

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

25 – 2019

Fascicolo 3

EDIZIONI QUASAR

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

Direttore
Giorgio Piras

Comitato di Direzione

Anna Maria Belardinelli, Savino di Lernia, Marco Galli, Giuseppe Lentini, Laura Maria Michetti, Giorgio Piras, Marco Ramazzotti, Francesca Romana Stasolla, Alessandra Ten, Pietro Vannicelli

Comitato scientifico

Graeme Barker (Cambridge), Martin Bentz (Bonn), Corinne Bonnet (Toulouse), Alain Bresson (Chicago), M. Luisa Catoni (Lucca), Alessandro Garcea (Paris-Sorbonne), Andrea Giardina (Pisa), Michael Heinzelmann (Köln), Mario Liverani (Roma), Paolo Matthiae (Roma), Athanasios Rizakis (Atene), Avinoam Shalem (Columbia University), Tesse Stek (Leiden), Guido Vannini (Firenze)

Redazione
Laura Maria Michetti
con la collaborazione di Alessandro Conti

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
14-15 MARZO 2019

OPUS IMPERFECTUM
Monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano

a cura di Massimiliano Papini

Comitato scientifico
Andrea Cucchiarelli, Elena Ghisellini, Giuseppe Lentini,
Massimiliano Papini, Giorgio Piras

INDICE

M. Papini, <i>L'incompiuto nel mondo antico tra archeologia e letteratura: un'introduzione</i> . . .	IX
M. Papini, <i>Non lavorato, non rifinito, non scanalato, non levigato: edifici incompiuti del mondo greco</i>	1
G. Marginesu, <i>Il compiuto e l'incompiuto nelle iscrizioni edilizie greche d'età classica: questioni di metodo</i>	17
M. Grawehr, <i>Opere incompiute e decorazioni lisce nell'architettura tolemaica</i>	27
S. Borghini – A. D'Alessio, <i>Il "non-finito" nell'architettura antica: la forma del cantiere che trasmuta in estetica?</i>	43
Y.A. Marano, <i>Imperfectum adhuc: edifici incompiuti e attività edilizia in Asia minore tra Traiano e i Severi</i>	59
M. Milella, <i>Il non-finito nella decorazione architettonica romana a Roma</i>	69
D. Esposito, <i>Esempi di "non-finito" nella decorazione parietale delle città vesuviane</i>	85
A. Anguissola, <i>L'immagine della completezza nella scultura greca e romana: due note al gruppo di Hermes e Dioniso da Olimpia</i>	101
E. Ghisellini, <i>Il non-finito nella scultura ellenistica tra motivazioni tecniche ed esiti formali</i>	117
M. Cadario, <i>Osservazioni sul "non-finito" e/o "non-visibile" nell'arredo scultoreo nel mondo romano. L'influenza di collocazione e tipologia sulla prassi degli scultori</i>	131
C. Mascolo, <i>Non "guardarsi in faccia": volti "non finiti" sui sarcofagi di età imperiale</i>	149
L. Faedo, <i>L'incompiuto, l'incompleto e i liniamenta reliqua: sguardi sull'arte antica tra XV e XVIII secolo</i>	165
F. Camia, <i>Incompiuto, imperfetto e provvisorio nell'epigrafia greca: considerazioni sulla realizzazione delle iscrizioni nel mondo greco</i>	179
S. Orlandi, <i>Perficere, consummare, ampliare... diversi aspetti del non-finito nell'epigrafia latina</i>	191
L. Del Corso, <i>Libri incompiuti e testi senza confini: contraddizioni e paradossi della produzione testuale antica alla luce delle testimonianze papiracee</i>	203
G. Lentini, <i>Appunti per una storia dell'"imperfezione" di Omero</i>	217
L. Sbardella, <i>Non finito o non finibile? Riflessioni sul concetto dell'"opera letteraria" e dei suoi confini nella cultura greca</i>	227

L. Lulli, <i>L'immagine del non-finito: riflessioni sull'incompiutezza da Platone al trattato Sul sublime</i>	237
G. Agosti, <i>Non-finito o estetica dell'incompiuto? Casi dalla letteratura greca della tarda antichità</i>	249
A. Cucchiarelli, <i>Monumenti più forti del fuoco. Incompiuto, immortalità e potere nella poesia augustea</i>	261
F. Ursini, <i>Il "finale" dei Fasti: un caso di semantizzazione dell'incompiuto</i>	277
A. Barchiesi, <i>Testo e frammento nell'Achilleide di Stazio</i>	287

ANDREA CUCCHIARELLI

MONUMENTI PIÙ FORTI DEL FUOCO.
INCOMPIUTO, IMMORTALITÀ E POTERE NELLA POESIA AUGUSTEA

PREMESSA

Queste pagine si propongono di definire alcuni aspetti fondamentali dalla dialettica compiuto/incompiuto (o, se si preferisce, finito/non finito) in un momento fondativo della letteratura latina, quello rappresentato dalla poesia augustea, considerata in due suoi autori assai significativi, Virgilio e Orazio. Per poter restare all'interno dei limiti di spazio prescritti, i rinvii alla bibliografia saranno sintetici: e non più di un accenno, che però potrà servire da utile riprova, si potrà dedicare a Ovidio. La dialettica compiuto/incompiuto sarà posta in relazione a tre ambiti principali, variamente connessi tra loro: rapporto con le forme e i modelli letterari (soprattutto ellenistici); autorappresentazione e "sopravvivenza" futura dell'autore (ovvero "immortalità"); contesto di pubblico e rapporto con il potere politico (Augusto, in primo luogo).

Nel regolare la dialettica compiuto/incompiuto operano due istanze per alcuni versi contrastanti (ma che talvolta, come vedremo, si associano potentemente): da un lato la ricerca di giungere a un prodotto "alto" e definitivo, ambiziosamente capace di sfidare il tempo; dall'altro il gusto ellenistico-callimacheo per la raffinatezza formale, che stimola a un perfezionamento e affinamento continui. Quando, insomma, è il momento di fermarsi, dire "basta", e consegnare la propria opera ai lettori e quindi, auspicabilmente, alle generazioni future? Perché è indispensabile, per i poeti augustei, che l'opera venga prodotta, sia eccellente e, soprattutto, possa andare a occupare un posto rilevante nella cultura contemporanea (corrispondendo, come nuovo classico, ai capolavori greci): guardano al futuro, nella speranza che l'opera assicuri loro l'unica forma di immortalità possibile, cioè il ricordo presso le successive generazioni umane.

Che l'opera, anzi il libro, sia il sostituto dell'autore, ma rispetto a questo ben più durevole, è concetto già antico, che non mancheremo di incontrare in queste pagine. Il poeta, con il suo corpo e il suo *bios* contingente, è destinato a scomparire e a dissolversi, passando per l'estremo rito del fuoco distruttore, invece il libro resta: ha una sua fisicità, nel complesso, meno deperibile e, soprattutto, il testo che vi è contenuto può essere indefinitamente copiato e diffuso. Questo pensiero è espresso tanto più chiaramente, in chiave satirica e a contrasto, dal destino toccato all'iperproduttivo Cassio Etrusco, il quale, così evidentemente poco callimacheo, finisce per essere bruciato nel funerale assieme alla massa ingente dei libri di cui era autore (Hor. sat. 1. 10. 61-64: *Etrusci / quale fuit Cassi rapido ferventius amni / ingenium, capsis quem fama est esse librisque / ambustum propriis*). Ma partiamo dal libro nella sua forma ideale e compiuta, per come nella cultura latina si definì specialmente a partire dal neoterismo: sarà più facile, allora, osservare in che modo i poeti esprimano il "non-finito".

IL LIBRO COME FORMA DI COMPIUTEZZA (CALLIMACO, VIRGILIO E L'ARTE DELLA RACCOLTA POETICA)

Il primo carme di Catullo, nel naufragio di tanta poesia repubblicana, rappresenta ai nostri occhi una sorta di "scena originaria" sul tema della compiutezza in poesia latina. Non è escluso che

così fosse già per i lettori antichi, perché davvero fu con Catullo, e il neoterismo in generale, che il *libellus* poetico assunse il valore di oggetto del desiderio, immagine fisica di una poesia raffinata, che cercava nella perfezione formale approdo e compimento. Tramite il dono a Cornelio Nepote – quel “libretto” levigato dalla pietra pomice, *expolitus* nell’aspetto fisico quanto nella forma del testo – Catullo esprime un manifesto di poesia, degno di comparire in prima posizione, con funzione di proemio. E l’ultimo, conclusivo, v. 10 chiarisce che questo particolare oggetto, con la sua curatissima “materialità” editoriale, è uno strumento di sopravvivenza: *plus uno maneat perenne saeclo*. Insomma, già nel capofila della “nuova poesia” tardo-repubblicana il libro è espressione di compiutezza e, allo stesso tempo, strettamente connesso all’immortalità.

È d’altra parte facile immaginare che una sensibilità all’oggetto-libro fosse nei fatti congenita alla letteratura latina, a partire dalle sue fasi iniziali. Già in un frammento di Lucilio, sulla cui esatta interpretazione non si è mancato di discutere, si coglie un riferimento all’azione del *glutinator*, cioè colui che, a quanto pare, poteva avere tra l’altro la mansione di portare a compimento il volume papiraceo, incollandovi le ultime parti mancanti: *praeterito tepido glutinator glutino* (793 M. = 798 K.). Una notazione così tecnica è comunque indicativa di una esperta cultura del libro, ma in essa si potrebbe anche più in specifico riconoscere un’allusione al compimento dell’opera in volume, non troppo diversamente da come avviene nella chiusa del *liber* satirico con cui esordì colui che di Lucilio fu il successore satirico, cioè Orazio¹.

Che un singolo e determinato *libellus* significhi già di per sé compiutezza, ovvero che il fatto stesso di raccogliere vari singoli componimenti in un libro poetico presupponga un assetto definitivo e ufficiale di un testo, è cosa che non sorprende in una cultura, come quella romana, post-ellenistica: una cultura del libro, appunto. Ma esiste, per poeti con una produzione sufficientemente ampia e articolata, anche un altro piano su cui esprimere il senso di compimento: quello del *corpus* poetico, costituito da più *volumina*, appartenenti a opere diverse. Da questo punto di vista grande modello è stato Callimaco, sia in particolare con gli *Aitia* (opera composta i cui quattro libri si ricordano tra loro attraverso vari nessi, richiami e bilanciamenti) sia più generalmente con l’insieme del suo *corpus* poetico, che egli dispose, a quanto pare, secondo un preciso disegno.

Il poeta che fece da apripista e maestro per l’intera generazione dei poeti augustei, Virgilio, esordì lui stesso – tra l’altro non giovanissimo, già trentenne – con un libro poetico di dimensioni contenute, ma assai curato dal punto di vista formale. Nelle *Bucoliche* si avverte con chiarezza l’idea che quanto il lettore ha sotto gli occhi è soltanto una scelta, di cui talvolta si enfatizza la casualità (quando, per es., il canto si avvia per l’incontro fortuito di due pastori), all’interno di un patrimonio poetico vastissimo e condiviso. Il termine *ecloga*, che potrebbe risalire a Virgilio stesso, esprime proprio il concetto di una “selezione” (o “estrazione”: ἐκλέγω) da una tradizione di canti pastorali che il poeta percepisce, e vuol far percepire al lettore, come sconfinata. Ma se la materia è tanto potenzialmente indefinita, la forma del testo è regolata, oltre che dal controllo linguistico-stilistico, da un vigile gioco di bilanciamenti e corrispondenze. Basta ricordare l’importanza del numero dieci (e dei multipli di cinque), che è evidente nell’insieme, decimale, dei componimenti, ma si dettaglia anche in molti altri luoghi esposti della raccolta, a partire dalle prime due battute, di Melibeo e Titiro, su cui il volume si apre, entrambe di cinque versi ciascuna (per un totale di dieci). Del resto, lo stesso manifesto catulliano del “libretto” perfetto, il proemiale carme 1, non era forse di dieci versi?

Questo controllo di strutture e corrispondenze, giocato anche sul livello numerico, permette al poeta di presentare il proprio lavoro come una specie di “costruzione” che, nell’ultimo compo-

¹ Nella chiusa di *sat.* 1. 10, infatti, il poeta si rivolge al *puer*-segretario perché “aggiunga” il testo dell’ultima satira al *libellus* (ultima parola del volume): *i, puer, atque meo citus haec subscribe libello* (92); vd. a riguardo, anche per il confronto tra Lucilio e Orazio, KRENKEL 1970, II, p. 443; DORANDI 1983, spec. p. 27.

nimento, appare ormai prossima a compiersi: *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem* (ecl. 10. 1). Alla ninfa Aretusa, per l'occasione nel ruolo di Musa bucolica, il poeta chiede supporto per il suo *extremus... labor*, cioè appunto “questa” (si noti il dimostrativo *hunc*) ultima ecloga che è tale non tanto perché sia stata composta davvero per ultima in ordine di tempo (non è così, probabilmente), ma perché va a occupare la posizione “estrema” nella successione del volume. La reificazione del canto bucolico, il quale da entità auditiva diffusa nelle selve si presenta qui come oggetto-libro, con un inizio e una fine², trova riscontro nell'epilogo, con cui Virgilio lascia un'altra memorabile lezione ai colleghi poeti, come cioè chiudere una raccolta: *haec sat erit, divae, vestrum cecinisse poetam, / dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco, / Pierides* (70-72). Nel “canestrello” (*fiscella*) il lettore può riconoscere il corrispettivo rustico del libro poetico, con quell'intreccio di materia fine e umile (il gracile ibisco) che è ovvia metafora del “tessuto” (o testo) letterario. Lo stesso autore Virgilio, almeno nella finzione bucolica, non si sottrae alle opere della campagna e, dunque, si scopre che la durata del canto è coincisa con la preparazione di un umile lavoro: e, a rimarcare il compimento dell'opera, Virgilio utilizza il verbo, si noti, al perfetto³ (*cecini*).

Virgilio, dunque, è stato maestro nel mostrare come si chiude un componimento (e una raccolta poetica), trasmettendo al lettore il senso della conclusione tramite i tipici segnali, appunto, di “closure”: sazietà (*haec satis est*), stanchezza e finire del giorno (77: *venit Hesperus*). Ma al tempo stesso Virgilio ha insegnato anche come imprimere a un testo, nel momento in cui esso si avvia a concludersi, lo slancio per una prosecuzione ovvero il passaggio a un altro testo. Per ciò che è dato conoscere, sembra essere stato Virgilio, insomma, a mettere a punto una tecnica dinamica che contrasta la staticità costitutiva della chiusa: una tecnica che ritroveremo in Orazio. Tornando al finale delle *Bucoliche*, dunque, va osservato come al tempo perfetto di *cecini* e alla stasi del poeta-pastore seduto, che ha compiuto il suo canestrello (*sedet*, nel v. 71, è verbo di stato quanto altri mai), segua l'accrescimento espresso sia da *facietis maxima* (72) sia da *crescit in horas* (73) e poi dalla similitudine con l'ontano che si slancia verso l'alto (74: *se subicit*). Quindi, è il poeta stesso a “muoversi” (*surgamus*) e anche le caprette, animale identificativo della poesia bucolica, sono esortate ad andare (*ite domum saturae*), mentre Espero giunge.

In questo epilogo delle *Bucoliche* cogliamo un riflesso, che il poeta credo abbia voluto deliberatamente trasporre nella propria opera, di una precisa situazione biografica e professionale (è del resto ovvio, nell'antica tradizione della *sphragis* o “sigillo”, che il finale di un'opera si apra al contesto personale dell'autore). Virgilio vuol far capire al suo lettore che il viaggio della sua poesia non si interrompe qui e che ci sono energie e prospettive su altre imprese e altre opere. In questo non gli mancava l'esempio di quell'*auctor* ellenistico, filologo e poeta quanto mai sensibile all'aspetto librario della produzione letteraria, che abbiamo avuto occasione poco sopra di ricordare. È probabile, infatti, che già Callimaco avesse collocato nel finale degli *Aitia* un segnale di passaggio a quella che, nel *corpus* complessivo della sua produzione, rappresentava l'opera successiva, cioè i *Giambi*: l'ultimo verso degli *Aitia* contiene un verbo di movimento riferito al poeta, a esprimere il suo spostamento verso il “pascolo pedestre delle Muse” che, secondo l'ipotesi più accreditata, dovrebbe appunto essere il “terreno” dei *Giambi* (fr. 112. 9: Pf. αὐτὰρ ἐγὼ Μουσέων πεζὸν ἔπειμι νομόν). Anche Virgilio, nel suo epilogo, si rappresenta pronto a partire e in movimento, e con l'insistere nei versi finali sul fatto che le *umbrae* sono nocive alle messi (76: *nocent et frugibus um-*

² E, si aggiunga, una metà, perché il riferimento alla *pagina* scritta compare all'inizio dell'ecloga 6, precisamente nell'ultimo verso del prologo, il cosiddetto proemio al mezzo (11-12: *nec Phoebus gratior ulla est / quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen*).

³ Il compimento del lavoro rustico è un imperativo per il personaggio bucolico, come si vede dal rimprovero nell'autoallocuzione di Coridone, verso il finale dell'ecloga 2: *a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit! / semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est: / quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus, / viminibus mollique paras detexere iunco?* (69-72).

brae) stabilisce un raccordo con l'opera successiva. La dimensione "umbratile", così caratteristica dell'opera che si sta concludendo, ha ormai fatto il suo tempo (si noti il richiamo a cornice tra il v. 70 e il v. 77 *sat... saturae*): adesso tocca alle *Georgiche*, che si aprono proprio sull'interesse per ciò che, al contrario, renda abbondanti i raccolti (1. 1: *Quid faciat laetas segetes*) e che, dopo la proemiale presentazione del tema, invocano per primi, come divinità benevole, i *clarissima mundi lumina*, cioè il Sole e la Luna⁴ (5-6).

Si coglie in Virgilio, in modo particolarmente impressionante e influente, una tendenza comune della poesia romana che essa eredita, intensificandola, dalla poesia ellenistica, quella cioè di convogliare attraverso epiloghi, prologhi, inserti programmatici vari – attraverso insomma spazi che si possono definire "paratestuali" – indicazioni non solo sulla singola opera, ma anche sul modo in cui le varie opere dell'autore si rapportano tra loro. Questa componente dinamica collabora a un effetto di vitalità del *corpus* editoriale, il quale, quasi fosse un organismo vivente, mostra al lettore di essere attraversato da innervature che lo compattano e al contempo lo rendono fruibile in una sorta di circolazione interna. L'apposito testo, quale appunto l'epilogo, deputato a certificare la compiutezza della singola opera può assumere, dunque, su di sé anche una funzione di rilancio, rinviando il lettore all'opera successiva ovvero alle altre opere che compongono il *corpus* editoriale completo dell'autore.

In proposito è significativo che un qualche imitatore (e ammiratore) di Virgilio avesse voluto dotare l'*Eneide*, notoriamente rimasta incompiuta, di un tale "raccordo editoriale", scrivendo quei quattro versi del cosiddetto pre-proemio che mirano appunto a riunire sotto un'unica figura l'autore epico, l'autore delle *Bucoliche* e quello delle *Georgiche* (*Ille ego qui quondam eqs.*).

Tale pre-proemio fu congegnato in modo da ricollegarsi all'epilogo, stavolta genuino, delle *Georgiche*, che rappresenta l'ultimo "paratesto" di questo genere composto da Virgilio in vita (la sua rilevanza, per la dialettica compiuto/incompiuto, è, come vedremo, tutt'altro che trascurabile): *Haec super arborum cultu pecorumque canebar / et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum fulminat Euphraten eqs.* (*Georg.* 4. 559-566). Qui è da osservare come il verbo *canere* sia utilizzato da Virgilio all'imperfetto e non più al perfetto come nelle *Bucoliche*. È vero che con *canebat*, come poi qualche verso dopo con *alebat* (563), Virgilio vuole esprimere un'azione continuata in quello che, agli occhi della posterità, è il passato ma che per lui rappresenta il presente del *bios*. Ma i perfetti vengono riservati dal poeta, piuttosto, a un passato precedente, che è quello delle *Bucoliche*, nei due versi finali che chiudono il cerchio, ricordando l'insieme dell'opera "agricola" virgiliana: *carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* (565-566). Il perfetto *cecini*, con cui il verso di explicit personalizza variandolo l'inizio della prima ecloga, riprende e sanziona per le *Bucoliche* il *cecinisce* di *ecl.* 10. 70 (*haec sat erit... cecinisce*): il Virgilio bucolico aveva compiuto la propria opera, staccandosi da essa, e quel senso di "perfezione" nel tempo è adesso ribadito.

Ma è possibile che l'imperfetto *canebam* del v. 559, da Virgilio utilizzato in riferimento alle *Georgiche*, abbia uno specifico significato, proprio nella contrapposizione tra i due epiloghi che, anche strutturalmente analoghi, si richiamano a distanza, entrambi di otto versi ed entrambi caratterizzati da una simile movenza di avvio: *Haec sat erit, divae, vestrum cecinisce poetam* (*ecl.* 10. 70) ≈ *Haec super arborum cultu pecorumque canebar* (*Georg.* 4. 559). La distanza di anni e di conte-

⁴ Per la tecnica di raccordo virgiliana tra *Bucoliche* e *Georgiche*, modellata su Callimaco, vd. CUCCHIARELLI 2008; anche CUCCHIARELLI 2012, pp. 514-515, commento a *ecl.* 10. 76 e 77; si noti come a ἔπειμι corrisponda funzionalmente *surgamus* di Virgilio: ma ἔπειμι, in combinazione con πεζόν, fa pensare piuttosto ad una "discesa", mentre *surgamus* suggerisce nuove imprese e impulsi (si ricordi *ecl.* 4. 1: *paulo maiora canamus*), cioè quell'innalzamento di toni e temi che effettivamente caratterizza le *Georgiche*.

sto non è rilevante nel caso di questi due paratesti che, per forma e contenuto, sono naturalmente predisposti a dialogare tra loro (prologhi, epiloghi, proemi al mezzo, sono fatti per portare avanti un discorso e riprendere il filo anche, anzi soprattutto, a distanza di tempo). L'umile poeta delle *Bucoliche*, che aveva lungamente rifinito il proprio "canestrello" di versi, nel concludere l'*extremus labor* dell'ecloga 10, in cui l'amico Cornelio Gallo aveva trovato un così affettuoso omaggio, era in grado di dire che "questi versi" fossero sufficienti e poteva usare il perfetto, prendendo congedo dalla propria opera come cosa conclusa e, appunto, "perfetta". Nell'epilogo delle *Georgiche* l'atteggiamento di Virgilio è cambiato.

C'è da dire che proprio nel poema didascalico in quattro libri, considerato dai moderni esempio di eccellenza poetica ("the best poem of the best poet" [Dryden]), si lascia più volte percepire un senso di non-finito e di perfettibilità. Indizi di una lavorazione complessa e stratificata, approdata a una forma del testo in cui alcune tensioni e discontinuità sono rimaste irrisolte, non mancano a quella che fu la seconda, e ultima, opera pubblicata da Virgilio in vita. Che in particolare il libro IV delle *Georgiche* sia stato pesantemente rimaneggiato, per sostituire le *laudes Galli* con la favola di Aristeo, è notizia già antica, tanto discussa quanto impossibile da verificare. Ma è certo che il poeta stesso lascia intendere come, nella sua trattazione, egli sia costretto a tralasciare alcuni temi, pure meritevoli di canto didascalico, quali l'orticoltura, perché si deve affrettare a concludere l'opera (4. 116-124: *atque equidem, extremo ni iam sub fine laborum / vela traham et terris festinem advertere proram, / forsitan et pinguis hortos quae cura colendi / ornaret canerem* eqs.). Anche altre sezioni del poema, come in particolare il finale del libro II e l'inizio del III, ci restituiscono l'immagine di un poeta che, pur lavorando ancora al poema georgico, avverte ormai l'urgenza di dedicarsi al grande tema di un nuovo epos romano⁵.

Se ne può concludere, dunque, che qualcosa ci sia nel *canebam* georgico di quel senso di non-perfetto e non-definitivo che era osservato da Plinio il Vecchio nelle "firme" dei grandi artisti⁶: non più il bucolico *haec satis erit... cecinisse*, ma un *haec... canebam*, che ha l'effetto, secondo quanto sostenuto appunto da Plinio, di presentare l'opera appena terminata come fosse l'ultima (praef. 27: *tamquam novissima*), con un effetto di vicinanza temporale e al contempo di immediatezza biografica ed "empirica". Per Virgilio raffigurarsi nell'atto di essere nutrito da Napoli/Partenope, presentandosi al lettore nella propria dimensione di vita individuale (563-564: *illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope*), è tutt'uno con l'esprimere il proprio atto creativo come una continuità indefinita, un processo di cui si enfatizza lo svolgimento, più che il definito e fisso punto di approdo: è come se il poeta avesse "appena" smesso il proprio canto georgico e potesse, "ancora", tornare ad esso, se ce ne fossero modo e occasione.

Già nell'ecloga 9, in cui Virgilio mostrava come il mondo bucolico, con i suoi canti, rischiasse la disgregazione, il verbo *cano* era stato utilizzato, all'imperfetto, proprio nel contesto di versi "non (ancora) compiuti": *immo haec, quae Varo necdum perfecta canebat* (26). Il vecchio cantore Menalca, nel quale gli interpreti antichi scorgevano non a torto almeno un riflesso della persona biografica di Virgilio, "cantava" (*canebat*) dei versi in onore di Alfeno Varo che però ancora non erano "perfetti", cioè perfettamente ultimati (*necdum perfecta*): a un tema encomiastico impegnativo, che nei vv. 27-29 si attua in una canonica iperbole elogiativa (*Vare, tuum nomen, superet modo Mantua nobis* eqs.), corrisponde la mancanza di una parola definitiva e formalmente "finita". Proprio allo stesso Varo nel proemio dell'ecloga 6 il poeta aveva dedicato una *recusatio* destinata a diventare celebre in poesia latina, per giustificare la propria scelta di non cantare *reges et proelia*,

⁵ Si rinvia, per questi aspetti, a CUCCHIARELLI 2014 (con bibl.).

⁶ Mi riferisco al celebre passo della *praefatio* alla *Naturalis historia* (26-27), su cui così opportunamente ha richiamato l'attenzione PAPINI 2017 (vd. anche l'introduzione).

ma di riparare nell'ambito della *agrestis Musa: namque super tibi erunt qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella* (6-7)⁷.

Sul tema dell'artefice "costretto", almeno per un certo tempo, a lasciare non-finita la propria opera, perché chiamato a nuove imprese, è assai significativo un luogo dell'*Eneide*, quando il poeta descrive la scena concitata all'arrivo di Vulcano presso l'officina dei Ciclopi (*Aen.* 8. 426-432; 439-443):

his informatum manibus iam parte polita
fulmen erat, toto genitor quae plurima caelo
deicit in terras, pars imperfecta manebat.
tris imbris torti radios, tris nubis aquosae
addiderant, rutuli tris ignis et alitis Austri.
fulgores nunc terrificos sonitumque metumque
miscebant operi flammisque sequacibus iras.
[...]
"tollite cuncta" inquit "coeptosque auferte labores,
Aetnaei Cyclopes, et huc advertite mentem:
arma acri facienda viro. nunc viribus usus,
nunc manibus rapidis, omni nunc arte magistra.
praecipitate moras".

Il poeta di *Eneide* 8 si appresta a un'impresa ecfrastica estremamente impegnativa, quella cioè di descrivere lo scudo dell'eroe (in diretta emulazione con il modello omerico dello scudo di Achille) ma per rappresentarvi i temi della storia romana e, in particolare, la battaglia di Azio: è, questo, uno dei luoghi dell'*Eneide* in cui più si fa avvertire la pressione politico-panegiristica. C'è qui l'ironia dell'artefice, che già al tempo delle *Georgiche* aveva sperimentato la necessità di intraprendere la grande impresa epica, mettendo un punto fermo al poema agricolo esiodeo: come Vulcano e i suoi Ciclopi il poeta che mise in cantiere l'*Eneide* sapeva quanto potesse essere pressante la committenza proveniente da Venere (che è come dire la quintessenza della *gens Iulia*)⁸. Ma il gioco dell'ironia si propaga, riesce difficile da arginare. Perché l'opera che i Ciclopi lasciano incompiuta (428: *pars imperfecta*) è l'attrezzo simbolo sommo del potere, il fulmine di Giove, di cui il poeta fornisce anche la "ricetta": saetta, tempesta, fuoco, vento, cui, tra gli altri ingredienti, vanno aggiunte fiamme e il sentimento che il fulmine esprime e concretizza, cioè l'ira⁹ (432: *miscebant operi*

⁷ Tra i due passi, dell'*ecl.* 6 e dell'*ecl.* 9, c'è un gioco di sottili risposdenze: punto fermo di entrambi è l'impulso elogiativo per l'importante patrono (e il suo *nomen*: 6. 12 ≈ 9. 27), in relazione al quale si pone, in modo significativamente variato, il verbo *superesse* (6. 6 ≈ 9. 27). Si noti che nell'*ecl.* 9 anche il successivo pezzo encomiastico, che stabilisce il primato del *sidus Iulium* (46-50), viene introdotto con qualche incertezza, dal momento che Licida, prima di citarlo, dichiara di non essere sicuro di ricordarne bene le parole: *numeros memini, si verba tenerem* (45). Una qualche indefinità o "imperfezione" viene dunque associata al tema encomiastico da Virgilio stesso, anche lui a suo tempo costretto, del resto, a lasciare da parte il carme epico su *reges et proelia* (*ecl.* 6. 3).

⁸ E sono passati i tempi, si potrebbe aggiungere, dell'ecloga 6, quando un Apollo callimacheo interrompeva Virgilio cantore di epos guerriero, costringendolo di fatto a lasciare in fase di abbozzo i suoi versi celebrativi: vd. *supra*, nota 7.

⁹ La specifica formulazione virgiliana è tanto più notevole rispetto ai due principali modelli poetici greci – e non soltanto perché nel luogo dell'*Eneide* compare l'esplicito termine *imperfectus*: in Omero, quando Teti va nella casa di Efesto per ottenere la fabbricazione delle armi, è lo stesso dio Efesto che sta ultimando venti tripodi su ruote, capaci automaticamente di servire l'assemblea divina (uno strumento voluttuario, insomma), e si capisce che il dio interrompe la rifinitura, senza enfasi sull'incompiutezza (*Il.* 18. 372-418); mentre nella scena di Apollonio Rodio, la cui memoria Virgilio mescola al prototipo omerico, i Ciclopi rappresentati sul manto di Giasone stanno ultimando la folgore (1. 730-734, che si riallaccia ai vv. 509-511), descritta come "opera eterna", quasi ormai pronta (le manca un solo raggio), di cui a breve Zeus potrà servirsi: *ἐν μὲν ἔσαν Κύκλωπες ἐπ' ἀφθίτῳ ἤμενοι ἔργῳ, / Ζηνὶ κεραυνὸν ἄνακτι ποτεόμενοι* (730-731). Tutta virgiliana, insomma, è l'idea degli artefici che, per attendere a un altro lavoro, sono costretti a lasciare da parte un'opera così fondamentale come lo strumento di Giove (per quanto prodotto "di serie", sembra di capire, non il proto-

flamisque sequacibus iras). Virgilio, per averlo lui stesso sperimentato, lascia intendere al lettore dell'*Eneide* quanto fosse difficile realizzare progetti in successione, sempre più ambiziosi e complessi: la “perfezione” callimachea, con tutto il suo travaglio di rifinitura, non può imprigionare l'artefice, che è stimolato (da sé stesso o dagli importanti committenti) ad andare avanti.

Si vede come in Virgilio, capofila della poesia augustea, la dialettica compiuto/incompiuto operi sia nell'ambito dei modelli letterari (la tradizione, soprattutto ellenistica e callimachea, dell'epilogo/*sphragis*) sia in quello della autorappresentazione del poeta. Il *cecinisse* dell'epilogo bucolico corrisponde a un testo relativamente breve, a lungo rifinito dal suo autore ma dichiaratamente umile: per questo il poeta si affida alle Muse perché rendano “eccellenti” i versi che dedica a Gallo (e, di conseguenza, l'insieme delle *Bucoliche*)¹⁰. Come già probabilmente Callimaco, nel chiudere la propria opera Virgilio annuncia la nuova opera, che si rivelerà al lettore (a partire dal lungo e a tratti faticoso proemio) essere un impegnativo poema in quattro libri, in cui la forma didascalica è chiamata a integrare temi esiodici e tecnico-georgici con la raffinata poetica ellenistica, visioni morali tradizionali con concetti filosofici lucreziano-epicurei – il tutto nella prospettiva di una precisa ideologia politica nel segno di Ottaviano-Augusto. E nell'epilogo di quest'opera così complessa, che supera abbondantemente il totale di duemila versi, ma in cui già si avverte la pressione di un progetto epico-celebrativo ancor più ampio e ambizioso, Virgilio utilizza l'imperfetto *canebam*, con la sua connotazione di modestia e, al contempo, immediatezza. Qui non c'è più l'amico Gallo, che era sì uomo d'azione ma anche poeta: nella dimensione suprema della via all'Olimpo compare una figura divina (corrispondente ai “sovrani” dell'epilogo callimacheo) che è quella di Cesare Ottaviano in guerra, colto nell'atto tipico di Giove¹¹, cioè scagliare fulmini (*Georg.* 4. 560-561: *Caesar dum magnus ad altum / fulminat Euphraten*). Le *Georgiche* si concludono non sulla figura omologa e “domestica” di un amico-poeta, che non poteva certo impedire al Virgilio bucolico di dichiarare chiuso il proprio canto (*cecinisse*), bensì con il grande uomo d'azione che, secondo lo stereotipo encomiastico ellenistico, si appresta a diventare un dio, rispetto al quale Virgilio preferisce connotare il proprio canto, con *canebam*, in termini di “imperfezione”. Nel qualificarsi come il “disimpegnato” cantore delle *Bucoliche* (*carmina qui lusi... cecini*), il poeta che si congeda nella fine delle *Georgiche* dischiude altre possibilità di poesia: l'ironia sul proprio *ignobile otium* sottende l'esistenza di un soggetto epico enorme quale è l'ascensione all'Olimpo di Ottaviano, meritevole di canto secondo una scala di valori più volte ribadita dallo stesso Virgilio (a partire dai *reges et proelia* dell'*ecl.* 6). L'uso dell'imperfetto *canebam* enfatizza il contrasto tra il poeta, nel suo modesto ozio di letterato, e l'azione del sovrano-dio: ma le *Georgiche* già con il proemio hanno stabilito tra i due un contatto, perché Virgilio vi ha lodato Ottaviano come se già di fatto facesse parte del consesso divino. Dunque, *canebam* esprime l'impegno “imperfetto” dell'artefice che pure avverte la necessità di successive, impegnative opere¹²: Virgilio chiude le *Georgiche*,

tipo come in Apollonio). Ai passi di Omero e Apollonio, già citati da GRANSDEN 1976, p. 140, *ad* 426-428, è opportuno aggiungere Call. *hymn.* 3 (Dian.). 46-86, in cui Artemide stessa interrompe il lavoro dei Ciclopi, che stavano preparando a Poseidone un abbeveratoio per cavalli (“grande opera”, μέγα ἔργον [49], ma non certo paragonabile al fulmine di Zeus), per chiedere loro un arco che le viene immediatamente confezionato; sui Ciclopi e il fulmine di Zeus si rammenti già Hes. *Theog.* 504-505: δῶκαν δὲ βροντὴν ἥδ' αἰθαλόεντα κεραυνὸν / καὶ στεροπὴν.

¹⁰ Il riguardo per l'importante destinatario, poeta ma anche uomo politico, è tutt'uno con la dichiarazione di affetto personale (è l'idea tipicamente augustea di una cerchia ristretta in cui i rapporti di potere convivono con la sincera amicizia): *vos haec facietis maxima Gallo, / Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas / quantum vere novo viridis se subicit alnus* (72-74).

¹¹ Come osservato da Serv. Dan. *ad Aen.* 1. 230 *poetarum autem consuetudo est prope semper cum Iovem nominaverint et fulmen adiungere*.

¹² L'imperfetto, nel caso di Menalca dell'ecloga 9, presentava l'elogio del potente come in via di svolgimento (*quae Varo necdum perfecta caneabat*), con l'effetto di rimarcare la grandezza del *laudandus*, cui il *laudator* fatica a tener dietro:

ma si ritrae in un flusso creativo che continua e che – tanti luoghi del poema in quattro libri lo hanno dimostrato – potrà puntare ad un ulteriore innalzamento.

La figura di Cesare Ottaviano che scaglia i fulmini lascia intendere che Virgilio ha altri temi importanti da trattare, ancora più impegnativi: quelli di un epos che possa appunto descrivere l'ascesa all'Olimpo del *Divi filius*. Le *Georgiche* nel loro epilogo inseriscono un Ottaviano-Giove che sembra stare stretto nel poema georgico e che potrà trovare spazio nell'opera successiva. È l'epos il genere in cui si possano raccontare gesta e parole degli dèi e allo scopo ci vorrà l'*Eneide*, che già nel libro I non manca di rappresentare la forza, anche meteorologica, degli dèi e in cui Giove appare la prima volta nel suo atteggiamento di suprema autorità, per poi ricevere questa allocuzione da Venere: *o qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis et fulmine terras* (229-230). Il fulmine, emblema di poesia e temi alti, segna la fine delle *Georgiche* e anticipa l'*Eneide*: in questo modo l'epilogo delle *Georgiche* attua, come già quello delle *Bucoliche*, la funzione di raccordo tra l'una e l'altra opera¹³.

La "compiutezza" si associa alla continuità e prosecuzione dell'opera, si esprime in relazione a esse: *cecini* per le *Bucoliche*, poesia umile ma compiuta; *canebat* per le successive *Georgiche*, difficile poema georgico-didascalico; mentre la sorte volle che l'ancor più difficile *Eneide*, il grande poema epico-celebrativo in dodici libri, fosse destinato a restare incompiuto. È lo stesso percorso predisposto da Virgilio tra le sue opere a dire quanto dovesse essere difficile per lui scrivere ancora poesia (quanto meno un poema) dopo l'*Eneide*: c'è forse qualcosa di vero nella notizia che il poeta, conclusa la revisione del poema, avrebbe programmato di dedicarsi completamente alla filosofia (*ut reliqua vita tantum philosophiae vacaret* [Suet. *vita Verg.* 35]).

RESISTERE ALLA COMPIUTEZZA: ORAZIO

Abbiamo visto come già in alcuni luoghi esposti dell'opera virgiliana, in particolare negli epiloghi, si colga il tentativo di rendere dinamico quel che per sua natura dovrebbe piuttosto essere statico e ultimativo: nel momento in cui dichiara che l'opera è "finita" il poeta fa, invece, spazio

Menalca era al lavoro, ma ancora insoddisfatto del risultato (e non si sa se e quando avrebbe concluso la propria opera di elogio per Varo). La difficoltà, o nel caso l'impossibilità, di portare a termine l'opera può anche esser dovuta a un coinvolgimento troppo diretto dell'artefice, come Virgilio ha mostrato nel caso archetipico di Dedalo, incapace di ritrarre la disgrazia del figlio: *tu quoque magnam / partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes. / bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cedere manus* (*Aen.* 6. 30-33, dove si noti il perfetto *cedere*, che esprime l'istantaneità dell'azione e al contempo il definitivo fallimento del tentativo). Nei battenti del dedalico tempio di Apollo a Cuma, dunque, Virgilio ha potuto rappresentare un capolavoro dell'arte arcaica ma anche una sua forma di incompiutezza: il poeta lascia nel vago, piuttosto enigmaticamente, se e quanto nell'opera si noti l'assenza di quel soggetto tanto ovvio e atteso (ma la registra). Del resto, il volo di Icaro può essere anche immagine del tentativo poetico non riuscito, perché troppo difficile e ambizioso: basti ricordare Orazio, *carm.* 4. 2. 1-4.

¹³ Nello stesso libro IV delle *Georgiche*, per molti versi sorta di "laboratorio" epico in miniatura (in cui la società delle api, per il poeta che la descrive, mostra tante analogie con la società umana, anche con le sue guerre, che è tema dell'epos), Virgilio introduce un riferimento ai Ciclopi e al fulmine cui essi lavorano come emblema di "grandi cose" così lontane dal tema georgico: *ac veluti lentis Cyclopes fulmina massis / cum properant ... / non aliter, si parva licet componere magnis, / Cecropias innatus apes amor urget habendi / munere quamque suo* (170-171; 176-178): e i Ciclopi, come abbiamo visto, compariranno nell'*Eneide* nel ruolo di artefici delle armi di Enea (al prezzo di lasciare incompiuto, almeno per un po', il fulmine). A conferma del livello "epico" su cui si colloca l'immagine di Cesare Ottaviano nel finale del libro IV delle *Georgiche* (560-561 cit.: *Caesar... fulminat*) analoga immagine viene utilizzata nell'ultimo libro dell'*Eneide*, per Enea: *fulminat Aeneas armis* (*Aen.* 12. 654). Il fulmine, dunque, come emblema di sovranità (divina o eroica), segna luoghi esposti dell'opera virgiliana: fine delle *Georgiche*, inizio e fine dell'*Eneide* (si può aggiungere anche la prima ecloga: *de caelo tactas... quercus* [17]); mentre i Ciclopi fabbricatori di fulmini sono presi a termine di paragone "grande" nel libro IV delle *Georgiche*, per poi ricomparire come artefici dello scudo di Enea, massima espressione panegiristica augustea, nel libro VIII dell'*Eneide*.

all'arrivo dell'opera successiva. L'idea stessa di fine è sdrammatizzata e il poeta lascia intendere al lettore che, se non può proseguire il lavoro ossessivo (e infinito) di lima, è perché deve passare ad altro. Dunque, con una specie di "tornaconto" giustificativo per eventuali difetti dell'opera attuale, compensati dalla promessa dell'opera successiva.

Ma Virgilio è poeta che racconta e descrive, o al limite insegna, pur nell'ampia gamma che va dagli amori di Titiro alle imprese di Enea passando per la coltivazione dei campi: la sua attenzione, insomma, si concentra sull'oggetto e non parla in prima persona se non molto raramente (e sempre in relazione alla propria opera letteraria). Invece Orazio è poeta eminentemente "lirico", nel senso più largo del termine, che già nelle *Satire* come poi nei *Carmina* e nelle *Epistole*, attraverso le varie convenzioni delle forme letterarie da lui coltivate, dice "io", fa riferimento alla propria esperienza di individuo, oltre che di poeta.

Gli studi oraziani non hanno mancato di valorizzare la componente esistenziale che attraversa per intero l'opera del poeta la cui bandiera, non certo del tutto a torto, è divenuto il *carpe diem*. E in questa prospettiva si intuisce come proprio l'idea del "finito", cioè della compiutezza come approdo e punto fermo possa risultare oppressiva per Orazio. Da un lato Orazio ha lavorato sistematicamente a costruire un *corpus* poetico coerente e ben articolato, in cui siano riconoscibili corrispondenze ed equilibri oggettivi (talvolta di precisione numerica). Dall'altro lato, però, il poeta ha congegnato vari meccanismi che permettessero alla propria opera una dinamicità liberatoria. L'ansia indotta dal compimento, quando esso si proponga come ultimo e definitivo, è stata efficacemente espressa da Orazio in vari luoghi, ma meritano di essere qui ricordati i versi del carme 3. 24 in cui egli guarda, con intenzione moralistico-satirica, alla imponente *domus* del ricco signore, a completamento della quale però, per enorme e ambiziosa che sia, è l'implacabile *Necessitas* (la greca *Ananke*) che fissa i propri chiodi sommitali, indistruttibili: *si figit adamantinos / summis verticibus dira Necessitas / clavos, non animum metu, / non mortis laqueis expedit caput* (5-8). Per sfuggire alla morsa della compiutezza intesa come gabbia e stasi, edificio che è al tempo stesso tomba dell'individuo, la soluzione è il movimento: fare come gli Sciti, dice Orazio nella prosecuzione del carme, i quali, nomadi, si spostano in continuazione, avendo per dimora i loro carri (9 *campestres melius Scythae*).

Questo è il motivo che spiega perché Orazio abbia spesso concluso il singolo componimento oppure anche l'intera raccolta con verbi che significano movimento: uno scarto dinamico rispetto alla parola definitiva della chiusa¹⁴. E così si spiega anche il fatto che Orazio abbia concepito due carmi di congedo così differenti, a concludere il libro II e il libro III dei *Carmina*. Nel celebre carme 3. 30, che chiude la complessiva raccolta dei tre libri, il poeta non si sottrae al tema della compiutezza, decidendo di utilizzare proprio un sostantivo, *monumentum*, che, nell'uso comune, associa strettamente l'idea del ricordo (potenzialmente eterno) a quella della scomparsa dell'individuo: *Exegi monumentum aere perennius* (1). Si noti, qui rilevato dalla posizione iniziale, l'uso del verbo al tempo perfetto, *exegi*. Ma al congedo sul tema del monumento si affianca un congedo che è una fuga, uno svanire dell'individualità, anche fisica, attraverso la metamorfosi: nel carme 2. 20, Orazio immagina di trasformarsi in cigno e, attraverso questa nuova forma, di raggiungere le più remote regioni dell'orbe¹⁵.

¹⁴ Con la fuga, per es., del gruppo di Mecenate si conclude il libro II delle *Satire*: *quem nos sic fugimus ulti eqs.* (*Sat.* 2. 8. 93-95); cfr. anche *Epist.* 2. 2. 215-216: *tempus abire tibi est, ne potum largius aequo / rideat et pulset lasciva decentius aetas*. Si aggiunga il fatto, riguardo all'appena citato libro II delle *Satire*, che esso è privo di una conclusione o epilogo che, in corrispondenza della satira 1. 10, faccia da chiusa complessiva: e anche nello stesso numero (di otto), che non raggiunge la "perfetta" decina del libro I, il libro II si dichiara nella propria natura di raccolta di variazioni "aperte", con la conseguenza che l'opera nel suo complesso si rifiuta alla formalizzazione del proprio "compimento".

¹⁵ Ad ulteriore riprova si aggiunga che l'ultimo congedo lirico di Orazio consisterà in una specie di finale aperto: con il verbo al futuro, che coinvolge l'intera cittadinanza di Roma, ad esprimere un' indefinita continuità di canto (*carm.*

E IL PUBBLICO? ORAZIO NEL CONGEDO DELLE EPISTOLE DÀ L'ADDIO AL LIBRO

Fin qui abbiamo parlato della dialettica finito/non-finito ponendoci soprattutto nella prospettiva degli autori per quel che loro stessi hanno dichiarato in luoghi rilevanti ed espliciti delle proprie opere. Abbiamo visto come lo stimolo che viene dalla prefazione di Plinio il Vecchio sia utile per comprendere il modo in cui il poeta certifica la propria personale autorialità, in particolare rispetto all'uso verbale del perfetto o dell'imperfetto. Al *cecinisse* delle *Bucoliche* risponde il *canebam* delle *Georgiche*, mentre in Orazio troviamo, in un momento di deliberata enfasi, il perfetto *exegi*. La dialettica finito/non-finito, però, deve tener conto di un altro attore fondamentale, oltre all'autore, che è il pubblico. Come scrive Enza Biagini, riflettendo sul concetto di "opera aperta" per come è stato definito in particolare da Umberto Eco, è chiaro che "indeterminatezza" e "interminabilità" dell'opera sono strettamente legate a una rinegoziazione del patto tra autore e lettore¹⁶. Si può dunque, partendo da Orazio, arrivare alla formulazione di un principio generale: la modalità del "work in progress" (ovvero l'"indeterminatezza" dell'opera), che sia reale o fittizia, si attua prioritariamente in contesti di rapporto confidenziale e ristretto tra l'autore e una ben definita cerchia di lettori.

È noto che in età repubblicana e ancora nella prima fase dell'età augustea il modello culturale dominante è quello del rapporto tra un patrono e il gruppo degli amici, all'interno del quale, su vari livelli, si pongono anche i poeti. In questa particolare modalità di fruizione il poeta avverte attorno a sé una dimensione ristretta di amici e intenditori che possono giudicare del suo lavoro anche in una fase precedente a quella della vera e propria pubblicazione. L'opera di Orazio, che soprattutto nella sua prima fase, quella satirica, è assai ricca di riferimenti al pubblico dei lettori, è a riguardo assai istruttiva, come riesce chiaro dalla satira 1. 10, con cui il *libellus* satirico si conclude. Bisogna avvertire che non è dato sapere se quella di Orazio sia magari tutta una finzione, perché non abbiamo purtroppo riscontri o testimonianze dirette riguardo alle prime fasi di circolazione dei suoi testi satirici. Si potrà sempre immaginare che il poeta si sia un poco divertito ad amplificare la realtà, ma resta un fatto che il libro I delle *Satire* è comunque predisposto per dare al lettore la sensazione che i testi che lo compongono abbiano circolato singolarmente prima della pubblicazione complessiva in libro.

La satira 1. 10 si apre dunque, nella sua parte autentica, sull'affermazione di Orazio che, con tono deciso, ribadisce la propria presa di posizione già esplicitata, rispetto al predecessore Lucilio, nella satira 1. 4. Si capisce, dal modo in cui Orazio argomenta, che alcuni lettori non hanno gradito le critiche dal poeta rivolte a Lucilio in quella satira il cui contenuto, evidentemente, era a loro ben noto prima della pubblicazione in volume: è per questa ragione che il poeta torna sull'argomento. Quanto la satira 1. 10 toccasse in effetti un nervo scoperto del pubblico romano lo dimostra il fatto che, forse già in un'epoca molto antica (non troppo lontana dalla pubblicazione delle *Satire*), qualcuno abbia composto quegli otto versi di premessa, considerati spuri dalla maggior parte degli editori, che, con toni ancora più diretti, si rivolgono direttamente a Lucilio, definendolo appunto *mendosus*. Evidentemente, dunque, Orazio vuol far capire ai suoi lettori – tutti, anche quelli anonimi, lontani nel tempo e nello spazio – che i suoi testi erano circolati separatamente, suscitando reazioni non sempre di entusiasmo e approvazione. Ma più avanti nella satira, ormai prossimo

4. 15. 25-32: *nosque... cum prole matronisque nostri... Troiam... et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus*). Il libro IV si apre proprio sull'idea di "riprendere" l'opera (*Intermissa, Venus, diu / rursus bella moves?*), di fatto contraddicendo la dichiarata e ultimativa compiutezza dei primi tre libri: l'intera ultima raccolta lirica oraziana si presenta, allora, come una sorta di reazione alla compiutezza di un quadro stabile e definitivo, dalla sua prima parola – si può dire – fino all'ultima (1. 1 *Intermissa* - 15. 32 *canemus*).

¹⁶ BIAGINI 2015, p. 37.

alla conclusione del componimento e del libro, Orazio passerà in rassegna, quasi in una piccola onorifica parata, i nomi di tutti quei lettori al giudizio dei quali egli davvero tiene (81-90: Plozio e Vario, Mecenate e Virgilio, Valgio Rufo, Aristio Fusco e gli altri). Insomma, le *Satire* testimoniano con efficacia quella fase di fluidità in cui l'autore fa circolare, nella cerchia ristretta dei raffinati amici, il proprio testo, tenendo conto delle loro reazioni, secondo quel modello di interazione autore-lettore che, molti anni più tardi, verso la conclusione dell'*ars*, sarà impersonato dall'amico Quintilio (438-452).

Da tutto ciò si desumono due considerazioni, riguardo al nostro tema. La prima è che le opere della poesia augustea che leggiamo, come del resto confermano anche varie testimonianze e notizie biografiche, sono il risultato di varie fasi di lavorazione che, nel loro avvicinarsi, hanno portato allo stato ultimo del testo, e nelle quali il pubblico ristretto degli amici può aver giocato un ruolo non trascurabile, esprimendo pareri, dando suggerimenti, talvolta anche criticando. La seconda è che il poeta – come Orazio esplicitamente dichiara nel proprio caso – considera un privilegio questo suo particolare modo di comporre e di arrivare per gradi al testo definitivo, fruendo di una interazione continua con i suoi raffinati (e importanti) lettori. Da ciò discende che un certo effetto di “work in progress”, ovvero l'esibizione di una forma passata per fasi successive e che potrebbe essere ancora perfezionabile (se ci fosse, per es., l'intervento di un nuovo amico lettore), è deliberatamente ricercato dal poeta, che vi percepisce, anzi, un valore aggiunto.

Con il verso finale del libro I Orazio, per l'ultima volta, vuol ribadire al pubblico allargato dei lettori che la propria opera si raccoglie, a tratti anche in modo estemporaneo, recependo stimoli e suggerimenti dei lettori più vicini: il poeta chiede, infatti, a un giovane segretario di trascrivere, rapidamente, quest'ultimo testo, la satira decima, appena evidentemente il poeta lo ha dettato (*sat.* 1. 10. 92: *i, puer, atque meo citus haec subscribe libello*). Non sappiamo se davvero sia andata così, ma il poeta vuol far intendere che la satira 1. 10 non ha certo attraversato quel processo di raffinamento e lima formale che è un punto fermo della poetica callimachea così caratteristica del *libellus*. Per un'ironia tipicamente oraziana proprio la satira in cui il poeta torna a criticare il *lutulentus* Lucilio sembra essere stata scritta esattamente al modo di Lucilio: sotto dettatura e *stans pede in uno* (si ricordi *sat.* 1. 4. 10). Ma l'effetto di estemporaneità, di immediatezza non troppo meditata e rifinita, che la satira 1. 10 comunica al lettore, si spiega in funzione di un contesto che suggerisce la presenza degli amici-lettori, ai quali il poeta risponde senza mediazioni: l'amicizia e la confidenza sono la giustificazione, insomma, di una tale estemporaneità.

L'opera di Orazio è preziosa non soltanto perché testimonia una fase della letteratura latina in cui il modello della “cerchia”, destinato a rarefarsi o perdersi in età imperiale, resiste ancora saldamente. Orazio, nella sua opera più matura, è testimone anche di un cambiamento fondamentale nel rapporto tra il poeta e il pubblico e, quindi, nel modo stesso che il poeta ha di rapportarsi rispetto alla dialettica finito/non finito. Mi riferisco al testo più significativo in proposito, cioè il congedo delle *Epistole*: quell'epistola 1. 20 che, propriamente, rappresenta una deroga alla forma epistolare, perché si rivolge non ad un destinatario in carne ed ossa, ma al volume stesso. Così, dunque, si apre l'allocuzione del poeta: *Vortumnum I anumque, liber, spectare videris, / scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus; / odisti clavis et grata sigilla pudico, / paucis ostendi gemis et communia laudas, / non ita nutritus: fuge quo descendere gestis* (1-5). Ricompare, protagonista, il *libellus* poetico, da cui avevamo preso le mosse con il carme 1 di Catullo: soltanto che adesso c'è un mercato librario specializzato, cui la bottega dei *Sosii* assicura qualità e rifornimento, e il *libellus* non ne vuol sapere di restare chiuso in una *capsa*, proprietà esclusiva del suo autore, che decide se e quando dosarne la lettura, tra “pochi” amici intenditori. Il modello, insomma, che Orazio vorrebbe continuare ad attuare, ma che il libro rifiuta, è quello della finezza neoterico-callimachea, che richiede tempi lunghi (*Ars* 388: *nonum... prematur in annum*), meditazione e anche interventi successivi sulla base

di reazioni e pareri dati dagli amici. Al libro, invece, interessa circolare subito tra il pubblico di Roma: la tradizionale immagine del testo letterario “figlio” dell’autore¹⁷ si unisce qui all’idea del libro-fanciullo, attratto dalle lusinghe del mondo.

Per cercare di reprimere un’inclinazione che il poeta sa bene essere incontenibile, egli tenta di far presente al giovane libro come si troverà a essere “consumato” dal pubblico dei lettori, che, quasi fossero amanti un poco capricciosi, approfitteranno della sua giovinezza, per poi abbandonarlo, appena i segni del tempo inizieranno a farsi vedere. Questa può sembrare, e in superficie lo è, la negazione dell’ideale estetico neoterico-ellenistico: il poeta quasi si vendica del proprio alter ego potenzialmente eterno, osservandone impietosamente l’invecchiamento. Ma in realtà questo *libellus* di cui si svela il deperimento fisico è pur sempre destinato a diffondersi per ogni dove, portando con sé il ritratto del poeta (su cui il componimento si chiude): anche perché – come Orazio sa bene, anche se fa finta di scordarselo – esso può essere duplicato all’infinito. Per i libri di Orazio non sono più i tempi di passare attraverso quella sorta di camera di compensazione che è la cerchia ristretta dei lettori: il salto, nel pubblico anonimo e indistinto, è immediato. Per l’autore questa è una fonte di preoccupazione, perché egli non potrà più contare su di una circolazione ristretta, che gli permetta di mettere alla prova il proprio testo ed eventualmente perfezionarlo prima che venga irrevocabilmente divulgato.

Ma pure in ciò l’autore può trovare lo stimolo decisivo, o forse il pretesto, per dire “basta” e rassegnarsi all’idea di lasciare andare il proprio libro. È insomma il libro stesso, ovvero il pubblico, che pretende la diffusione e, quindi, il necessario compimento dell’opera (come che sia). Eventuali segni di imperfezione potranno essere motivati, e forse giustificati, da questo così radicale mutamento nei rapporti tra l’autore e il suo pubblico. La necessità di non fermarsi, di passare ad altre opere, giustificava il poeta e lo autorizzava a chiudere il lavoro (così, lo abbiamo visto, nel caso delle *Georgiche*). Ma qui, nelle *Epistole*, è il pubblico stesso che si allea con il desiderio di fuga del libro: ne consegue una qualche forma di deresponsabilizzazione per il poeta, che può così trovare il coraggio di lasciar andare la propria opera.

CONCLUSIONE OVIDIANA: PIÙ FORTE DEL FUOCO... E DELL’IRA DI GIOVE

Nello spazio rimasto non possiamo che limitarci a un rapido accenno ovidiano. Ma vale la pena dare uno sguardo almeno ai due celebri versi che aprono il congedo delle *Metamorfosi*: *iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas* (15. 871-872). Utilizzando il verbo al perfetto e riprendendo direttamente il carme 3. 30 di Orazio, il poeta dichiara di “aver portato a compimento” (*exegi*) la propria opera, che anche lui presenta come destinata ad una lunga e forse infinita sopravvivenza, perché indistruttibile: rispetto a Orazio, però, che insisteva su pioggia, vento e trascorrere del tempo (*carm.* 3. 30. 3-5), Ovidio nomina per prima l’“ira di Giove”, perifrasi per il fulmine, poi il fuoco e il ferro, per concludere quindi la serie con il canonico riferimento all’azione “divoratrice” del tempo (*edax... vetustas*). Queste ultime tre forze, ben capaci di abbattere il più robusto tra i monumenti, sono perfettamente al loro posto anche in relazione al destino dell’individuo Ovidio: quel “corpo” che egli nomina nel subito successivo v. 873 (*corporis huius*), destinato a essere preda del giorno fatale. L’ultima, la *vetustas*, che agisce sul singolo come sulle nazioni; il ferro, che può essere quello di una guerra come di una

¹⁷ La si incontra già in Aristoph. *Nub.* 528-536, e in Plat. *symp.* 209c-d, ma sarà particolarmente utilizzata dall’Ovidio dell’esilio (spec. *Trist.* 1. 1. 107; 7. 35; 3. 1. 65; 14. 13-14). L’epistola 1. 20, in relazione ai mutamenti nel pubblico romano (e nella prospettiva di Stazio), è stata particolarmente valorizzata da ROSATI 2015, spec. pp. 55-57.

singola lama omicida; il fuoco, che si tratti di un incendio ovvero del rogo funebre¹⁸ – sono, questi, tutti agenti distruttivi al cui potere il *corpus* fisico di un essere umano, quale l'individuo Ovidio è, non potrà nel caso sottrarsi, a differenza dell'*opus* poetico. Ma il fulmine come ira divina? Anche il fulmine, naturalmente, può recare grave danno a un edificio, magari innescando un incendio, e può senza difficoltà uccidere un uomo. Ma perché chiamarlo *ira Iovis* e che specifica attinenza potrebbe avere tale “ira” in relazione a un individuo e, in particolare, l'individuo Ovidio?

È ormai più che annosa la dibattuta questione, che, a dire la verità, è tanto difficile da risolvere quanto meritevole di essere discussa, se il riferimento al fulmine come ira di Giove possa alludere all'ira di Augusto e quindi – per verosimile anche se non certa conseguenza – alla *relegatio*¹⁹. Non mancano vari argomenti, interni alle *Metamorfosi* stesse²⁰, che portano a ritenere che con *Iovis ira* il poeta abbia quanto meno alluso ad Augusto, ma la natura paratestuale dell'epilogo, predisposto per connettersi con gli altri, precedenti, epiloghi poetici (anche di altri poeti), aggiunge un ulteriore elemento in questa direzione: specialmente Virgilio, in quella che era destinata a restare come la sua ultima e definitiva *sphragis*, aveva reinterpretato il riferimento già callimacheo²¹ ai “sovrani” (amati da Zeus) nei termini di un Cesare Ottaviano che scagliava fulmini (*Georg.* 4. 560-561: *Caesar... fulminat*). Quel fulmine di cui Virgilio descriveva la (parziale) costruzione ad opera dei Ciclopi in *Aen.* 8, osservandone la componente di “ira”, era già comparso per metafora nell'epilogo delle *Georgiche*, come attributo di Ottaviano in guerra, segno del suo potere e presagio di riuscita per la sua scalata all'Olimpo (si rammenti 562: *viam... adfectat Olympo*). Nell'epilogo delle *Metamorfosi* si capisce che l'ira della suprema autorità (Giove o Augusto) può volgersi contro l'opera e il suo poeta: ma, almeno la prima, potrà uscirne indenne.

Gli enormi pericoli del fulmine divino (metaforico e non), del fuoco e del ferro²² non incidono però sulla rivendicazione della perfetta compiutezza cui Ovidio considera giunta la propria opera. Se Virgilio usava per sé *canebat*, raffigurandosi nel pieno dell'*otium* creativo tra un'opera e l'altra, Ovidio con l'oraziano *exegi* esprime il senso di un definitivo approdo: il grande poema è ultimato, la fama è assicurata e ora al poeta sembra non restare altro che l'attesa del proprio dissolvimento come individuo fisico (*corpus*). L'epilogo delle *Metamorfosi*, in questo analogo al congedo oraziano, unisce il senso di compimento all'assenza di prospettive su *a l t r e o p e r e*. Ma ciò non toglie che i successivi libri dell'esilio si sforzino di riagganciarsi all'epilogo delle *Metamorfosi*, anche precisamente sul tema dell'ira divina: si può dire che sia Ovidio stesso ad inaugurare, e stimolare, la discussione critica sull'epilogo del suo grande poema esametrico.

¹⁸ Come mostra Ovidio stesso, che qui si sta richiamando all'elegia in epilogo del libro I degli *Amores* (dunque, un richiamo ad un testo che si colloca agli inizi della sua carriera poetica, in un picco di autobiografismo nel quale vita e poesia fanno cerchio e sono tutt'uno): *ergo etiam cum me supremus adederit ignis, / vivam* (*Amor.* 1. 15. 41-42). Sulle implicazioni, non certo rassicuranti, che vanno riconosciute nella menzione del *ferrum*, si rinvia a BARCHIESI 1997, pp. 194-195 (ma già BARCHIESI 1994, pp. 262-263).

¹⁹ Basti qui rinviare, anche per la bibliografia, ai commenti di BÖMER 1986, pp. 488-489, *ad* 871-872, e di HARDIE 2015, p. 623, *ad* 871-872 (cfr. inoltre p. 621, *ad* 871); GALASSO 2000, osserva che ira e fulmine di Giove costituiscono una “metafora che non si può non riferire al potere imperiale” (p. 1609, *ad* 871-879).

²⁰ In particolare per quel che riguarda la sequenza finale del libro XV: basti ricordare il fatto che Giove e Augusto sono stati “appena” messi esplicitamente in parallelo da Ovidio nei vv. 858-860 (ma cfr. anche 866-870); così già WICKKISER 1999, spec. pp. 120-121. Su Giove come “alter ego” di Augusto nelle *Metamorfosi* vd. più di recente, anche per la bibliografia, LENZI 2015.

²¹ La pertinenza degli *Aitia* di Callimaco come modello per le *Metamorfosi*, in particolare per il libro XV, è stata ben valorizzata da KNOX 1986, pp. 75-80; cfr. BARCHIESI 1997, p. 194.

²² Le forze di governo del cosmo e della città, insomma, non agiscono più sullo sfondo, garanzia di serenità per il poeta come avveniva in Callimaco e Virgilio, ma possono eventualmente anche volgersi contro il poeta stesso: va detto che la sezione finale delle *Metamorfosi*, di per sé, sarebbe ben allineata ad *Aitia* e *Georgiche* nel rappresentare il sommo potere come protettivo e rassicurante (cfr. 858-870) – fino, però, alla menzione della *Iovis ira* nel v. 871.

Nella prima elegia dei *Tristia* il poeta svela che, rispetto alle *Metamorfosi*, c'è un nuovo presente, in cui l'autore è lontano dalla patria, mentre è soltanto il suo testo che può raggiungere Roma: e l'elegia 1. 5 interpreterà la *Iovis ira* come la persecuzione di Augusto, analoga a quella di Poseidone nei confronti di Ulisse²³. Rispetto ai *Fasti*, in cui non si osservano rilevanti possibilità di ripresa (o aggancio/raccordo) con le *Metamorfosi*, l'avvio dei *Tristia*, già nella prima elegia, stabilisce un contesto situazionale che ben si rapporta, seppure contrastivamente, a quel quadro luminoso in cui l'opera, perfetta, raggiungeva ogni luogo del mondo per portarvi la fama del suo autore. Quei supporti librari che, in numero di quindici, permettevano al poeta di "esser letto" e di stare sulla "bocca della gente" ovunque Roma stendesse la sua potenza (*Met.* 15. 877-878), lasciano il posto a un singolo e piccolo libro che dovrà farsi strada tra le vie della Città: *parve – nec invideo – sine me, liber, ibis in Urbem, / ei mihi, quo domino non licet ire tuo!* (*Trist.* 1. 1. 1-2). A conferma di ciò, nella conclusione della prima elegia Ovidio chiede al suo nuovo libro di portare un messaggio proprio a quei *ter quinque volumina* perché incorporino la vicenda del poeta stesso, vera e propria metamorfosi dalla felicità all'infelicità: *sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae, / nuper ab exequiis carmina rapta meis. // his mando dicas, inter mutata referri / fortunae vultum corpora posse meae, // namque ea dissimilis subito est effecta priori, / flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit* (*Trist.* 1. 1. 117-122).

Si noti, nel passo appena citato, come nel termine di *exequiae* resti implicita l'idea del fuoco distruttore (l'*ignis* dell'epilogo delle *Metamorfosi*), che non tarderà ad esplicitarsi nell'altra elegia in cui più il poeta ripensa la propria opera maggiore, cioè *Trist.* 1. 7, dove Ovidio dirà di aver tentato di dare alle fiamme le *Metamorfosi*, le quali però, ormai ricopiate, ebbero in sorte di sopravvivere (19-24). Rispetto alle *Metamorfosi* i *Tristia* si pongono come una sorta di commentario autobiografico, in cui è il poeta stesso ad aggiungere informazioni a margine del testo. Questa funzione di apparato erudito giunge a farsi vera e propria appendice paratestuale nella chiusa della stessa elegia 1. 7, dove il poeta fornisce precise indicazioni editoriali su sei versi da premettere all'edizione dell'opera, così da far sapere al lettore che essa non ha potuto ricevere l'*ultima manus* dall'autore e, quindi, necessita di benevolenza per i difetti che vi sono rimasti²⁴ (27-40).

A prescindere da questioni di cronologia relativa, in particolare dall'eventualità che l'epilogo delle *Metamorfosi* possa essere stato scritto dopo il decreto di *relegatio*, è chiaro che, per questo particolare aspetto, *Metamorfosi* e *Tristia* fanno tra loro sistema, concorrono a definire l'immagine del poeta e della sua opera. L'epilogo delle *Metamorfosi*, in cui *exegi* dichiara il perfetto compimento dell'opera, è contraddetto dai *Tristia*, che ripropongono per essa il mito virgiliano del grande poema incompiuto, miracolosamente sfuggito alle fiamme ma privo quanto meno di lima e rifinitura: anzi, i *Tristia* giungono in 1. 7 a proporre una specie di premessa-esergo che di fatto, raccordando le *Metamorfosi* con la situazione dell'esilio, renderebbe ancor più evidente, anche editorialmente, la contraddizione con il paratesto conclusivo del poema.

Si può dire, in conclusione, che la dialettica compiuto/incompiuto, che abbiamo visto variamente operare in Virgilio e Orazio, si ritrova in Ovidio, il quale, mettendo a frutto la poesia

²³ Cfr. 77-78: *cumque minor Iove sit tumidis qui regnat in undis, / illum Neptuni, me Iovis ira premit;* anche 3. 11. 62; precisamente l'immagine del fulmine di Giove/Augusto ricorrerà in *Trist.* 4. 9. 11-14: *omnia, si nescis, Caesar mihi iura reliquit, / et sola est patria poena carere mea. // et patriam, modo sit sospes, speramus ab illo: / saepe Iovis telo quercus adusta viret;* per l'equazione Giove-Augusto nella poesia dell'esilio vd. già FEENEY 1991, p. 222, nota 130.

²⁴ Nella sua sostanza il concetto torna in 3. 14, connettendosi in modo assai stretto all'idea del "passare per la bocca della gente" che figurava già in *Met.* 15. 878 (*ore legar populi*): *sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae, / carmina de domini funere rapta sui. // illud opus potuit, si non prius ipse perissem, / certius a summa nomen habere manu: // nunc incorrectum populi pervenit in ora, / in populi quicquam si tamen ore meum est* (19-24); si noti l'insistenza sull'idea dell'opera sopravvissuta alla morte del suo autore (21 *si non prius ipse perissem*).

dell'esilio, gestisce con estrema lucidità il mito editoriale-biografico che vuole il capolavoro comunque non ultimato, in qualche modo "sfuggito" di mano all'autore che, per le sue varie vicende, negative o positive che siano, ha dovuto staccarsene. L'*Eneide* come le *Metamorfosi* hanno dimostrato di essere più forti del fuoco, e quella dell'autore che scompare insieme alla sua opera (addirittura, letteralmente, sul rogo funebre) è destinata a restare un'invenzione satirica²⁵. Sostituiti potenzialmente eterni dell'autore, i grandi testi della poesia augustea, con il perpetuarne la fama, restano anche a testimonianza del particolarissimo rapporto che lega l'autore al suo pubblico. Già Virgilio e ancor più esplicitamente Orazio lasciano intendere che tra loro e il pubblico indistinto dei lettori, contemporanei e futuri, esiste uno stadio intermedio, ma fondamentale, rappresentato dagli importanti patroni (Ottaviano-Augusto in primo luogo, Pollione, Mecenate e altri) e dagli amici intellettuali, scrittori e poeti o generalmente letterati, che in misura variabile collaborano alla stesura del testo: o stimolandone e indirizzandone la composizione, oppure anche esprimendo impressioni e pareri sul testo, non ancora giunto allo stato definitivo, che l'autore sottopone loro. Quando Ovidio, in *Trist.* 1. 7. 29, dice che il testo delle *Metamorfosi* gli è stato sottratto quando ancora era "nel mezzo dell'incudine" (*mediis... incudibus*) sta riutilizzando l'immagine della poesia come prodotto metallurgico per come era stata attuata da Orazio a proposito dell'amico Quintilio, che suggeriva di "rimettere sull'incudine" i versi malriusciti di cui l'autore non fosse stato in grado di correggere i difetti (*Ars* 441): Ovidio lascia intendere che almeno una parte del pubblico fosse ancora ammessa, come già avveniva al tempo di Orazio, alle fasi di lavorazione della sua opera non ancora ultimata.

Sembrerebbe, dunque, che Ovidio testimoni il persistere di quella fase intermedia in cui il testo circola in modo ristretto tra amici e intenditori (che, eventualmente, possono far pervenire al poeta critiche e osservazioni tali da indurlo a correzioni e ripensamenti). È difficile stabilire quanta posa o invenzione ci siano in queste affermazioni di Ovidio, che oltretutto possono avere lo scopo molto pratico di "creare il caso", attirando l'attenzione del pubblico romano sullo sfortunato destino del grande poeta. Forse, però, anche in questo Ovidio testimonia un'effettiva evoluzione nel rapporto tra il pubblico e l'autore, che non riesce più a controllare completamente le varie fasi di circolazione del proprio testo: le *Metamorfosi*, insomma, sembrano quasi essergli sfuggite di mano, non molto diversamente da come il libro delle *Epistole* aveva fatto con Orazio (stando all'epistola di congedo, 1. 20). E anche Ovidio ha una scusa buona per eventuali imperfezioni della propria opera.

In ogni caso, il senso di non-finito, conseguente al fatto che l'autore non ha avuto tempo e modo di rifinire l'opera apponendovi l'"ultima mano", può rappresentare un plusvalore, perché testimonia uno stadio di elaborazione ancora vitale, fruibile a una cerchia ristretta di lettori privilegiati. E anche il lettore anonimo, lontano nel tempo e nello spazio (postumo o postero), può provare l'emozione di avere sotto gli occhi un testo che è stato appena tolto dall'incudine dell'artefice: di essere ammesso, di fatto, nell'officina del poeta.

Andrea Cucchiarelli
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Sapienza Università di Roma
andrea.cucchiarelli@uniroma1.it

²⁵ Non si può escludere che Ovidio, nel rielaborare l'idea patetica dei "libri strappati al rogo", avesse in qualche misura presente lo sfortunato destino del Cassio Etrusco oraziano (vd. *supra*, p. 261).

Riferimenti bibliografici

- BARCHIESI 1994: A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994.
- BARCHIESI 1997: A. BARCHIESI, *Endgames: Ovid's Metamorphoses 15 and Fasti 6*, in D.H. ROBERTS - F.M. DUNN - D. FOWLER (eds.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, pp. 181-208.
- BIAGINI 2015: E. BIAGINI, *Non finito e teorie dell'incompiutezza*, in A. DOLFI (ed.), *Non finito, opera interrotta e modernità* (Moderna/comparata, 8), Firenze 2015, pp. 19-52.
- BÖMER 1986: F. BÖMER, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, VII, Buch XIV-XV, Kommentar*, Heidelberg 1986.
- CUCCHIARELLI 2008: A. CUCCHIARELLI, *Epiloghi ed inizi da Callimaco a Virgilio* (Ait. fr. 112 Pf.; georg. 4, 559-566; ecl. 10, 75-77), in P. ARDUINI - S. AUDANO - A. BORGHINI - A. CAVARZERE - G. MAZZOLI - G. PADUANO - A. RUSSO (eds.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, I, Roma 2008, pp. 363-380.
- CUCCHIARELLI 2012: A. CUCCHIARELLI, *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. C., traduzione di A. TRAINA (Lingue e letterature Carocci, 141), Roma 2012.
- CUCCHIARELLI 2014: A. CUCCHIARELLI, *Pulcherrima Roma. Fasi compositive e struttura nelle Georgiche di Virgilio*, in *Maia* 66, 2014, pp. 539-587.
- DORANDI 1983: T. DORANDI, *Glutinatores*, in *ZPE* 50, 1983, pp. 25-28.
- FEENEY 1991: D. FEENEY, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.
- GALASSO 2000: L. GALASSO, *Ovidio, Opere, II, Le metamorfosi*, introduzione di A. PERUTELLI, traduzione di G. PADUANO, commento di L. G., Torino 2000.
- GRANSDEN 1976: K.W. GRANSDEN, *Virgil, Aeneid, Book VIII*, Cambridge 1976.
- HARDIE 2015: P. HARDIE, *Ovidio, Metamorfosi, VI, Libri XIII-XV*, traduzione di G. CHIARINI, Milano 2015.
- KNOX 1986: P.E. KNOX, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry* (Cambridge Philological Society Suppl., 11), Cambridge 1986.
- KRENKEL 1970: W. KRENKEL, *Lucilius, Satiren, I-II* (Schriften und Quellen der Alten Welt 23, 1-2), Leiden 1970.
- LENZI 2015: S. LENZI, *Giove e il potere della parola nelle Metamorfosi di Ovidio. Tradizione letteraria e realtà romana*, Padova 2015.
- PAPINI 2017: M. PAPINI, *Firmare un'opera come fosse l'ultima: l'imperfetto e l'incompiuto in Plinio il Vecchio*, in *BCom* 108, 2017, pp. 39-54.
- ROSATI 2015: G. ROSATI, *The Silvae: Poetics of Improptu and Cultural Consumption*, in W.J. DOMINIK - C.E. NEWLANDS - K. GERVAIS (eds.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden-Boston 2015, pp. 54-72.
- WICKKISER 1999: B.L. WICKKISER, *Famous Last Words: Putting Ovid's Sphragis Back into the Metamorphoses*, in *MatTestiCl* 42, 1999, pp. 113-142.

ABSTRACT

This paper aims to define the dialectic between “finished” and “unfinished” in the works of Virgil and Horace. A final and shorter section will be devoted to Ovid. The dialectic finished/unfinished will be analysed within the framework of three variously interrelated topics: its relationship to literary forms and models (especially from Hellenistic poetry); the author's self-representation and his projection of “immortality”; the context of receptions among readers and the relationship with political power (first and foremost, with Augustus).

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41/43 – 00198 Roma
tel. 0685358444, fax 0685833591
www.edizioniquasar.it

per informazioni e ordini
qn@edizioniquasar.it

ISSN 1123-5713

ISBN 978-88-5491-026-3

Finito di stampare nel mese di marzo 2020
presso Global Print – Gorgonzola (MI)