

doriche (coerenti con il resto della produzione conservata di Alcmane, che operava a Sparta) in luogo di quelle ionico-epiche presenti nel testo citato da Apollonio Sofista. La maggior parte degli editori, tra cui Page, opta per la restituzione delle forme doriche, ma De Martino-Vox⁴ suggeriscono più di recente la soluzione opposta, accogliendo le forme πρώφονές per πρώονές (v. 2), μελισσῶν per μελισσᾶν (v. 4), πορφυρέης per πορφυρέας (v. 5), sulla scia delle riflessioni di Morani, il quale invita ad un ripensamento circa «la reale necessità delle emendazioni che [...] sono state apportate»⁵.

2) **il significato da attribuire ad alcuni termini.** Solo apparentemente il contenuto del frammento sembra non destare problemi interpretativi; uno sguardo ad alcune versioni proposte da traduttori e commentatori può servire a dare un'idea dei punti più controversi.

a. A. Garzya (*Alcmane. Frammenti*, testo critico, traduz., commentario a cura di A.G., 1954):

Dormono le cime dei monti e le convalli e le alture e [le voragini](#) e [le genie animali](#),
quante ne nutre la nera terra, e le fiere montane e le stirpi delle api e [i mostri](#) nei
profondi del [cangiante](#) mare. E dormono le genie degli uccelli alati.

b. S. Quasimodo (*I lirici greci*, Milano 1963):

Dormono le cime dei monti
e le vallate intorno,
i declivi e [i burroni](#);

dormono [i rettili](#), quanti nella specie
la nera terra alleva,
le fiere di selva, le varie forme di api,
[i mostri](#) nel fondo [cupo](#) del mare;

dormono le generazioni degli uccelli dalle lunghe ali.

c. G. Perrotta (*Disegno storico della letteratura greca*, Milano 1990, p. 67 [1964¹]):

Dormono le cime dei monti e le valli, e le balze e [gli abissi](#), e quante [specie di animali](#)
nutre la nera terra, e le fiere montane e la schiatta delle api, e [i mostri](#) nelle profondità
del [violaceo](#) mare; dormono le stirpi degli uccelli dalle lunghe ali.

d. M. Valgimigli (*Lirici greci*, Milano 1967):

Dormono le grandi cime
dei monti,
e i dirupi e le balze,
[e i muti letti dei torrenti](#);
dormono [quanti strisciano animali](#)
sopra la nera terra,
e le fiere montane,
e le famiglie delle api;
dormono [i mostri](#) giù nel fondo
del [buio-ceruleo](#) mare;
dormono gli uccelli
dalle lunghe ali distese.

⁴ F. De Martino - O. Vox, *La Musa e il canto. Antologia di lirici greci*, Roma-Bari 1997², p. 425.

⁵ Cfr. M. Morani, *Rileggendo il notturno di Alcmane. Considerazioni filologiche e linguistiche*, «Orpheus» n.s. 11 (2) (1990), pp. 221-244 (citazione a p. 244). L'autore, dopo un attento esame delle vicissitudini filologiche del frammento, giunge a questa conclusione sulla base sostanzialmente di due considerazioni: 1) è impossibile pensare di ricostruire a tavolino il complesso mistilinguismo della poesia alcmaliana; 2) il colorito ionico-epico del frammento risulta evidente (p. 238).

e. De Martino-Vox (*op. cit.*, p. 425):

Dormono le cime dei monti e le forre, gli altipiani e **i torrenti**; **le stirpi di animali**, quanti ne nutre la nera terra, le fiere montane e la razza delle api, e **le bestie** nelle profondità del mare **purpureo**; dormono le stirpi degli uccelli dalle ampie ali.

Come si può dedurre dalle sottolineature presenti nel testo delle singole traduzioni, sono quattro i termini che suscitano le maggiori difficoltà. Vediamoli brevemente.

- **χαράδραι**: l'incertezza tra la traduzione «burrioni, abissi» e quella «torrenti» deriva dall'ambiguità di due glosse del lessicografo Esichio (V sec. d.C. c.), il quale, a proposito della parola χαράδρα, prima (χ 171 Schmidt) scrive: «torrente impetuoso. Questo fa scendere ogni cosa nella corrente, e (lo) trascina»; subito dopo (χ 172 Schmidt: s.v. χαράδραι): «le incisioni del suolo. I luoghi cavi prodotti dalla caduta dell'acqua piovana»⁶. Il rispetto del già notato parallelismo tra i termini dei vv. 1-2, dovrebbe forse indurre a preferire la traduzione «burrioni».
- **φῦλα τ' ἔρπέτ'**: chi interpreta l'espressione come «esseri striscianti, rettili» (Quasimodo, Valgimigli), si fida forse troppo delle parole premesse alla citazione del frammento da Apollonio Sofista, il quale identifica con ἔρπετά «le specie dei serpenti»⁷, e non tiene conto del fatto che solo più tardi e in ambiente non dorico il verbo ἔρπω assume il significato di «strisciare». Il termine dovrebbe dunque indicare tutti gli esseri che camminano, e quindi, per estensione, gli animali terrestri, in contrapposizione a quelli alati (come poi in Hdt. 1, 140, Theocr. 15, 118 e Apoll. Rh. 4, 1240)⁸.
- **κνώδαλ'**: in questo caso c'è accordo tra quasi tutti gli interpreti, che traducono «mostri marini», basandosi su Apollonio Sofista (che cita il frammento alcmaliano proprio allo scopo di spiegare questo vocabolo). Gli unici che si distaccano leggermente sono De Martino-Vox, i quali sembrano seguire la glossa di Esichio (κ 3156 Latte, s.v. κνώδαλα): «propriamente, le bestie marine»⁹.
- **πορφυρέας**: anche in questo caso i traduttori concordano nell'attribuire un valore coloristico all'aggettivo omerico (dal sostantivo di origine semitica πόρφυρα), preferendolo al significato di «agitato, ribollente» (che farebbe risalire il termine al verbo indoeuropeo πορφύρω = «ribollo»). È interessante tuttavia notare la diversità delle scelte semantiche degli interpreti, ciascuno dei quali si sforza di risolvere a suo modo quella ambiguità di fondo indubbiamente presente nel termine.

3) **il contesto**. Si tratta certamente della questione più interessante e dibattuta. La mancata conservazione di tutto ciò che precede e che segue questi sei versi ci impedisce di avere una visione chiara del contesto in cui essi erano inseriti (problema che riguarda, del resto, la maggior parte della poesia lirica a noi giunta). Tre sono le ipotesi più attendibili formulate dagli studiosi:

- a. il frammento rappresenta una descrizione autonoma della natura immersa nella calma notturna¹⁰.

⁶ Ho ripreso le traduzioni delle glosse esichiane da Maria Raffaella Cornacchia, *Notturmi e "saccheggi": Alcmane e Piero Meldini*, «Kleos» 2 (1997), p. 242 e n. 23. Come mostrano bene le stesse glosse del lessicografo antico, le due accezioni del termine χαράδραι sono tra loro in rapporto "metonimico", dal momento che i «burrioni» sono un effetto dell'azione erosiva causata dallo scorrere impetuoso delle acque dei «torrenti».

⁷ Cfr. Apoll. Soph. *lex. Hom.* p. 101, 22-26 Bekker.

⁸ Cfr. Calame, *op. cit.*, pp. 577-578, il quale peraltro, seguendo Pfeiffer, giudica impossibile la forma ἔρπετά con valore aggettivale prima del III sec. a.C., e corregge l'espressione φῦλα τ' ἔρπέτ' in ὕλα τ' ἔρπέτ' = «il bosco e gli animali».

⁹ Il Calame, sottolineando come il termine venga talvolta utilizzato in riferimento agli animali in genere, non soltanto marini, ritiene che esso abbia qui un valore più ampio rispetto a quello di «mostri», designando «i pesci in generale» (*op. cit.*, p. 579).

¹⁰ Cfr. F.M. Pontani, *Note alcmaneanee*, «Maia» 3 (1950), pp. 39-40; C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford 1961, p. 71.

- b. il frammento rappresenta la descrizione della cornice naturale in cui è ambientata una cosiddetta *πᾶννυχίς*, ossia un rituale notturno accompagnato dal canto di un partenio, di cui la descrizione farebbe parte. Questa ipotesi, che si avvale di autorevoli sostenitori – non ultimi Calame e De Martino-Vox¹¹ – si basa sulla considerazione che è possibile rinvenire nella letteratura greca posteriore alcuni paralleli in cui la calma della natura segue la comparsa di una divinità (che nel nostro caso, dato l’ambiente selvaggio descritto, potrebbe essere Artemide, oppure le Ninfe). In modo particolare si fa riferimento ad un passo delle *Baccanti* euripidee (vv. 1084-85) in cui all’apparizione di Dioniso segue il silenzio della natura circostante, selvaggia come nel nostro frammento¹².
- c. il frammento rappresenta una parte di un componimento in cui alla calma della natura si opponeva l’angoscia e il tormento del protagonista (forse il poeta). Quest’ultima ipotesi, che vanta forse il maggior numero di fautori¹³, prende vigore dalla constatazione che nella letteratura antica e moderna abbiamo tutta una serie di “notturmi”, alcuni dei quali paiono ispirati direttamente a quello di Alcmane, in cui è possibile rinvenire lo stesso τόπος: l’antitesi tra la pace dell’ambiente esterno (naturale e/o umano) e l’inquietudine dell’io del protagonista.

Ora, trarre conclusioni riguardo al contesto dei versi di Alcmane a partire dalle sue riprese è forse azzardato, soprattutto perché non possediamo prove inappellabili del fatto che proprio Alcmane sia stato la fonte comune; tuttavia, rimane estremamente significativo – sia o no il frammento alcmaniano il modello – che nella storia della letteratura il tema del “notturmo” abbia assunto tante volte proprio quella forma di cui abbiamo appena detto, ribattezzata dagli studiosi con il nome di **“motivo del Getsemani”**.

La spiegazione di questa denominazione è da ricercarsi nel fatto che il τόπος, già diffuso, come vedremo, in Grecia, trovò più tardi una straordinaria eco nel noto brano evangelico di **Marco (14, 32-42)** e Matteo (26, 36-46), in cui si narra di Gesù, che, sentendo avvicinarsi la sua ora, si reca a pregare di notte nel podere di Getsemani insieme a Simon Pietro e ai due figli di Zebedeo, Giacomo e Giovanni. Mentre Gesù, sopraffatto dall’angoscia, veglia e molto umanamente prega il Padre di stornare da lui le sofferenze che gli si preparano, i tre apostoli, inconsapevoli dell’amaro destino del maestro e incapaci di comprenderne il travaglio, per ben tre volte si addormentano. Rileggiamo l’episodio che dà il nome al motivo al centro del nostro interesse¹⁴ nel racconto di Marco:

Poi giunsero in un podere detto Getsemani [= «frantoio per olive»], ed egli disse ai suoi discepoli: “Sedete qui finché io abbia pregato”. Gesù prese con sé Pietro, Giacomo, Giovanni e cominciò a essere spaventato e angosciato. E disse loro: “L’anima mia è oppressa da tristezza mortale; rimanete qui e vegliate”. Andato un po’ più avanti, si gettò a terra; e pregava che, se fosse possibile, quell’ora passasse oltre da lui. Diceva: “*Abbà*, Padre! Ogni cosa ti è possibile: allontana da me questo calice! Però, non quello che io voglio, ma quello che tu vuoi”. Poi venne, li trovò che dormivano e disse a Pietro: “Simone! Dormi? Non sei stato capace di vegliare un’ora sola? Vegliate e pregate, per non cadere in tentazione; lo spirito è pronto, ma la carne è debole”. Di nuovo andò e pregò, dicendo le medesime parole. E, tornato di nuovo, li trovò che dormivano perché gli occhi loro erano appesantiti; e non sapevano che rispondergli. Venne la terza volta e disse loro: “Dormite pure,

¹¹ Cfr. Calame, *op. cit.*, pp. 573-74 e De Martino-Vox, *op. cit.*, p. 425.

¹² σίγησε δ’ αἰθήρ, σίγα δ’ ὕλιμος νάπη / φύλλ’ εἶχε, θηρῶν δ’ οὐκ ἄν ἤκουσας βοῶν = «Il cielo taceva. Tacevano, immobili, le foglie / nella valle boscosa. Non si udiva un grido di animale». (trad. di G. Ierand in *Euripide. Baccanti*, a cura di G.I., Milano 1999).

¹³ Tra cui Garzya, *op. cit.*, pp. 126-27; E. Bernert, *Alkman frg. 58 (Diehl)*, «Philologus» 94 (1941), p. 229; D.L. Page, *Alkman. The Partheneion*, Oxford 1951, pp. 160-61; M. Treu, *Rec. Page et Farina*, «Gnomon» 26 (1954), pp. 171-72.

¹⁴ È bene precisare che il passo dei Vangeli è cronologicamente posteriore a molti dei testi greci e latini che esamineremo, ai quali dunque l’espressione “motivo del Getsemani” viene applicata per estensione e come tale va convenzionalmente intesa.

ormai, e riposatevi! Basta! L'ora è venuta: ecco, il Figlio dell'uomo è consegnato nelle mani dei peccatori. Alzatevi, andiamo; ecco, colui che mi tradisce è vicino¹⁵.

Diversi secoli prima del racconto dei Vangeli, e prima dello stesso frammento di Alcmane, il motivo fa la sua comparsa, in forma ancora piuttosto rudimentale, in **due luoghi omerici**. Il primo si trova al principio del libro secondo dell'*Iliade*, quando Zeus, unico tra i mortali e gli immortali, non trova pace nel cuore della notte, intento a tramare insidie nei confronti dei Greci per vendicare Achille, disonorato dagli Atridi (*Il. II, vv. 1-4*):

Ἄλλοι μὲν ῥά θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἵπποκορυσταὶ
εὐδον παννύχιοι, Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος,
ἀλλ' ὅ γε μερμήριζε κατὰ φρένα ὡς Ἀχιλῆα
τιμήσῃ, ὀλέσῃ δὲ πολέας ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν.

E dunque gli altri dei e gli eroi dai cimieri chiamati dormivano per tutta la notte, **ma** Zeus non vinceva il sonno profondo: meditava nel cuore come Achille potrebbe onorare, perdere molti vicino alle navi degli Achei¹⁶.

Nel ventesimo dell'*Odissea*, invece, il contrasto tra opposti stati d'animo durante la notte coinvolge due esseri umani: Odisseo, che, sotto le spoglie del vecchio mendico, riceve dalla dea Atena il dono del sonno, rinunciando a vendicarsi all'istante dei pretendenti e delle serve traditrici, e la moglie Penelope, la quale, contemporaneamente, si desta nelle sua stanza, atterrita da un sogno che le rivela la presenza nella casa del marito (*Od. XX, vv. 56-58*):

εὔτε τὸν ὕπνος ἔμαρπτε, λύων μελεδήματα θυμοῦ,
λυσιμελῆς, ἄλοχος δ' ἄρ' ἐπέγρετο κεδνὰ ἰδυῖα,
κλαῖε δ' ἄρ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν.

Allora il sonno lo vinse, che scioglie l'ansia dal cuore e rilassa le membra. **Ma** si destava la sposa fedele, e piangeva, seduta sul morbido letto¹⁷.

Come si vede, nei due passi è ben presente l'antitesi tra qualcuno che riposa placidamente nel sonno (e generalmente si tratta di una pluralità di esseri, come avviene in *Il. II*) e qualcun altro, di solito un singolo, su cui è concentrata l'attenzione del narratore, che invece non dorme perché oppresso da qualche pensiero o da qualche tormento.

Molto spesso, come già sopra ricordavamo, il motivo è stato interpretato dai poeti greci e poi latini, come confronto tra la quiete notturna che avvolge la natura circostante e l'inquietudine dell'individuo. Così sembra essere, a pochissima distanza dal notturno di Alcmane, in alcuni versi attribuiti, non senza qualche incertezza, a **Saffo (fr. 168 V. = 94 D.)**¹⁸:

Δέδυκε μὲν ἄ σελάνα
καὶ Πλήϊαδες, μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεσθ' ὦρα,
ἐγὼ δὲ μόνον καθεύδω.

¹⁵ *Il Nuovo Testamento. I Salmi*, Nuova edizione riveduta 1992, Società Biblica di Ginevra 2003¹¹.

¹⁶ Trad. di R. Calzecchi Onesti in *Iliade*, prefaz. di F. Codino, versione di R.C.O., Torino 1990 [1950¹], p. 39.

¹⁷ Trad. di Calzecchi Onesti in *Odissea*, prefaz. di F. Codino, versione di R.C.O., Torino 1989 [1963¹], p. 561.

¹⁸ Page nella sua edizione dei poeti melici greci (*cit.*) lo inserisce tra i frammenti adespoti (n. 976 PMG), sollevando perplessità di tipo linguistico.

È tramontata la luna
 e le Pleiadi, metà
 della notte è trascorsa,
 passa l'ora,
 e io dormo da sola¹⁹.

Si percepisce con chiarezza nel frammento l'opposizione tra gli elementi naturali (la luna e le stelle) che compiono tranquillamente il proprio moto, e la poetessa (o chi per lei), angosciata dalla sua condizione di solitudine. Il contrasto è fortemente sottolineato non solo dall'antitesi μέν ... δέ (vv. 1 e 4), ma anche dalla disposizione inversa dei termini del primo e dell'ultimo verso (verbo – particella μέν – soggetto / soggetto – particella δέ - verbo): essa pone in posizione di spicco, alla fine e all'inizio dei due versi, i due termini del contrasto (ἀ σελάνα ... ἐγώ) e fa sì che i quattro versi si chiudano circolarmente con i due verbi che esprimono il senso di quel contrasto (δέδυκε ... καθεύδω). Il tempo, rappresentato dallo scorrere degli astri nel cielo, passa inesorabilmente, mentre la situazione della poetessa non cambia. Lei, ora, nel buio più profondo della notte, avverte che, condannata alla solitudine e in assenza di qualcuno da amare, sta sprestando il poco tempo che le è concesso.

In questo frammento, dunque, all'opposizione tra pace della natura e agitazione umana, si aggiunge quella, ancora più potente, tra scorrere implacabile del tempo e immobilità della condizione dell'individuo, immerso nel rimpianto per l'impossibilità di godere di beni destinati ben presto a scomparire²⁰.

Il τόπος compare forse per la prima volta nella forma che diverrà più tipica in apertura dell'*Ifigenia in Aulide euripidea*. In una notte dominata da un silenzio assoluto, Agamennone confessa al suo vecchio servitore di sentirsi oppresso dal peso delle responsabilità che il potere comporta e dei dolori che esso arreca: a destare la sua preoccupazione è il sacrificio della figlia Ifigenia, indispensabile per propiziare la partenza della flotta ellenica verso la Troade. Egli ha già scritto un'ingannevole lettera alla moglie Clitennestra allo scopo di attirare la figlia in Aulide, ma ora si pente e sta preparando una nuova missiva, che annulla la precedente. I vv. 6-16 sono quelli che ci interessano maggiormente:

ΑΓ.	Τίς ποτ' ἄρ' ἀστήρ ὄδε πορθμευεῖ;	
ΠΡ.	Σείριος ἐγγύς τῆς ἑπταπόρου Πλειάδος ἄσσων ἔτι μεσσήρης.	
ΑΓ.	Οὐκ οὐκ φθόγγος γ' οὔτ' ὄρνιθων οὔτε θαλάσσης· σιγαὶ δ' ἀνέμων	10
	τόνδε κατ' Εὐριπον ἔχουσιν.	
ΠΡ.	Τί δὲ σὺ σκηνῆς ἐκτὸς αἴσσεις, 'Αγάμεμνων ἀναξ; ἔτι δ' ἠσυχία τῆδε κατ' Αὐλιν, καὶ ἀκίνητοι φυλακαὶ τειχέων.	15
	Στείχωμεν ἔσω.	

AGAMENNONE: Quella stella che naviga in cielo cos'è?

VECCHIO: È Sirio e vicino alle Pleiadi va dalle sette luci. Il suo corso è a metà.

AGAMENNONE: Rumore d'uccelli o di mare non c'è; un gran silenzio di venti quaggiù dilaga su tutto l'Euripo.

VECCHIO: Tu sei corso qua fuori: la causa qual è, Agamennone re? Immobili sono le guardie, e non c'è

¹⁹ La traduzione è dell'autore del contributo.

²⁰ È significativa, a questo proposito, la stessa scelta dei tempi nei due verbi di apertura e chiusura: δέδυκε, al perfetto, indica il risultato di un movimento e presuppone il subentrare di uno stato (il buio) ad un altro (la luce della luna e delle stelle); καθεύδω, al presente, indica la continuità, l'immobilità dello stato della poetessa.

Nient'altro che pace in Aulide. Su,
torniamo là dentro²¹.

L'ambientazione notturna (vv. 6-8) presenta notevoli affinità con quella del frammento di Saffo appena analizzato: stessa attenzione al movimento degli astri a simboleggiare una vita naturale che scorre indipendentemente dagli affanni dell'uomo, stessa costellazione (le Pleiadi), press'a poco stesso momento della notte. Non possiamo sapere se Euripide abbia guardato qui effettivamente alla poetessa di Lesbo, e certo il suo accenno a Sirio e alle Pleiadi all'inizio del dramma ha una funzione ben diversa rispetto al componimento di Saffo: quello di segnalare allo spettatore la stagione e l'ora (vicino all'alba) in cui è ambientata l'azione tragica²²; tuttavia, la somiglianza pare piuttosto evidente. Come nel frammento di Alcmane che ha aperto il nostro percorso, il silenzio è la nota dominante del paesaggio naturale (vv. 9-11; cfr. v. 10: σιγαῖ); esso coinvolge gli uccelli (cfr. Alcman fr. 89 PMG, v. 6), la distesa marina e i venti. Proprio questi due ultimi particolari, innovativi rispetto ad Alcmane (a meno che non si voglia vedere un accenno alla quiete del mare impetuoso nel v. 5 del frammento), vanno tenuti in considerazione perché destinate a diventare – come vedremo – delle vere costanti del motivo.

I due elementi si ritrovano, infatti, nello stesso ordine, nel **secondo idillio teocriteo**, *L'incantatrice*²³, in cui la protagonista, Simeta, al chiaro di luna (vv. 10-11: ἀλλά, Σελάννα, / φαῖνε καλόν = «orsù, Luna, risplendi propizia»), appare intenta a preparare un filtro magico con cui ricondurre al suo amore il giovane Delfi, che ormai da giorni la trascura preferendole i divertimenti della palestra. Ad un certo punto, mentre aggiunge ingrediente a ingrediente e pronuncia le formule di rito, la donna si sofferma per un attimo a misurare la pace del mondo esterno, mettendola in confronto con il suo ardore amoroso (vv. 38-41):

Ἦνίδε σιγῆ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἄηται·
ἀ δ' ἐμὰ οὐ σιγῆ στέρνων ἔντοσθεν ἀνία,
ἀλλ' ἐπὶ τήνῳ πάσα κατὰίθομαι ὅς με τάλαιναν
ἀντὶ γυναικὸς ἔθηκε κακὰν καὶ ἀπάρθενον ἦμεν.

Ecco, tace il mare, tacciono i venti; **ma** non tace dentro il petto il mio tormento, anzi brucio tutta per lui che, di me infelice, anziché una moglie, ha fatto una disonorata non più vergine²⁴.

I versi costituiscono un preludio alla seconda parte del componimento (vv. 64-143), in cui Simeta, in una sorta di confessione alla luna, rievoca tutte le tappe del suo innamoramento con una passione che ricorda da vicino quella della Saffo del famoso φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν (fr. 31 V. = 2 D.). Nel breve passo citato è bene notare, oltre alla presenza del mare e dei venti in quiete come emblemi della pace naturale (senza trascurare peraltro lo scarto semantico esistente tra θάλασσα e ἄνεμοι di Eur. *If. Aul.*, v. 10 e πόντος e ἄηται di Theocr. 2, v. 38, termini questi ultimi evidentemente più adatti ad un contesto lirico), la ripetizione σιγῆ ... σιγῶντι ... οὐ σιγῆ, che mette in rilievo la totale immersione nel silenzio del paesaggio²⁵, e la forte antitesi μὲν ... δ', la quale esalta l'opposizione natura-individuo. Tuttavia, ciò che più occorre sottolineare è che per la prima volta (almeno allo stato delle nostre conoscenze) il tormento del protagonista si presenta sotto forma di passione amorosa²⁶. Anche questo diventerà un elemento peculiare del “motivo del Getsemani”.

²¹ Trad. di F.M. Pontani in *Euripide. Tragedie*, a cura di Anna Beltrametti, Torino 2002.

²² Cfr. F. Jouan, *Notes Complémentaires*, p. 127 in *Euripide. Iphigénie a Aulis* (tome VIII¹), texte établi et traduit par F.J., Paris 1983.

²³ Il componimento è in realtà un “mimo urbano” non un idillio.

²⁴ Trad. di O. Vox, in *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici minori*, a cura di O.V., Torino 1997, pp. 117 e 119.

²⁵ Un simile risultato ottiene Alcmane con l'anafora di εὐδουσι (cfr. *supra*, p. 1).

²⁶ In verità, anche nel fr. 168 V. di Saffo è facilmente intuibile una pena d'amore, ma quel frammento, come ho tentato sopra di spiegare, ha una posizione autonoma e particolare nella storia del motivo.

Sorella gemella della Simeta teocritea è un'altra, più famosa, "incantatrice": la Medea delle *Argonautiche* di **Apollonio Rodio**. La figura della fanciulla e la storia del suo innamoramento costituiscono il centro del terzo libro dell'opera, che raggiunge il suo momento di più alta poesia nella veglia notturna di Medea²⁷: ella è combattuta tra il desiderio di aiutare con i suoi filtri magici l'amato Giasone, cui il padre di lei Eeta ha imposto di affrontare due tori dalle corna di ferro, dalle zampe di bronzo e spiranti fuoco dalle narici, e il suo attaccamento alla famiglia, il suo senso dell'onore, che dovrebbero impedirle di soccorrere lo straniero. Nel suo delirio giunge sino a meditare il suicidio quella sera stessa, in modo da salvarsi dalla vergogna, ma alla fine cede al sentimento preponderante, quello dell'amore per l'eroe. Ebbene, questo brano di grande poesia è introdotto dal contrasto tra la quiete notturna e l'angoscia della protagonista, che il poeta esprime con queste parole (**III, vv. 744-53**):

Νῦξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαῖαν ἄγεν κνέφας· οἱ δ' ἐνὶ πόντῳ
 ναυτίλοι εἰς Ἑλίην τε καὶ ἀστέρας Ὠρίωνος 745
 ἔδρακον ἐκ νηῶν· ὕπνοιο δὲ καὶ τις ὀδίτης
 ἦδη καὶ πυλαῶρὸς ἐέλδετο· καὶ τινα παίδων
 μητέρα τεθνεώτων ἀδινὸν περὶ κῶμ' ἐκάλυπτεν·
 οὐδὲ κυνῶν ὑλακὴ ἔτ' ἀνά πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν
 ἠχῆεις· σιγὴ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην. 750
 Ἄλλὰ μάλ' οὐ Μήδειαν ἐπὶ γλυκερὸς λάβεν ὕπνος.
 πολλὰ γὰρ Αἰσονίδαο πόθῳ μελεδήματ' ἔγειρεν
 δειδυῖαν ταύρων κρατερὸν μένος [...]

Intanto la notte avvolgeva di tenebre la terra: sul mare, dalle loro navi, i marinai guardavano l'Orsa e le stelle di Orione; il viandante e il guardiano erano ormai bramosi di sonno; anche la madre che aveva perduto i suoi figli era immersa in un profondo sopore; non un latrato di cani, non il più lieve rumore si udiva per la città: il silenzio dominava le tenebre notturne.

Ma Medea non fu vinta dal dolce sonno: innamorata dell'Esonide, molti affanni la tenevano desta, pensando con terrore alla possente forza dei tori [...] ²⁸

Apollonio Rodio crea qui, rispetto ai suoi predecessori, un quadro notturno del tutto originale, che potremmo definire "realistico". Dopo l'accenno alla discesa dell'oscurità (Νῦξ ... κνέφας), egli, per sottolineare la potenza ristoratrice della notte, ricorre a tre categorie di esseri umani che, per le particolari condizioni in cui vivono, sono quelle che più tardi e con meno facilità degli altri si lasciano andare al dolce sonno: i marinai, i viandanti e i guardiani. Poi aggiunge il particolare struggente della madre che ha perduto i suoi figli, per meglio evidenziare l'unicità del travaglio psicologico di Medea (quale dolore è più grande della perdita dei figli?). Infine, per dare un'idea del silenzio quasi irreale che pervade l'ambiente circostante – elemento costante nell'evoluzione del motivo – il poeta si serve degli animali: non però le fiere montane, o le api, o gli uccelli del frammento alcmaliano, ma i più domestici cani, che ci rimandano realisticamente all'atmosfera cittadina in cui è inserita la vicenda di Medea.

Ritroviamo Medea protagonista di una analoga situazione anche più avanti nel corso della *Argonautiche*, e precisamente nei **vv. 1058-61 del IV libro**, quando Medea e gli Argonauti, in rotta verso Iolco, si trovano nell'isola dei Feaci, incalzati da presso dai Colchi, decisi a ricondurre in patria la fanciulla; Medea supplica prima Arete, regina dei Feaci, poi gli stessi Argonauti, di impiegare ogni forza per respingere l'esercito inviato dal padre. A quel punto giunge la notte ristoratrice:

στρευγομένης δ' ἀν' ὄμιλον ἐπήλυθεν εὐνήτειρα
 νύξ ἔργων ἀνδρεσσι, κατευκλήθησε δὲ πᾶσαν
 γαῖαν ὁμῶς. **Τὴν δ'** οὐτι μίνυνθα περ εὐνάσεν ὕπνος,
 ἀλλὰ οἱ ἐν στέρνοισι εἰλίσσετο θυμός [...]

²⁷ Cfr. G. Perrotta, *Disegno storico della letteratura greca*, Milano 1990 (1964¹), p. 370.

²⁸ Trad. di A. Arduzzoni in *Apollonio Rodio. Le Argonautiche. Libro III*, testo, trad. e commentario a cura di A.A., Bari 1958, p. 57.

Mentre si tormentava fra la schiera, sopraggiunse la notte che placa il travaglio degli uomini, e diede la pace a tutta quanta la terra. Medea **invece** nemmeno per un momento trovò requie nel sonno, ma il suo cuore angosciato le turbinava nel petto [...] ²⁹

I versi sono seguiti da una intensa similitudine (vv. 1062-67), che ha la funzione di esprimere il tormento notturno della giovinetta, in cui le lacrime che scorrono sulle guance di Medea sono paragonate a quelle di una donna che, mentre di notte lavora al fuso, attorniata dai figlioletti singhiozzanti, piange la perdita dello sposo e il proprio infelice destino.

* * * * *

L'agitazione di Medea nella veglia notturna del III delle *Argonautiche*, il suo cuore sconvolto d'amore, la sua incertezza sul da farsi si trasferiscono nella Didone dei vv. 504 sgg. del **IV libro** dell'*Eneide virgiliana*. Virgilio, che, com'è noto, ha modellato la figura e la vicenda della regina di Cartagine su quelle della giovane maga della Colchide, ha voluto riprodurre a suo modo anche quella scena, riproponendo in forme diverse lo stesso paragone tra pace notturna e tormento della donna innamorata. Leggiamo i vv. **522-32**:

*Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras silvaeque et saeva quierant
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pietaeque volucres, 525
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
[lenibant curas et corda oblita laborum.]
At non infelix animi **Phoenissa** neque umquam
solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem 530
accipit: ingeminant curae rursusque resurgens
saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu.*

Era la notte e in terra i corpi stanchi assaporavano un placido riposo; acquistati s'erano il mare tempestoso e i boschi, quando le stelle si volgono a metà del loro corso, e tace ogni campo, le greggi e i variopinti uccelli, sia che vivano su ampie distese d'acqua o su terre irte di rovi: sommersi dal sonno nel silenzio della notte, scordati in cuore gli affanni, lenivano le pene.
Ma non s'acquieta la sventurata fenicia, che mai s'abbandona al sonno o accoglie negli occhi e nell'animo la notte: raddoppiano i tormenti e, ridestandosi di nuovo, infuria l'amore e ribolle nella gran vampa della sua ira³⁰.

La situazione è certamente molto simile, anche se non dobbiamo dimenticare che, mentre Medea nei versi del poema apolloniano che abbiamo letto si trova nella fase iniziale del suo innamoramento, e la sua sofferenza è dovuta al fatto che non ha ancora compiuto una scelta definitiva tra amore e famiglia, qui invece abbiamo un dolore provocato da passione mista ad ira e disinganno per una storia d'amore

²⁹ Trad. di E. Livrea in *Apollonii Rhodii Argonauticon Liber IV*, a cura di E.L., Firenze 1973, p. 516.

³⁰ Trad. di M. Ramous, in *Virgilio. Eneide*, trad. di M.R., introd. di G.B. Conte, comm. di G. Baldo, Venezia 1998, p. 245.

che è già finita³¹. Ad ogni modo, eccezion fatta per lo spunto iniziale (*Nox erat* ~ Νύξ μὲν di Apoll.Rh. Arg. III, v. 744), Virgilio ha sviluppato il motivo in modo del tutto autonomo rispetto ad Apollonio, dando vita ad un quadro cosmico di tipo “classicistico”³², in cui si sentono gli influssi degli altri poeti che hanno partecipato alla storia del τόπος. Se infatti l’*incipit* e pure l’accenno ai corpi stanchi (vv. 522-23) invasi dal sonno sembrano di derivazione apolloniana (ma nel secondo caso la fonte dovrebbe essere il secondo passo delle *Argonautiche* da noi citato, in particolare i vv. 1058-60), la menzione del mare in bonaccia ricorda Eur. *If. Aul.*, v. 10 e Theocr. 2, v. 38; ancora al dramma euripideo (vv. 6-8) e al fr. 168 V. di Saffo rimanda il riferimento agli astri giunti a metà della loro orbita. Mi pare invece di scorgere l’eco di Alcmane non solo nei particolari delle *silvae* (v. 523) e delle *picthae volucres* (v. 525), ma nell’ambizione di creare uno scenario di pace universale. Anzi, in vista di questo scopo, il passo virgiliano supera forse quello del lirico greco, perché dà spazio non solo alla natura aspra e selvaggia, ma anche a quella più domestica e familiare (*ager; pecudes*: v. 525) e include, sebbene non esplicitamente, anche gli esseri umani (*fessa ... corpora*: vv. 522-23).

Il poeta latino ha saputo comunque dare un’impronta personale al “motivo del Getsemani”, fondendo i contributi dei suoi predecessori in un insieme di straordinaria efficacia artistica³³, non a caso preso in seguito a modello da un grande poeta come Tasso.

Tuttavia, prima di passare alla letteratura moderna, il motivo percorre ancora alcune tappe all’interno della poesia latina.

Nella stessa *Eneide* incontriamo altri due passi, meno estesi del precedente, in cui si ripropone una analoga situazione, senza peraltro raggiungere le vette di intensità emotiva del notturno di Didone. Il primo si trova nel libro VIII, vv. 26-30:

*Nox erat et terras animalia fessa per omnis
alituum pecudumque genus sopor altus habebat,
cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe
Aeneas, tristi turbatus pectora bello,
procubuit seramque dedit per membra quietem.*

Era notte e su tutta la terra un sonno profondo
avvolgeva le creature stanche, gli uccelli e gli armenti,
quando il padre Enea sulla riva, sotto la gelida volta
del cielo, col cuore turbato da quella guerra funesta,
si adagiò concedendo finalmente quiete alle sue membra³⁴.

Il secondo nel libro IX, vv. 224-28:

*Cetera per terras omnis animalia somno
laxabant curas et corda oblita laborum:
ductores Teucrum primi, delecta iuventus,
consilium summis regni de rebus habebant,
quid facerent quisve Aeneae iam nuntius esset.*

Su tutta la terra, immemori dei travagli, le altre creature
scioglievano nel sonno gli affanni del loro cuore:
i più importanti condottieri teucri, fiore dei guerrieri,
tenevano consiglio sugli interessi supremi dello stato:
che fare, chi mandare messaggero ad Enea³⁵.

³¹ Nei versi immediatamente successivi, tuttavia, si ripropone il motivo delle alternative che tormentano la protagonista (offrirsi in sposa ad uno dei suoi antichi pretendenti africani? Seguire Enea e la sua flotta? Meglio darsi la morte!) che abbiamo già visto nel III della *Argonautiche* e che nell’*Eneide* avrà un esito ben diverso con il suicidio di Didone.

³² Cfr. A. La Penna, *Virgilio. Le opere. Antologia*, Firenze 1971, p. 473.

³³ Sia sufficiente notare le splendide allitterazioni *silvaeque saeva* (v. 523), *pecudes picthae* (525), *lacus late liquidos* (526), *solvitur in somnos* (530), *rursus resurgens* (531) per avere un’idea della qualità dei versi virgiliani.

³⁴ Trad. di Ramous, *op. cit.*, p. 423.

Nel primo passo abbiamo un evidente riecheggiamento di *Aen.* IV, vv. 522-27, a partire dall'identità della formula d'esordio (*Nox erat*), continuando con le riprese dell'attributo *fessa* nella stessa posizione metrica, del nesso *per terras* (IV 523), per quanto qui in anastrofe e legato in iperbatò con l'attributo *omnis*, e del termine *sopor*, per finire con il ritorno di due categorie di animali già presenti nel brano del IV libro: gli uccelli (*alites per volucres* di IV 525) e le greggi (*pecudes* in entrambi i casi). Tuttavia, il "motivo del Getsemani" risulta fortemente attenuato: è vero che è presente un confronto Enea / altri esseri viventi, ma Virgilio dice chiaramente che anche l'eroe ritrova, nella pace di quella notte, la quiete; condizione indispensabile perché egli si addormenti e possa apparirgli in sogno il dio Tiberino³⁶.

Il τόπος riprende invece una forma più tradizionale nel secondo passo (anch'esso intessuto di richiami ai due luoghi precedenti): tutti gli esseri si riposano avvolti nel sonno, mentre i capi troiani vegliano, alle prese con decisioni di importanza capitale.

Assomiglia molto alla Medea di Apollonio e alla Didone virgiliana la disperata Mirra del **X libro** (vv. 220 sgg.) delle *Metamorfosi* di **Ovidio**. La fanciulla è follemente innamorata del padre, Cinira, e la quiete della notte non serve a lenire il tormento per la sua passione incestuosa (**vv. 368-72**):

*Noctis erat medium, curasque et corpora somnus
solverat: at virgo Cinyreia pervigil igni
carpitur indomito furiosaque vota retractat
et modo desperat, modo vult temptare, pudetque
et cupit et, quid agat, non invenit [...]*

Era già mezzanotte e il sonno aveva rilassato i corpi e sopito i pensieri; la giovane figlia di Cinira, **invece**, è sveglia, divorata da un fuoco indomabile: evoca i suoi folli propositi e ora dispera, ora vuole tentare e si vergogna e brama e non sa cosa fare [...]³⁷

L'agitazione, la confusione, l'incertezza tra alternative egualmente impraticabili (assecondare la passione ed essere disonorata da una parte; rinunciare all'amore e alla felicità dall'altra) tratteggiate in questi e nei versi che seguono (373-76), la scelta della morte come inevitabile via di fuga (377-81) dimostrano come Ovidio stia qui guardando ai precedenti di Medea e di Didone, protagoniste di un analogo turbamento.

Dal punto di vista stilistico e linguistico, il passo ovidiano è fitto di richiami alla scena notturna di *Aen.* IV, vv. 522-32: simile è l'*incipit*, *Noctis erat medium*, che riprende quello virgiliano (*Nox erat*), sintetizzando al tempo stesso la nozione contenuta nell'espressione *cum medio voluntur sidera lapsu* di *Aen.* IV 524; identica la particella avversativa (*at*) che segna il passaggio tra la pace del mondo e l'angoscia della donna pazza d'amore (*furiosa* chiama Mirra Ovidio e il *furor* è una caratteristica di Didone). Ancor più raffinato è l'impiego di due verbi già usati dal poeta mantovano (*carpo* e *solvo*) con inversione dei termini di riferimento: in *Aen.* IV 522 *carpebant* fa parte della rappresentazione del notturno e si riferisce ai corpi stanchi che, bramosi di sonno, lo "afferrano"; in *Ov. Met.* X 370, invece, il verbo *carpitur* si riferisce a Mirra, la quale "è afferrata" dal fuoco indomabile dell'amore. Allo stesso modo, Virgilio (*Aen.* IV 530) usa *solvitur* a proposito di Didone, che non "si scioglie" nel sonno, mentre Ovidio attribuisce il verbo *solverat* proprio al sonno, capace di "sciogliere" le cure e i corpi dei mortali³⁸.

³⁵ Trad. di Ramous, *op. cit.*, p. 481.

³⁶ In questo caso, il richiamo alla quiete notturna sembra forse preludere più che ad un contrasto con lo stato d'animo del protagonista, ad una apparizione divina. Così, secondo alcuni, dovrebbe essere interpretato anche il notturno di Alcmane (cfr. p. 4), che del resto Virgilio mi sembra avere presente in questo passo: il nesso *alittum pecudumque genus* (v. 27), ricorda infatti da vicino l'espressione οἰωνῶν φύλα di Alc. 89 PMG, v. 6.

³⁷ Trad. di N. Scivoletto, in *Publio Ovidio Nasone. Opere*, vol. III (*Metamorfosi*), a cura di N.S., Torino 2000, pp. 497 e 499.

³⁸ Peraltro, credo che il poeta di Sulmona avesse ben presente anche quel passo del IX libro dell'*Eneide* da noi poc'anzi citato: l'espressione *curas ... somnus / solverat* (*Met.* X 368-69) mi sembra una efficace variazione di *Aen.* IX 224-25:

Ovidio fa ricorso ad una scena notturna e al “motivo del Getsemani” anche in un’altra occasione, sempre all’interno delle *Metamorfosi*: quando, nel **VII libro**, narra la vicenda degli Argonauti. La protagonista (solo un caso?) è Medea, la quale però non è colta in quel turbamento amoroso in cui si trova in Apoll.Rh. Arg. III 744-53, ma nel momento in cui – unica desta nel silenzio notturno – invoca gli dei e gli elementi naturali per riceverne aiuto in vista del dispiegamento delle proprie arti magiche in favore di Giasone. Leggiamo i vv. **180-91**:

[...] *Postquam plenissima fulsit*
et solida terras spectavit imagine luna,
egreditur tectis vestes induta recinctas,
nuda pedem, nudos umeris infusa capillos,
fertque vagos mediae per muta silentia noctis
incomitata gradus. Homines volucresque ferasque 185
solverat alta quies: nullo cum murmure saepes
inmotaeque silent frondes, silet umidus aër;
sidera sola micant; ad quae sua bracchia tendens
ter se convertit, ter sumptis flumine crinem
inroravit aquis ternisque ululatus ora 190
solvit [...]

[...] Dopo che l’astro [sc. la luna] risplendette in tutta la sua pienezza, e con la sua rotondità rimirò la terra, Medea esce dalla dimora con le vesti discinte, con i piedi nudi, con i capelli senza bende e sparsi sulle spalle, e nel profondo silenzio della mezzanotte muove i suoi passi qua e là, senza compagnia. Un profondo sonno aveva rilassato gli uomini, gli uccelli e le fiere: senza fruscio sono le siepi, tacciono le foglie immobili, tace l’aria umida; brillano solo le stelle; e tendendo a queste le braccia si girò tre volte su se stessa, tre volte attingendo l’acqua dal fiume si bagnò la chioma e tre volte aprì la bocca per urlare [...]³⁹

Quel che balza subito agli occhi in questo notturno è la presenza di una limpidissima luna piena (*plenissima fulsit*, v. 180) e delle stelle, che le fanno da corredo, anch’esse brillantissime (*sidera sola micant*, v. 188): la luminosità è l’elemento nuovo rispetto alle scene che finora abbiamo analizzato, nelle quali gli astri – se sono menzionati⁴⁰ – servono più che altro ad indicare il momento della notte o il periodo della stagione in cui la scena stessa è ambientata. Altre due caratteristiche, questa volta più legate alla tradizione del motivo, spiccano nel quadro: l’immobilità della natura (*inmotae frondes*, v. 187), contrapposta ai movimenti continui e rapidi di Medea (*vagos ... gradus*, vv. 184-85 e poi i vv. 189-91); e l’atmosfera di silenzio assoluto, che il poeta ribadisce più volte in pochi versi, ricorrendo anche, in termini molto simili a quelli del Teocrito de *L’incantatrice*, alla ripetizione anaforica (v. 187: *silent frondes, silet umidus aër* ~ Theocr. 2, 38: σιγῆ μὲν πόντος, σιγῶντι δ’ ἄῆται). Qui Ovidio si muove in maniera indipendente da Virgilio (per quanto non manchi una ripresa del predecessore: *alta quies* di v. 186 rimanda a *sopor altus* di *Aen.* VIII 27), rielaborando in maniera autonoma i dati della tradizione, a partire da Alcmane, cui potrebbe rimandare il particolare delle *ferae* (Alcm. fr. 89 PMG, 4: θῆρες τ’ ὀρεσκώιοι) e l’ambientazione “selvaggia” dell’episodio.

Nella storia del motivo occupa un posto del tutto particolare una delle più belle e più note *silvae* del poeta di età flavia **Publio Papinio Stazio (V 4)**, dedicata all’invocazione del dio Sonno. Mai nel corso del breve componimento (19 versi) si dice che è notte, ma l’atmosfera notturna è implicita nello stesso tema: il poeta, spossato dall’insonnia causata da una non ben precisata malattia (*aegrus ... genas*, vv. 7-

(*animalia*) *somno* / *laxabant curas* con in entrambi i casi l’*enjambement* che pone il sostantivo *somnus* in fine di verso e il verbo in apertura di quello successivo.

³⁹ Trad. di Scivoletto, *op. cit.*, p. 333.

⁴⁰ Cfr. Eur. *If. Aul.*, vv. 6-8; Apoll. Rh. Arg. III, v. 745; Verg. *Aen.* IV, v. 524. Nel fr. 168 V. di Saffo, la luna e le stelle (le Pleiadi) sono appena tramontate.

8), prega il Sonno perché torni finalmente a fargli visita, toccandolo con la punta della sua bacchetta (v. 18); infatti tutto il cosmo (animali ed elementi naturali) dormono, mentre egli è costretto a stare sveglio. L'originalità del passo sta proprio nel fatto che per la prima volta il tormento del protagonista, anziché morale o psicologico o motivato da decisioni importanti da assumere, è di natura puramente fisica. Ecco i versi 1-8:

*Crimine quo merui, iuvenis placidissime divum,
 quove errore miser, donis ut solus egerem,
 Somne, tuis? Tacet omne pecus volucresque feraeque
 et simulant fessos curvata cacumina somnos,
 nec trucibus fluviis idem sonus; occidit horror
 aequoris, et terris maria adclinata quiescunt.
 Septima iam rediens Phoebe mihi respicit aegras
 stare genas; [...]* 5

Per quale colpa, o giovane dio, il più placido fra tutti i numi, per quale errore io, infelice, ho meritato, o Sonno, di esser l'unico a rimanere privo dei tuoi doni? Tutti gli animali e gli uccelli e le fiere tacciono, e sembrano dormire per la stanchezza, curvate, le cime dei monti, né più il medesimo rumore fanno i fiumi vorticosi, s'è placato il moto delle onde e il mare riposa appoggiato alla terra. Sono già sette volte che Febe tornando si volge a guardare il mio volto immobile per la malattia; [...]⁴¹

Per questa rappresentazione della quiete notturna, Stazio ha certamente presente il notturno di Alcmane da cui siamo partiti. Lo indicano con evidenza i due particolari delle cime dei monti (v. 4) e dei fiumi impetuosi (v. 5), che non si trovano in nessun altro passo da noi esaminato, se non appunto in quello di Alcmane (supponendo ovviamente che Stazio abbia interpretato il termine *χαράδραι* di Alcman fr. 89 PMG, 2 nel senso di «torrenti» e non di «burrioni»). Al di là dei richiami al poeta greco, che si possono estendere anche ai dettagli degli uccelli e delle fiere, e a quell'*omne pecus* che pare riunire gli animali di terra come il *φῦλά τ' ἔρπειτ'* di Alcman fr. 89 PMG, 3, gli strumenti espressivi sono totalmente diversi rispetto a quelli di Alcmane e risentono dei canoni artistici in vigore nell'età flavia. Innanzitutto, una certa ridondanza espressiva con abuso di mezzi retorici. Prendiamo ad esempio il verso 4: *et simulant fessos curvata cacumina somnos*. In esso non c'è più nulla dell'essenzialità del verso greco *εὔδουσι δ' ὀρέων κορυφαί* (Alcman fr. 89 PMG, 1); al suo posto abbiamo una frase attentamente studiata, con l'enallage dell'attributo *fessos*, riferito grammaticalmente a *somnos* ma legato come senso a *cacumina*, l'iperbato *fessos ... somnos*, l'allitterazione della sillaba *cu* in *curvata cacumina* ecc. Al polisindeto del modello, fondato sull'anafora di *εὔδουσι*, si sostituisce una continua *variatio* delle forme verbali che introducono elementi nuovi, poste alternativamente all'inizio e alla fine delle frasi: *Tacet* (v. 3) / *simulant fessos ... somnos* (v. 4) / *nec ... idem sonus* (sott. *est*; v. 5) / *occidit* (v. 5) / *quiescunt* (v. 6). In secondo luogo, l'imitazione dei classici. Essa si manifesta soprattutto nel v. 3, in cui la formula *Tacet omne pecus* ricorda da vicino il virgiliano *cum tacet omnis ager* (*Aen.* IV 525) e il polisindeto *volucresque feraeque* è calco quasi perfetto dell'ovidiano *volucresque ferasque* nella stessa posizione metrica che abbiamo appena incontrato in *Met.* VII 185. E anche il *fessos* di v. 4 sembra contenere una memoria di Virgilio: *fessa ... corpora* (*Aen.* IV 522) e *animalia fessa* (*Aen.* VIII 26). In ogni caso, quella di Stazio resta una interessante variazione del motivo, capace anche di spunti molto belli, come la dolcissima immagine antropomorfa del mare che si serve della terra come di un cuscino su cui reclinare il capo oppresso dal sonno e dalla stanchezza (v. 6), che ha l'effetto di rendere per contrasto ancora più dura e insopportabile al forzata veglia del poeta.

* * * * *

⁴¹ Trad. di A. Traglia - G. Aricò in *Publio Papinio Stazio. Opere*, a cura di A.T. e G.A., Torino 1998 (1980¹), pp. 993 e 995.

Il “motivo del Getsemani”, grazie al fondamentale tramite dell’*Eneide* virgiliana e delle *Metamorfosi* di Ovidio⁴², passò alla nostra letteratura in volgare di età medioevale e lo ritroviamo proprio nelle due figure di maggior spicco della poesia italiana del Due-Trecento: Dante e Petrarca.

Il poeta fiorentino se ne ricorda in uno dei punti cruciali della *Commedia*, quando, una volta apparsagli l’ombra di Virgilio, destinata a fargli da guida nei primi due regni oltremondani (*Inf.* I), egli si appresta a cominciare il suo viaggio verso il regno del peccato e della morte. In quel momento, e siamo all’inizio del II canto dell’*Inferno*, cala l’oscurità, come giusto che sia visto che ci si avvia verso il mondo delle tenebre (*Inf.* II, vv. 1-6):

Lo giorno se n’andava e l’aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno
m’apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra.

I commentatori sono soliti riportare in nota i vv. 26-27 dell’VIII libro dell’*Eneide* da noi esaminati (cfr. *supra*) e certo il latinismo ‘animai’ nel senso generale di «esseri viventi», unito al particolare del riposo dalle fatiche della giornata, non può che derivare dal *terras animalia fessa per omnis* di Virgilio. Tuttavia, rispetto al modello, c’è ancora maggior essenzialità, ottenuta saltando anche un passaggio logico: non è il sonno a portare il riposo alle creature, ma direttamente l’oscurità. Il fatto è che a Dante non importa soffermarsi sulla descrizione dell’atmosfera notturna (come invece capita spesso nella storia del motivo); a lui interessa soprattutto mettere fortemente in risalto il contrasto tra tutti gli altri esseri viventi e se stesso, e di sottolineare l’unicità della sua missione: *e io sol uno* [...].

La gravità e perentorietà di questa espressione non lascia dubbi in proposito⁴³.

La rappresentazione del cosmo immerso nella pace della notte, cui si contrappone il tormento amoroso del/della protagonista, ritorna in un sonetto di **Petrarca** (*Canzoniere*, CLXIV), di cui riportiamo le due quartine:

Or che ’l ciel e la terra e ’l vento tace
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il mar senz’onda giace,

vegghio, penso, ardo, piango; e chi mi sface
sempre m’è inanzi per mia dolce pena:
guerra è ’l mio stato, d’ira e di duol piena,
e sol di lei pensando ò qualche pace.

Il modello principale dei versi 1-4 sembra essere l’ormai noto passo del IV dell’*Eneide*; l’influenza virgiliana si avverte sia nell’ambizione di creare un quadro di quiete universale (cielo, terra, mare, vento, animali ne partecipano), sia in certe movenze espressive che rimandano alla fonte: nella formula incipitaria ‘Or che ... tace’ pare di risentire il *cum ... tacet* di *Aen.* IV 525; il verbo ‘mena’ del v. 3 è possibile eco del *voluntur sidera* virgiliano (*Aen.* IV 524); la frase ‘il mar senz’onda’ giace ricorda il *saeva quierant aequora* di *Aen.* IV 523-24. Ma su questi versi agisce anche, se non erro, il modello dei vv. 180 sgg. delle *Metamorfosi*. Ad indurmi a questa ipotesi è la sequenza ‘e le fere e gli augelli’ (v. 2),

⁴² Discorso diverso va fatto per Stazio, perché, se è vero che i suoi poemi epici *Tebaide* e *Achilleide* ebbero una straordinaria diffusione nel Medioevo, così non fu per le *Silvae* (da cui è tratto il componimento intitolato *Somnus* di cui abbiamo parlato), le quali rimasero del tutto sconosciute.

⁴³ Il fatto di marcare l’unicità della condizione del/della protagonista rispetto al resto del mondo non è nuova nella storia del motivo: cfr. Ov. *Met.* VII 185 (*incomitata*) e Stat. V 4, 2 (*solus*); nuove sono la solennità e la forza dell’espressione dantesca.

che sembra riproporre, invertendo l'ordine dei termini, la serie *volucresque ferasque* di *Met.* X 185; e fors'anche il particolare del vento (v. 1), assente in Virgilio e presente invece nel passo ovidiano (*Met.* X 187: *umidus aër*).

L'arte allusiva di Petrarca si esprime qui ai massimi livelli e, ben lungi da una passiva imitazione, finisce per creare un quadro tutto nuovo, in cui non c'è nulla di superfluo. L'idea della pace della natura viene suggerita dalla corrispondenza del verso con la frase, che conferisce un ritmo riposato a tutta la prima quartina, dalla collocazione di tre verbi di quiete in fine di verso ('tace', 'affrena', 'giace') e dal particolare del letto su cui sembra coricarsi il mare. D'altro canto, la condizione del poeta viene espressa, in apertura della seconda quartina, da una sequenza asindetica di quattro verbi (tutti bisillabi) disposti a *climax* ascendente, che, contrapponendosi con il suo ritmo impetuoso alla studiata lentezza della prima quartina, rende al meglio lo stato di agitazione emotiva del poeta, in contrasto con la quiete naturale⁴⁴.

La fortuna del motivo oltrepassa i confini del Medioevo e si estende al Rinascimento, quando a fornirgli nuova linfa è la figura di **Torquato Tasso**, il quale, nelle **ottave** conclusive (**96-97**) del **II canto** della *Gerusalemme Liberata*, trae ispirazione da Virgilio per rappresentare la calma notturna che precede l'assedio di Gerusalemme. L'esercito crociato è alle porte della città; mentre la natura e gli animali riposano, i guerrieri e il loro generale, Goffredo di Buglione ('l franco duca, ott. 97, v. 1), vegliano e fremono, non vedendo l'ora che l'oscurità lasci il posto al chiarore dell'alba per poter finalmente attaccare battaglia:

Era la notte allor ch'alto riposo
han l'onde e i venti, e pareo muto il mondo:
gli animai lassi, e quei che 'l mare ondoso
o de' liquidi laghi alberga il fondo,
e chi si giace in tana o in mandra ascoso,
e i pinti augelli, ne l'oblio profondo
sotto il silenzio de' segreti orrori
sopian gli affanni e raddolciano i cuori.

Ma né il campo fedel, né 'l Franco duca
si discioglie nel sonno, o al men s'accheta;
tanta in lor cupidigia è che riluca
omai nel ciel l'alba aspettata e lieta,
perché il camin lor mostri e li conduca
a la città ch'al gran passaggio è meta:
mirano ad or ad or se raggio alcuno
spunti, o si schiari de la notte il bruno.

Il notturno di Didone in *Aen.* IV, vv. 522-32 è senza dubbio il punto di riferimento fondamentale di questa scena. In alcuni casi, Tasso ricalca direttamente il modello, favorendone il riconoscimento da parte del lettore: 'Era la notte' = *Nox erat* (*Aen.* IV 522); 'liquidi laghi' = *lacus ... liquidos* (*Aen.* IV 526); 'i pinti augelli' = *pictae(que) volucres* (*Aen.* IV 525); 'sopian gli affanni e raddolciano i cori' = *lenibant curas et corda oblita laborum* (*Aen.* IV 528)⁴⁵; 'si discioglie nel sonno' = *solvitur in somnos* (*Aen.* IV 530, sempre in apertura di verso). Ma il poeta sorrentino ricorre anche, in un sottile intarsio di

⁴⁴ I quattro verbi disposti orizzontalmente nel v. 5 si oppongono ai quattro verbi disposti verticalmente a fine verso nei primi quattro versi, mentre l'asindeto si sostituisce al polisindeto, caratteristico della prima quartina (che ricorda per certi versi quello del frammento di Alcmane).

⁴⁵ Il verso in realtà non viene riportato dai migliori manoscritti ed è respinto dalla quasi totalità degli editori, che lo considerano una riproduzione meccanica di *Aen.* IX 225: *laxabant curas et corda oblita laborum* (cfr. *Publio Virgilio Marone. Opere*, a cura di C. Carena, 1998, p. 492). È possibile che Tasso leggesse un'edizione che lo riportava, ma potrebbe anche essersi rifatto direttamente a *Aen.* IX, vv. 224-228, contaminando i due passi paralleli del poema.

echi virgiliani, al passo dell'VIII libro dell'*Eneide* da noi riportato: l'espressione 'alto riposo' richiama *sopor altus* di *Aen.* VIII 27, mentre quella 'animai lassi' è ricavata da *animalia fessa* di *Aen.* VIII 26. Tuttavia, ad una lettura più attenta, ci si rende conto di come Tasso abbia rinnovato dall'interno il suo modello: per esempio, in Virgilio le limpide distese lacustri erano menzionate come sedi degli uccelli in alternativa ai campi irti di rovi, mentre nel passo della *Gerusalemme Liberata* costituiscono la dimora dei pesci in alternativa al mare; oppure: Tasso riprende, come dicevamo poc'anzi, il termine *animalia* di Virgilio, ma il significato che egli attribuisce ad 'animai', diversamente da Dante⁴⁶, non è quello esteso di «esseri viventi», bensì quello, più ristretto e consolidato dall'uso, di «animali». La stessa struttura del quadro rivela quasi l'intenzione di mettere ordine nella serie di particolari raccolti dal poeta latino, anche servendosi di elementi offerti dalla tradizione del motivo: così i primi tre versi dell'ottava 96 sono dedicati alla natura in genere (mare, vento), mentre i restanti cinque versi sono riservati agli animali, divisi in tre categorie: i pesci (vv. 3-4, assenti in Virgilio); gli animali terrestri, selvatici o domestici (v. 5); gli uccelli (v. 6). Proprio il modo in cui è organizzata questa distinzione, con un termine generale al principio ('animai lassi') che riassume in sé quelli che seguono, elencati servendosi del polisindeto, mi pare molto vicino a quello utilizzato da Alcmene nel fr. 89 PMG, vv. 3-5, con cui il poeta greco classifica gli animali terrestri (vedi pag. 1):

<p>φῦλά τ' ἔρπειτ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα θῆρες τ' ὄρεσκῶιοι καὶ γένος μελισσᾶν καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἄλός:</p>	<p>gli animai lassi, e quei che 'l mare ondoso o de' liquidi laghi alberga il fondo, e chi si giace in tana o in mandra ascoso, e i pinti augelli</p>
--	--

Forse questo è troppo poco per sostenere che Tasso avesse presente il frammento di Alcmene, ma proprio il parallelo tra i due passi induce a scoprire un'altra somiglianza, forse ancor più rilevante: entrambi i poeti fanno riferimento ad animali marini (mostri o semplicemente pesci⁴⁷) che stanno sul fondo delle acque (marine o lacustri). La coincidenza potrebbe non essere casuale, considerato che questo particolare non si trova in nessun altro dei passi da noi analizzati.

Tra le tante variazioni, antiche e moderne, conosciute dal "motivo del Getsemani", un motivo eminentemente lirico, per quanto spesso accolto all'interno dell'epica⁴⁸, quella forse più intensamente patetica la offre **Leopardi**, nell'idillio *La sera del dì di festa*, composto probabilmente nella primavera del 1820. Riportiamo i vv. 1-16:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
 e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
 posa la luna, e di lontan rivela
 serena ogni montagna. O donna mia,
 già tace ogni sentiero, e pei balconi 5
 rara traluce la notturna lampa:
 tu dormi, che t'accolse agevol sonno
 nelle tue chete stanze; e non ti morde
 cura nessuna; e già non sai né pensi
 quanta piaga m'apristi in mezzo al petto. 10
Tu dormi: **io** questo ciel, che sì benigno
 appare in vista, a salutar m'affaccio,
 e l'antica natura onnipossente,
 che mi fece all'affanno. A te la speme
 nego, mi disse, anche la speme; e d'altro 15
 non brillin gli occhi tuoi se non di pianto. [...]

⁴⁶ *Inf.* II, v. 2: cfr. *supra*.

⁴⁷ Non dimentichiamo che c'è chi, come Calame, interpreta κνώδαλ(α) come «pesci» (cfr. p. 3, nota 9).

⁴⁸ Si pensi ai poemi omerici, alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, all'*Eneide* di Virgilio, alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso.

Lo spunto letterario per il notturno leopardiano si trova in una similitudine omerica (*Il. VIII*, vv. 555-59), così tradotta dallo stesso poeta nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* (1818): Si come quando graziosi in cielo / rifulgon gli astri intorno della luna, / e l'aere è senza vento, e si discopre / ogni cima de' monti ed ogni selva / ed ogni torre; allor che su nell'alto / tutto quanto l'immenso etra si schiude, / e vedesi ogni stella, e ne gioisce / il pastor dentro all'alma. Ma la frase 'già tace ogni sentiero' (v. 5) è ripresa del *cum tacet omnis ager* di *Aen. IV* 525, rivelando la presenza del passo virgiliano a noi noto tra le fonti di ispirazione. Da lì potrebbe essere venuta al poeta l'idea della contrapposizione tra pace naturale e angoscia personale. O potrebbe averla ricavata dall'*incipit* dell'ottavo dei *Pensieri d'amore* di Monti, che Fubini segnala tra i possibili echi:

Alta è la notte, ed in profonda calma
dorme il mondo sepolto, e in un con esso
par la procella del mio cor sopita.
Io balzo fuori delle piume, e guardo;
e traverso alle nubi, che del vento
squarcia e sospinge l'iracondo soffio,
veggo del ciel per gl'interrotti campi
qua e là deserte scintillar le stelle⁴⁹.

Ma al di là delle memorie letterarie, qui Leopardi accosta due temi a lui particolarmente cari, i quali non a caso si trovano uniti anche in una lettera al Giordani del 6 marzo 1820⁵⁰: la contemplazione notturna della natura e la riflessione sulla propria disperazione. Un'impressione di chiarore, serenità, pace e silenzio promana dal notturno leopardiano, suggerita soprattutto dagli aggettivi e dalle forme verbali: 'chiara' (v. 1), 'serena' (v. 4), 'traluce' (v. 6), insieme al sostantivo 'lampa' (v. 6), esprimono l'idea di luce; 'queta' (v. 2), 'posa' (v. 3), 'tace' (v. 5) quelle di riposo e di silenzio. All'interno del quadro naturale s'inserisce – elemento nuovo nella tradizione del τόπος – un essere umano, nella fattispecie una figura femminile, perfettamente in armonia con l'atmosfera esterna: le sue stanze sono dette, 'chete' (v. 8), come 'queta' è la luna; e soprattutto ella è lieta e priva di preoccupazioni, tanto che facilmente riesce a prendere sonno. 'Tu dormi' ripete in anafora il poeta (vv. 7 e 11), sottolineando la distanza di stati d'animo che la separa da lui: 'io questo ciel...' (v. 11)⁵¹. L'entrata in scena del poeta segna la fine della parte idillica, evocativa, del componimento, a cui subentra l'amara constatazione della propria infelicità, della propria condizione di escluso dalla gioia e dalla speranza. Le tante immagini di quiete e serenità radunate nei primi versi servono dunque a marcare ancor più fortemente il contrasto con la dolorosa inquietudine del poeta, come già accadeva nel sonetto petrarchesco da noi sopra riportato (vedi pag. 14).

Alcuni particolari del notturno leopardiano (la serenità del paesaggio naturale; il chiarore lunare che penetra nella stanza attraverso la finestra; il personaggio che, insonne, si affaccia al balcone a contemplare la quiete universale; la presenza di due figure umane, un uomo e una donna) richiamano alla mente – senza che per questo si voglia suggerire un rapporto diretto tra i due testi, la cui ispirazione è completamente diversa – una delle tante scene notturne del romanzo storico *Guerra e pace* di **Lev Tolstoj**. Il principe Andréj Bolkonskij si trova a passare la notte presso la dimora di campagna della famiglia Rostòv a Otràdnoje. In quella notte, per la prima volta, egli entra in contatto spirituale con

⁴⁹ Il componimento prosegue con una riflessione, tipica della letteratura preromantica, sulla caduta degli astri e sulla possibile fine dell'universo.

⁵⁰ «[...] e poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo [...]».

⁵¹ L'opposizione 'Tu dormi: io questo ciel...' esprime anche una sorta di indifferenza della donna rispetto alle sofferenze di chi l'ama.

quella che diventerà in seguito la sua promessa sposa, Nataša Rostòv, allora poco più che bambina (**libro secondo, parte terza, cap. II**) :

La sera, rimasto solo nella sua nuova camera, per lungo tempo non poté addormentarsi. Lesse un poco, poi spense la candela, poi l'accese di nuovo. [...]

Il principe Andréj si alzò e si avvicinò alla finestra per aprirla. Appena ebbe dischiuso le imposte, la luce della luna, come se da un pezzo avesse fatto la posta presso la finestra, irruppe nella stanza. Egli spalancò la finestra. La notte era fresca e immobilmente chiara. Proprio davanti alla finestra c'era un filare di alberi potati, neri da una parte, illuminati di luce argentea dall'altra. Sotto gli alberi c'era una vegetazione grassa, umida, fronzuta, e qua e là foglie e steli d'argento. Lontano, dietro agli alberi neri, c'era un tetto scintillante di rugiada; a destra un grande albero folto di foglie col tronco e i rami di un bianco lucente, e sopra a quello una luna quasi piena, in un cielo luminoso di primavera, quasi senza stelle. Il principe Andréj poggiò il gomito sul davanzale della finestra e i suoi occhi si fermarono su quel cielo.

La camera del principe Andréj era al piano di mezzo: anche nella stanza sopra alla sua c'era gente, e non dormiva. Egli udì in alto un chiaccherio femminile.

– Ancora una volta sola – disse lassù una voce di donna [*di tratta di Nataša*] che il principe Andréj riconobbe subito.

– Ma quando andrai a dormire? – rispose un'altra voce.

– Non ci vado, non posso dormire, che devo fare? Su, un'ultima volta...

Le due voci femminili cominciarono a cantare una frase musicale, che formava la fine di qualche pezzo.

– Ah! Com'è bello! Su, ora a dormire, e basta.

– Va' tu a dormire, ma io non posso, – rispose la prima voce, avvicinandosi alla finestra. La fanciulla si era evidentemente affacciata alla finestra, perché si sentiva il fruscio del suo vestito e perfino il respiro. Tutto tacque, come pietrificato, come la luna con la sua luce e le sue ombre. Anche il principe Andréj non osava muoversi, per non rivelare la sua involontaria presenza.

– Sonja! Sonja! – si udì di nuovo la prima voce. – Ma come si può mai dormire? Ma guarda che bellezza! Ah, che bellezza! Ma svegliati, Sonja! – disse la fanciulla quasi con le lacrime nella voce, – una notte così bella non c'è stata mai, mai! [...]⁵²

All'interno di uno scenario notturno dai tratti a noi ormai familiari (luce, silenzio, immobilità) lo scrittore russo introduce due figure, incapaci per motivi diversi di cedere al sonno. Uno, il principe Andréj, malcontento di sé, logorato internamente dagli eventi che lo hanno colpito⁵³ e gli impediscono di ritornare alla vita, trova nella pace della notte l'occasione per le sue riflessioni; l'altra, Nataša, giovane, bella, piena di vitalità e di entusiasmo, è invece affascinata dalla bellezza del panorama notturno, da cui non vorrebbe staccarsi più. Il soffio di amore per la vita che, inconsapevolmente, Nataša instilla nel cuore del principe Andréj, porta a compimento quel processo interiore già da tempo in atto in lui, al punto che, non molte righe più tardi, egli può esclamare: «No, la vita non finisce a trentun anni [...]». Non basta che io sappia tutto quello che c'è in me; bisogna che tutti lo sappiano: e Pierre⁵⁴, e quella fanciulla che voleva volare su in cielo; bisogna che tutti mi conoscano, che la mia vita non trascorra solo per me, che la loro vita non sia così indipendente dalla mia, che la mia si rifletta su tutti e che

⁵² Trad. di Enrichetta Carafa d'Andria, in *Lev Tolstoj. Guerra e pace*, prefaz. di L. Ginzburg, introd. di P.C. Bori, trad. di E.C. d'A., Torino 1990 (1942¹), pp. 490-91.

⁵³ Il suo ferimento nella battaglia di Austerlitz, seguito da una lunga e faticosa guarigione, e la morte della moglie all'atto di dare alla luce il figlio primogenito.

⁵⁴ Figlio del conte Bezúchov ed erede del suo immenso patrimonio, Pierre è un altro grande protagonista del romanzo. Amico fin dall'infanzia del principe Andréj, egli sposerà proprio Nataša nel finale del romanzo, dopo la morte di Andréj.

tutti vivano insieme con me»⁵⁵. In quella sera nasce un nuovo Andréj, e nasce anche il suo amore per Nataša.

L'ultima tappa del nostro viaggio attraverso i notturni e il "motivo del Getsemani" ci riconduce al punto da cui siamo partiti: il frammento 89 PMG di Alcmene.

Nel suo penultimo romanzo, dal titolo *L'antidoto della malinconia*, pubblicato da Adelphi nel 1996, **Piero Meldini**, scrittore riminese nato nel '41, narra la storia dello speziale maestro Gioseffo, impegnato nella redazione di un'opera, intitolata appunto "L'antidoto della malinconia", in cui investe tutte le sue risorse e che spera di veder pubblicata grazie all'intercessione del suo «augusto protettore», il cardinale Ondedei. La delusione provocata dal disinteresse del cardinale, che non ha letto nessuna delle elaborate lettere inviategli dallo speziale, lo indurrà prima a bruciare il proprio scritto, poi a darsi la morte. Il suicidio di Gioseffo è però preceduto da quello della figlioccia Matilde, per guarire le cui pene amorose egli aveva intrapreso la stesura del suo trattato: ella si toglie la vita dopo che l'aristocratica famiglia, disapprovando il suo amore per il violento conte Rocco Brancorsi, l'ha costretta alla monacazione forzata. Anche solo da queste poche informazioni sulla trama del romanzo, ambientato nella cupa atmosfera del Seicento, si è in grado di capire il tema centrale: l'inevitabile sconfitta dei deboli di fronte alla freddezza, l'insensibilità, l'arroganza dei potenti. Unico mezzo per conservare il ricordo di Gioseffo e della sua vicenda, destinata altrimenti a sparire nel nulla come la sua opera, è la cronaca compilata da Bentivegni, notaio della città e amico dello speziale. Nell'oscurità di una notte immobile e priva di stelle – siamo ormai nel finale del libro – il notaio è l'unico sveglio, intento al lavoro:

[...] una notte senza stelle né luna né vento. Immobile e muta. Una notte pietrificata.

Dormono le cime dei monti e le valli. Dormono il dottor Bruni, ranicchiato sul fianco, e don Ravaglia, a bocca aperta, tra due guanciali. Dormono i dirupi e i torrenti, e quante specie d'animali pasce l'umida terra. Dormono il conte Brancorsi, prono, e Adelaide Ippoliti, supina. Dormono le fiere silvestri e le città delle api, e giù, nei neri abissi, dormono i mostri.

Dormono lo stesso sonno, ma in letti lontani, Matilde e Gioseffo. Dormono gli uccelli dalle lunghe ali.

Il notaio Bentivegni veglia e scrive. Il suo capo, al lume della candela, pende a destra, come la sua scrittura⁵⁶.

Non si può parlare in questo caso di ripresa o di eco, ma di vera e propria traduzione di Alcmene; si tratta di uno dei "saccheggi" dalla letteratura greca, latina, italiana, cristiana, con cui Meldini impreziosisce il proprio romanzo⁵⁷, analoghi a quelli preannunciati al suo protettore dallo stesso Gioseffo in apertura del romanzo⁵⁸. Ad intervallare la traduzione c'è la rappresentazione di alcuni dei personaggi dell'opera, suddivisi in tre coppie, l'ultima delle quali, quella costituita dai due protagonisti, ormai morti, Matilde e Gioseffo, collocata tra due a capo; Maria Raffaella Cornacchia ne spiega così il significato: «[...] notiamo che la prima coppia, il dottor Bruni e don Ravaglia, due bonari e un po' torpidi intellettuali secenteschi, è associata prevalentemente all'inorganico (le cime dei monti, le valli, i dirupi e i torrenti); la seconda, costituita dai due genitori dei giovani innamorati, in opposizione perfino nel sonno, l'uno prono e l'altra supina, rappresentanti delle "ragioni della politica" direbbe Manzoni, è appaiata ad animali selvatici (fiere silvestri, api e mostri degli abissi); la terza agli uccelli, quasi a dire al volo della fantasia, causa però del fallimento terreno di Gioseffo e Matilde e della loro morte. Inoltre, il

⁵⁵ Trad. di E. Carafa d'Andria, *op. cit.*, p. 492.

⁵⁶ P. Meldini, *L'antidoto della malinconia*, Milano 1996, pp. 152-53.

⁵⁷ Cfr. M.R. Cornacchia, *art. cit.*, pp. 243-45.

⁵⁸ Gioseffo dichiara apertamente (p. 15) di essere ricorso, per la composizione del suo trattato "agli argentei bauli dei poeti e dei prosatori, in lingua latina e in volgare, a quelli ferrei dei filosofi e dei medici, alla cassetta delle elemosine della sapienza popolare e al forziere d'oro lucente, e senza fondo, delle Sacre Scritture".

termine prima della seconda e terza coppia sembra anticiparne i caratteri: animali per il Brancorsi e la Ippoliti, mostri (parola sintagmaticamente assai evidenziata dalla posizione finale di frase) per lo speciale e la sua pupilla: e appunto “mostri” del disagio e della ribellione alla “norma” sociale sono Matilde e Gioseffo»⁵⁹. In questo quadro Meldini unisce dunque il sonno della stupidità, il sonno dell’ingiustizia, il sonno della morte; unisce gli stolti, i colpevoli e le vittime di ogni società in una notte universale apparentemente senza speranza. Ad essa però resiste il notaio (fortissima è l’opposizione creata da quel ‘veglia’ preceduto dalla martellante ripetizione anaforica di ‘Dormono’), l’unico che, con la scrittura, sottrae la vicenda alle tenebre e la consegna, con il suo valore esemplare, alla memoria.

Resta da capire quale funzione lo scrittore intende attribuire alla citazione di Alcmane a questo punto del suo romanzo. Risulta evidente, infatti, la distanza di tono tra l’intensa liricità del frammento del poeta greco e il realismo della descrizione dei personaggi inframmezzata alla traduzione dei versi antichi. L’ipotesi più probabile è che Meldini persegua qui quella demitizzazione della tradizione classica che caratterizza molta letteratura italiana del Novecento, da Gozzano fino a Sanguineti, e trova la sua origine in Baudelaire. Nel continuo gioco tra debito e parodia, tipico di questo come di molti altri passi de *L’antidoto della malinconia*, «si ha la sensazione – sono ancora parole di Maria Raffaella Cornacchia – che il distacco dai valori dei classici sia definitivamente avvenuto e che la pratica allusiva serva a segnalare, anche quando le atmosfere sembrano omogenee, l’angosciosa scoperta che all’uomo moderno non resta come unica certezza – vero “antidoto della malinconia” e salvezza dal nichilismo e dal silenzio – che la letteratura»⁶⁰.

Qualche osservazione, infine, sull’interpretazione meldiniana del fr. 89 PMG. Per il termine χαραδραι, lo scrittore segue la glossa χ 172 Schmidt di Esichio e traduce «torrenti», come De Martino-Vox⁶¹; interessante la resa dell’attributo μέλαινα, riferito alla terra, con «umida», che racchiude l’idea della fertilità; la traduzione di γένος μελισσῶν con «le città delle api», apparentemente un po’ forzata, può essere giustificata da un ricordo dell’ “Addio monti” manzoniano, come sostiene la Cornacchia⁶², o forse anche da una ripresa del IV delle *Georgiche* di Virgilio (vv. 153-54, in riferimento alle api: *Solae communis natos, consortia tecta / urbis habent* = «Sole hanno i figli in comune, case congiunte / a formare una città»⁶³). L’incertezza interpretativa legata al termine πορφυρέας (v. 5) oscillante tra il significato di «ribollente» e «cangiante, variopinto, violaceo», viene risolta dallo scrittore con la scelta di una traduzione («neri»), decisamente orientata verso la notazione coloristica forte. Meldini dimostra poi di avere colto perfettamente la distinzione di Alcmane tra animali di terra (ἔρπετά) e volatili (πετεηνά). Lo si intuisce dal modo in cui suddivide i blocchi della sua traduzione: in un’unica sequenza, la penultima, riunisce fiere, api e mostri marini, che per l’appunto costituiscono le tre categorie di animali terrestri elencate da Alcmane nei vv. 4-5, mentre l’ultima sequenza è riservata, come nel frammento alcmaliano, agli uccelli.

⁵⁹ *Art. cit.*, pp. 241-42.

⁶⁰ *Art. cit.*, p. 245.

⁶¹ Ma cfr. anche M. Valgimigli (*supra*, p. 2).

⁶² *Art. cit.*, p. 242, nota 24.

⁶³ Trad. di L. Canali, in *Virgilio. Georgiche*, introd. di A. La Penna e trad. di L.C., Milano 1999 (1983¹), p. 317.