come al v. 201) sarebbe *lectio difficilior*.
- 32 Il pubblico teatrale (gli spettatori presenti *in loco*, o il popolo romano in generale?) sembra essere escluso dal novero dei *mali*, identificati con i *barbari*, che si trovano nel «paese dei nemici», ossia in terra straniera (con una connotazione di ostilità, oltre che di rozzezza e ignoranza). Tuttavia si notano alcune incongruenze, che ammantano la *retractatio* di una patina di ironia. In primo luogo, Ausonio ha definito i *mali* non soltanto *barbari*, ma pure *imperiti* (v. 192): un modo di essere (spiegato subito dopo, al v. 193) che prescinde dal popolo o dal paese a cui si appartiene; pur ammettendo che gli spettatori non siano *barbari* in quanto romani (ciò che non è proprio sicuro, dal punto di vista di un sapiente greco!), non si potrebbe escludere che essi siano *mali* perché *imperiti* (almeno alcuni di loro). In secondo luogo, il verbo *creditis* (v. 196) riconduce al pubblico il concetto 'restrittivo' di *mali* come sinonimo di *barbari* (e perfino di *hostes*), quasi che il pensiero di Biante fosse diverso.

Dein per omnes septem sapientes uiros
 missum ac remissum rursus ad me deferunt.
 ego receptum consecraui Apollini.
 Nam si sapientem deligi Phoebus iubet,
 non hominem quemquam, sed deum credi decet.

«Dei pescatori mi consegnarono (un tripode) tratto dal mare. Infatti costoro mi avevano scelto per ordine di Apollo, perché egli aveva inviato questo dono a un sapiente. Io, rifiutando, non lo ricevetti e lo restituii perché lo dessero ad altri che ritenevo superiori. Poi, dopo che fu inviato e rinviato tra tutti e sette i saggi, lo consegnarono di nuovo a me. Come l'ebbi ricevuto, lo consacrai ad Apollo; perché, se Febo ordina che si scelga un sapiente, conviene che tale sia considerato non un uomo, ma un dio».

Come si vede, ne risulta un testo italiano tanto attendibile quanto espressivo. Tuttavia, talvolta (non frequentemente) l'eccessiva aderenza alla lingua latina rischia di precludere l'eleganza o la fluidità della traduzione italiana. Qualche esempio. Il v. 28 *forum atque rostra separat ius ciuium*, è reso in modo poco chiaro: «il diritto dei cittadini distingue il foro e i rostri». Al v. 84 *omnis hominum secta* indica genericamente «ogni categoria di persone», più che «gli uomini di ogni scuola» (quasi che si trattasse di tendenze ideologiche o correnti filosofiche). Al v. 92 Crespo è definito *uisu beatus*, «felice in apparenza» (con implicita contrapposizione tra apparenza e realtà), più che «felice a vedersi». Ai vv. 163–164, l'acqua è considerata *principem / rebus creandis*, nella concezione filosofica di Talete; ma la versione letterale «elemento principe del creare fisico» presenta qualche durezza, che forse si poteva eliminare con una più libera perifrasi: «l'elemento primario, a cui si deve l'esistenza di tutte le cose». Al v. 225, la *meditatio . . . rei gerendae* suggerita da Periandro è «una riflessione dell'opera da eseguire», ma suona meglio «una riflessione su ciò che si intende fare».

Ampio e approfondito il commento (pp. 19–131), che affronta in modo esauriente i problemi testuali ed esegetici, gli elementi culturali e di ethos (riconducibili al mondo sia greco che romano), i rapporti con i modelli, i diversi aspetti del contenuto e dello stile. Una speciale attenzione è rivolta alle due sezioni introduttive (pp. 28–34, sul *Prologus*; pp. 45–48, sul *Ludius*), alla presentazione dei personaggi (e.g. Solone, pp. 53–56; Talete, pp. 90–92; Biante, pp. 103–105; Periandro, pp. 120–122), alla discussione delle *sententiae* (in particolare *spectare uitae terminum*, pp. 60–64; *nosce te*, pp. 79–81; *tempus ut noris*, pp. 112–116; *meditationem esse totum quod geras*, pp. 122–126). Vale la pena di segnalare anche le note sull'aneddoto del tripode (pp. 93–97), sul significato del termine *malos* e sull'opposizione tra *mali* e *boni* nel discorso di Biante (rispettivamente pp. 106–108 e 110–111). La trattazione delle

questioni filologiche e letterarie è generalmente accompagnata dalla citazione della relativa bibliografia, che Cazzuffi conosce e discute con sicurezza e con disinvoltura.

Il commento mi sembra quindi l'aspetto migliore del volume, che appare complessivamente apprezzabile e ricco di spunti interessanti.

Giampiero Scafoglio
Seconda Università di Napoli / Université de Nantes
scafogli@unina.it

[Inhalt Plekos 17,2015 HTML](#) [Startseite Plekos](#)
