

1091
MAGNO, P.
1982

che ἂν εἶχeto αὐτοῦ significhi «che gli appartenevano, che gli erano vicini, che lo accompagnavano». Ma, anche in questo caso, la frase ha una connotazione abbastanza insolita, suona forzata.

Due vie sono forse prospettabili per uscire dalla strettoia.

La prima è di considerare ἂν εἶχeto come una glossa penetrata nel testo. Davanti al giuridico ἐνέχυρα un copista si sarà sentito obbligato a fornire un chiarimento, a specificare che ἐνέχυρα equivaleva a «le cose che uno aveva». Si leggerebbe così: ἱκανὰ γὰρ ἦν τὰ ἐνέχυρα αὐτοῦ, ma non verrebbe comunque risolta la difficoltà di fondo, dell'uso di ἔχω passivo.

L'altra, che prospetto con cautela, è di supporre εἶχeto una svista dovuta al precedente εἶχεν e correggere εἶχeto in ἔχειτο. Il costo paleografico non sarebbe eccessivo, e la logica (anche grammaticale e sintattica) verrebbe rispettata. L'uso di χεῖμαι accanto a ἐνέχυρα è attestato in Plat. Leg. VII 820 e (χεῖσθω μέντοι καθάπερ ἐνέχυρα...). Con il testo ἱκανὰ γὰρ ἦν τὰ ἐνέχυρα ἂν ἔχειτο αὐτοῦ si verrebbe ad asserire «vincolanti erano infatti i pegni che si trovavano (= che aveva) là», in giusta consonanza con l'insieme.

Margherita Rubino

Laeus. — MAGNO P., *La poesia di Levio*: Sileno VIII 1982 57-66. | L'œuvre de Laevius a représenté une combinaison heureuse du sentiment poétique et de la plaisanterie intellectuelle, et a su même se hausser jusqu'à une méditation de nature pythagoricienne sur l'immortalité de la vie et de l'amour. [2605]

MAGNO

Sileno, 1982.8

LA POESIA DI LEVIO

La questione critica principale di Levio, da identificarsi probabilmente con un Levio Melisso grammatico della fine del II, inizio I secolo a.C., è da ricercarsi su quanto egli risentisse degli influssi alessandrini e su come chiudesse un'epoca «ultimissimo dei veteres»¹.

All'inizio del Novecento H. De la Ville De Mirmont, che ebbe il merito di offrire la prima vera monografia sul poeta, insisté sul fatto che Levio fu «le premier initiateur de l'Alexandrinisme à Rome, le poète novateur qui a présidé à la seconde évolution de la poésie romaine, comme Livius Andronicus avait dirigé la première» (*Étude biographique et littéraire sur le poète Laevius*, Bordeaux-Paris 1900, p. 345).

Pochi anni dopo anche i tedeschi (F. Leo, *Die römische Poesie in der sul-lanischen Zeit*, «Hermes», 1914, pp. 180-188, ora in *Ausgewählte Kleine Schriften*, I, Roma 1960, pp. 268-275, e W. Kroll, *art.* sulla Pauly-Wissowa, XII, 1, coll. 452-454) considerano il nostro poeta di formazione ellenistica.

Ma così affrontata, la questione appariva ancora aperta, non riuscendosi a spiegare la varietà di metri, di costrutti, di lingua. Toccò invece alla critica italiana allargare il campo d'azione, non fermandosi ai soli aspetti esteriori, ma analizzando tutto il sostrato culturale latino e arcaico. Si è pensato così ad influssi dei *cantica* e dei *deverbia* della commedia², si son trovate somiglianze con le monodie tragiche d'impronta euripidea³, si è considerata la sua polimetria come l'espressione di chi «fu l'intermediario fra due diverse epoche della letteratura latina»⁴, si è visto negli arditì costrutti arcaici un tentativo di «rendere le raffinatezze espressive della poesia alessandrina»⁵.

Anche in Francia, continuando la tradizione di studi leviani iniziata

¹ G. Pascoli, *Lyra*, Livorno 1915¹, p. XXXVI, n. 1.

² F. Della Corte, *Varrone e Levio di fronte alla metrica tradizionale della scena latina*, «Atti R. Accad. Scienze Torino Classe Scienz. mor. stor. e filol.», 1934-35, p. 379.

³ L. Alfonsi, *Poetae Novi-Storia di un movimento poetico*, Como 1945, p. 20. G.B. Pighi, *Il libro di Gaio Valerio Catullo e i frammenti dei «poeti nuovi»*, Torino 1974, p. 68, ha considerato gli *Erotopaegnia* opera scritta per la musica, ossia «libretti» di «parole per musica».

⁴ A. Traglia, *Poetae Novi* (I poeti nuovi), Roma 1962, p. 6.

⁵ E. Paratore, *La letteratura latina dell'età repubblicana e augustea*, Firenze-Milano 1969, p. 158.

dall'Havet limitatamente a problemi metrici e filologici, e dal Mirmont, Henri Bardon, *La littérature latine inconnue*, Tome I, *L'époque républicaine*, Paris 1952, pp. 189-195, si è soffermato, attraverso un'accurata indagine linguistica, sull'*érotisme de boudoir* di Levio e sulla sua «*transformation galante des héros d'Homère et des Tragiques*», facendovi notare l'influsso alessandrino, ma nello stesso tempo «*le sens profond de la tradition*».

Tale ricerca ha trovato un recente sviluppo nell'ampia monografia di J. Granarolo⁶, la cui parte riservata a Levio definito «*le déroutant*», indaga sia le questioni filologiche, biografiche e storiche con riferimenti ad Anacreonte, Archiloco e agli Alessandrini, e sia quanto Catullo abbia risentito dell'influenza leviana. Ed arriva infine alla conclusione (pp. 163-171), che il nostro poeta fosse autore di «*une série de sketches et de saynètes mimées et chantées*».

L'intuizione ottocentesca di Eleuterio Menozzi⁷, ritenuta di nessun credito, per la quale, a causa di particolarità metriche, le opere leviane dovevano considerarsi delle tragedie, trova così nel critico francese una più giusta ed equilibrata rielaborazione: ossia non tragedie, bensì *sketches* sul tipo delle pantomime e secondo il gusto antico di portare sulle scene opere non propriamente scritte per il teatro, come avverrà per alcuni poemi di Catullo e Calvo (Orazio, *Serm.*, I 10, 19) e per le *Ecloghe* di Virgilio (Donato, *Vita Verg.*, 26 e Servio, *ad Ecl.*, 6, 11).

Dinanzi a tale tesi occorre non soltanto maggiore prudenza, peraltro invocata nella recensione di H.D. Jocelyn⁸ all'opera del Granarolo, il quale

⁶ D'Ennius à Catulle, *Recherches sur les antécédents romains de la «poésie nouvelle»*, Paris 1971.

⁷ Sui frammenti degli «*Erotopaegnia*» di Laevius, «*Riv. di filol. e d'istruz. class.*», 18 95, pp. 182-197. È un articolo che, pur con innegabili difetti e una certa astrattezza, ha avuto il merito di non adagiarsi pedissequamente sulle teorie di M.A. Weichert, *Poetarum Latinorum vitae et carminum reliquiae*, Lipsiae 1830, pp. 19-88, il primo che riuscì a vedere un po' chiaro nell'intricata figura leviana. L'ipotesi che «*Laevius avrebbe scritto delle tragedie*», fondata sul fatto che i titoli di esse non sono mai citati insieme all'opera principale *Erotopaegnia*, anche se non del tutto convincente, ha anticipato ulteriori sviluppi. Infatti il Menozzi, chiedendosi come potevano esistere tali poemetti epico-lirici scritti in polimetri e ricevendo risposta negativa («*c'è esempio in tutta l'antichità di carmi di questo genere?*», p. 187), ha inevitabilmente pensato a delle tragedie. Toccherà alla successiva critica (Della Corte, Alfonsi) puntualizzare meglio la questione, ammettendo non l'esistenza di drammi, ma più semplicemente un loro influsso attraverso i *cantica* e le monodie dai difficili metri.

⁸ «*Latomus*», 32 (1973), pp. 200-204. Lo Jocelyn, pur riconoscendo che «*la sostanza del libro merita di essere considerata*», fa notare come l'ipotesi per cui gli *Erotopaegnia* fossero una specie di spettacolo musicale danzato da mimi, è «*interesting*», ma «*unacceptable*». Infatti, anche se qualche frammento (4, 18, 20 Morel) è in forma di dialogo, trattasi pur sempre di parti narrative dialogate: è come se, aggiunge lo studioso inglese,

si è difeso nell'articolo *À propos des liens entre lyrisme, théâtre et satire*, («*Latomus*», 1973, pp. 581-86), quanto un allargamento dei motivi culturali che ispiravano le creazioni leviane.

Non dimentichiamo che queste ultime, come si ricava dal titolo complessivo della raccolta, *Erotopaegnia*, ossia *ἔρωτος παίγνια*, erano pur sempre degli «*scherzi d'amore*»: quindi un genere letterario ben definito, con un metro suo particolare, con forme autonome, con risvolti patetici e narrativi. Non bisogna, come fino ad ora si è fatto, accostarlo ad altre forme artistiche quali la satira, il dramma, la poesia lirica, bensì considerarlo autonomo e capace di far confluire in sé, proprio come prodotto di uno scherzo verbale e metrico, ogni altra forma letteraria. Così sotto questa prospettiva molti dubbi intorno alla figura di Levio saranno in parte chiariti; e apparirà una nuova visione del Nostro, non più ibrida mescolanza di generi contrastanti, ma chiaramente collocato nella sua dimensione storica ed artistica.

La poesia greca, quale frutto di un pagano abbandono dei sensi, aveva espresso sin dai tempi più antichi, insieme al grave *epos*, le dolci liriche d'amore, i festosi ritornelli, i poemi burleschi, le parodie di personaggi illustri. Si pensi alla *Batracomiomachia* e al *Margite* pseudomerici, ad Anacreonte, ai carmi conviviali attici, ai Cantori della rondinella. Espressioni popolari e dotte, confluite poi nella commedia. Qualcosa di simile si avrà nel nostro Quattrocento coi canti burleschi e carnascialeschi del Pulci e di Lorenzo il Magnifico.

Anche le regioni italiche, sia quelle a nord di Roma sotto l'influenza etrusca, e sia quelle a sud, produssero nei primi tempi carmi lieti e licenziosi. L'*Italum acetum* rendeva quei versi più realistici.

A Taranto si andava diffondendo uno spettacolo lascivo con attori dalle grosse pance che deridevano miti e dei: erano i cosiddetti *fliaici* di origine dorica, che avranno con Rintone dignità letteraria. Intanto nella Campania le Atellane creavano maschere inconfondibili, e a Roma la *fabula palliata* gareggiava col teatro greco. Nondimeno, pur se faceti, pur se volti al riso e alla caricatura, tutte queste espressioni artistiche avevano una loro

qualcuno, prendendo spunto dal fr. di Alceo 123 D. = 10 B L.-P. = A 10 c Gall. 2°, in cui una fanciulla parla in prima persona, si sentisse in dovere di affermare «*that seventh century Mytilene had a public theatre*». Inoltre Porfirione, *Hor. Carm.*, III 1,2, e Gellio, XIX 9,7, pongono Levio tra i lirici, e Gellio stesso considera l'*Alcestis* un *carmen*, e infine i versi del *Phoenix*, ardito gioco metrico, potevano essere gustati solo se letti e non certo recitati. Granarolo si è difeso, affermando di non aver mai considerato «*Laevius comme l'auteur de véritables pièces dramatiques, ni même de pseudotragedies*», ma di essersi limitato a dire «*que, pour mettre en scène et faire chanter avec accompagnement musical certaines créations du lyrisme érotico-dramatique, il est douteux qu'on ait attendu le siècle d'Auguste*»; quindi Levio ha avuto solo «*l'idée de composer ce que nous appellerions aujourd'hui une série de sketches*» (p. 584).

chiara collocazione in generi letterari specifici coi loro metri e le loro leggi. Il riso era nato spontaneamente sul volto degli uomini, ma poi l'armonia artistica lo aveva racchiuso in forme precise. Tuttavia si poteva ancora ridere dello stesso riso, ovvero non solo di motivi tragici ed epici, ma anche di quei generi letterari che erano già comici. Libertà quindi assoluta, giacché ogni schema, ogni costrizione venivano a loro volta parodiati.

Furono gli Alessandrini i primi⁹ che in un ozio intellettuale introdussero questo gusto per lo stravagante. Il loro stesso modo di far poesia con la tendenza al dotto, rifuggiva da sentimenti alti e solenni per la compiaciuta perizia del letterato. La cultura, allorché diviene un fatto di costume, ama le forme leziose e i vacui passatempi in un manierismo tecnico. E ciò non fu solo dell'antichità, ma di ogni epoca, come appare per esempio nei metri allusivi e a doppio senso dei Provenzali, nei bisticci fra lauro e l'auro del *Canzoniere* petrarchesco, o nelle arditezze immaginative del Seicento.

Ritornando agli Alessandrini, abbiamo come esempi Fileta, il cui influsso sull'ambiente letterario fu notevole, e che intitolò una sua raccolta Païgnia, ovvero *Scherzi*. E ancor più Simia, autore di ποιήματα διάφορα βιβλία δ', che nei tre *Technopaëgnia*, «*Scherzi tecnici*», conservatici, ossia *Scurr*, *Ali*, *Uovo* (A.P., XV 22, 24, 27), riusciva a riprodurre, nella disposizione dei versi o crescenti o decrescenti, la figura dell'oggetto rappresentato quasi fossero dei «*carmina figurata*». Lo stesso Teocrito scrisse un simile componimento dal titolo *La Zampogna*; e così Dosiade di Creta con l'*Altare*.

Quindi le capacità fantastiche dei Greci, pur se scarse sono le nostre conoscenze, dovevano essere notevoli. Levio che per primo introdusse i παίγνια nella letteratura latina, ne tenne conto; ma vi aggiunse delle novità sostanziali.

A differenza dei suoi modelli, egli aveva una peculiare tradizione comica alle spalle. Poteva contare sull'inesauribile varietà di metri plautini e sull'antica forma della *satura* che all'inizio drammatica, era stata resa artistica da Ennio, pur conservando libertà di struttura e di metrica, in modo da apparire simile ai *cantica* della commedia¹⁰. Ma questo poteva dare a Levio solo la forma, la possibilità di servirsi di una base comica. Tuttavia mancava ancora il contenuto, senza il quale «lo scherzo» non sarebbe stato completo;

⁹ Casi di polimetria li abbiamo pure in epoca precedente, come per Cherëmone del IV sec. a.C., una cui opera, il *Centauro* appariva «mista di ogni genere di metri» (Aristoteles, *Poetica*, 1447 b); ma trattasi di casi isolati.

¹⁰ E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, *La letter. latina cit.*, p. 47, *Plaute et la musique* «Maske und Kothurn», 1969, p. 131 sgg., ha dimostrato come Plauto, pur soggetto ad influssi ellenistici, abbia sviluppato l'antico elemento autoctono del teatro latino e anche di quello «comico-musicale etrusco» (*Lett.*, p. 47).

si sarebbe trattato tutt'al più di una *satura* o di un canto simile a quelli delle commedie, di cui un esempio ci offre il cosiddetto poeta ellenistico dell'esclusa¹¹.

L'ispirazione, pur se appena di sfuggita, venne ancora una volta dalla terra italica e precisamente dalla regione tarentina colla ilarotragedia di Rintone e Scira. Costoro avevano portato sulle scene in forma di parodia gli antichi miti di Eracle, d'Ifigenia in Aulide, di Medea, di Meleagro, di Oreste, di Telefo. Nondimeno era sempre un genere teatrale e per giunta di grassa comicità. Levio invece ne prese solo lo spunto, liberandolo da ogni volgarità e facendolo divenire il contenuto dei suoi scherzi. Voleva divertirsi con ciò che era stato oggetto del canto immortale di poeti, ovvero col patrimonio leggendario e tragico. Tuttavia doveva essere un divertimento di letterato non per folle rumorose, ma per pochi intenditori, e non con eccessive pretese artistiche, ma per passatempo. La forma era data dalla polimetria dei *cantica* e della *satura*, il contenuto per lo più da riferimenti mitici. E ancora, per rendere più gradevole il suo ozio letterario, Levio volle cantare il piacere più dolce e raffinato, l'amore, per cui i suoi παίγνια divennero έρωτος παίγνια, ovvero *scherzi d'amore*. Ma proprio questo loro contenuto erotico contribuì, come vedremo, a salvarli dall'oblio.

L'elemento amoroso è quindi il protagonista, rendendo i versi lievi e musicali. La comicità, che pure sta alla base, s'attenua nella consapevolezza che lo scherzo consiste nel ridurre ogni argomento, ogni personaggio, ogni atto al livello dell'amore, ma non tragico e sublime, bensì aereo e sfumato. Così il nostro poeta pare quasi preannunciare le ariette del Metastasio. Ma solo che l'intento di quest'ultimo era di fare opera tragica, tanto da essere chiamato il Sofocle italiano, nonostante che «dietro le corazze e i brandi si celassero i gentiluomini e le damine, dietro alle sentenze e all'alto tono, i discorsi da salotto e la filosofia alla moda»¹².

Invece Levio sapeva bene che il suo era soltanto un godimento dell'intelletto, costruendo sapientemente i racconti con un titolo tratto per lo più

¹¹ Eduard Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, trad. italiana a cura di Franco Munari, Firenze 1960, p. 314 sgg., fa notare come l'asserzione del Wilamowitz, Crusius e Leo, per cui questo canto dell'esclusa, chiamato *Fragmentum Grenfellianum*, «segni il punto di passaggio dalle arie della tragedia ai *cantica* plautini», non sia «affatto vero». Tuttavia, anche se bisogna ammettere col Fraenkel che il metro docmiaco del *Fragmentum* non compare in Plauto, e che queste ilarodie, ovvero canti allegri, non avevano una vera e propria azione drammatica, essendo tutt'al più delle Pantomime, risulta lo stesso evidente che la varietà dei metri non era solo prerogativa degli stasimi greci, bensì riguardava anche il teatro popolare e le stesse forme liriche di natura scherzosa; e quindi anche l'antica *satura* drammatica.

¹² P. Magno, *Storia della Letter. italiana*, Milano 1972, p. 395.

dal personaggio principale. Non si rivolgeva, come gli attori di ilaro-tragedie, a un vero pubblico teatrale. I suoi *carmina* dovevano essere semplicemente letti, pur se non si può escludere un adattamento di alcuni di essi per le scene, a modo, come abbiamo visto, delle poesie di Catullo e Calvo o delle *Bucoliche* di Virgilio.

Infatti il teatro antico non aveva solo funzioni propriamente drammatiche, ma anche d'intrattenimento soprattutto su temi passionali, recitati per lo più da un solo attore. Il Fraenkel¹³ ha avuto il merito di porre in guardia dalla tendenza di usare termini moderni quale il *Singspiel* del Leo¹⁴, ossia commedia musicale in parte cantata in parte recitata, per generi letterari antichi così diversi da quelli attuali, come per i canti dei lisiodi (attori o attrici di pantomima), o per le magodie, ove si rappresentavano anche parti di uomo in abito da donna, o per certe creazioni lascive sul tema dell'adulterio da parte di Polimnesto di Colofone. Questa precisazione dimostra come nell'antichità il teatro fosse più vario di quello odierno e come non avesse ben definiti i confini tra il canto e l'azione, tra la lirica e il dramma. Solo tenendo presente tale caratteristica, si spiega per quale motivo l'opera di Levio, pur *essenzialmente lirica*, si divertisse lo stesso a parodiare alcuni aspetti della multiforme varietà scenica.

Abbiamo notizia, insieme a una novantina di versi, delle seguenti opere leviane: *Adonis*, l'amante di Venere ucciso da un cinghiale; *Alcestis* che ricorda l'omonima tragedia di Euripide, generosa figura di donna che vuol salvare il suo sposo Admeto; *Centauroi*, strani esseri metà uomini e metà cavalli, che alle nozze d'Ippodamia fecero strage dei Lapiti, o la leggenda di Chirone ferito in una grotta¹⁵, oppure il mito di Dioniso in rapporto coi Centauroi¹⁶; *Helena*, il cui unico frammento rimastoci è di soave musicalità; *Ino* che doveva essere un inno a modo callimacheo, in onore di Diana Trivia, sulla sventurata Ino che muore col figlio per rinascere dea del mattino, dei parti e dei marinai; *Protesilaudamia*, storia lacrimevole di due sposi che la guerra di Troia per sempre separa; *Sirenocirca*, ovvero le lusinghe delle Sirene e gli incantesimi di Circe nei confronti di Ulisse; *Phoenix*, che doveva trattare dell'araba fenice, l'uccello che muore e poi rinasce. Ignoriamo se l'altro titolo a noi noto, *Polymetra*, riportato da Prisciano, fosse un'opera a sé stante, oppure se si riferisse all'intera raccolta degli *Erotopaegnia*¹⁷. Inoltre

¹³ *Elementi plant. cit.*, pp. 316-318.

¹⁴ Vedi A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, p. 6.

¹⁵ R. Goossens, *Les «Centaures» de Laevius*, «Latomus», 1951, pp. 419-424.

¹⁶ L. Alfonsi, *I «Centauroi» di Levio*, «Dioniso», 1958, pp. 3-5, e *Sul frammento dei Centauroi leviani*, «Aevum», 1966, p. 544.

¹⁷ A dire il vero gli *Erotopaegnia* presentano la caratteristica di avere più metri, e quindi la citazione di Prisciano dovrebbe riferirsi a tale peculiarità, come già pensavano A.

Della Corte¹⁸, fondandosi sull'accento di Svetonio allo scherzoso gioco di parole del nostro Levio nei riguardi di Lutazio Dafnide chiamato «l'amasio di Pan», è dell'avviso che tra i racconti d'amore mitologici «si trovasse narrato anche il mito di Pan e di Dafni».

E insieme a questa materia mitologica coesistevano, con la libertà che conveniva a un gioco, accenni personali del poeta o ai suoi troppo severi critici, o a personaggi illustri come Varrone, o a qualche donna amata («O mia Vatiene, ti prego»), che ricorda l'inizio del c. 32 di Catullo.

Argomenti leggeri quindi; ma talvolta, pur nello scherzo, possono nascondersi anche inconsapevoli intuizioni. E così fu per Levio che, introducendo in mezzo a narrazioni mitiche, personali sue esperienze, andava contro i canoni più rigorosi della lirica oggettiva alessandrina che non ammetteva interventi dell'autore. Levio lo fece per rendere ancor più libera la sua Musa. Ma in seguito l'elegia amorosa latina, a partire dal c. 68 di Catullo, in cui compare proprio l'episodio di Protesilao e Laodamia, ne farà uso.

Tuttavia l'opera di Levio venne considerata dai contemporanei un divertimento di letterato, un genere minore senza veri intenti artistici, né basi filosofiche come invece avveniva per le *Saturae Menippeae* di Varrone, anch'esse libere nei metri.

Il libro quindi non ebbe successo, neppure per l'eleganza di certi metri intenzionalmente¹⁹ forgiati sul modello greco, come per il dimetro con giambico puro in sede pari²⁰. La poesia romana tendeva ormai al periodo augusteo, epoca piena di forza creativa, che non poteva ammettere una

Bachrens, *Fragmenta Poetarum Romanorum*, Lipsiae 1886, Laevius, fr. 31 in nota, e Menozzi, *art. cit.*, p. 184 n. 1. Sicché De Ville De Mirmont, *Ét. cit.*, p. 250, e Bardon, *Litt. cit.*, p. 189, sono dell'avviso che si tratti di un sottotitolo dato dai grammatici agli *Erotopaegnia*. Tuttavia occorre notare che l'unico verso ricordato da Prisciano (*omnes sunt denis syllabis versi*: «versi tutti di sillabe dieci») potrebbe riferirsi anche a un componimento i cui versi, pur di metro differente, avevano tutti dieci sillabe (F. Leo, *Gesch. der röm. Lit.*, I, *Die archaische Lit.*, Berlin 1913, p. 185; cfr. inoltre Traglia, *Polimetria e verba Laeviana*, «Studi classici e orientali», 1956, p. 107 sg., e *Poetae Novi cit.*, p. 127). Inoltre F. Buecheler, *Coniectanea*, «Rhein. Museum», 1886, p. 11, partendo dal fatto che Levio fosse pure un grammatico, pensa ai *Polymetra* come a un componimento di tipo scolastico fatto per facilitare nei giovani l'apprendimento di difficili metri.

¹⁸ Varrone e Levio *art. cit.*, p. 375.

¹⁹ Sull'intenzionalità dei poeti latini nel formare versi «grecanici», ossia con piedi puri, vedi S. Mariotti, *Nota di metrica enniana*, «Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia», Roma 1979, pp. 55-61.

²⁰ A. Lunelli, *Aerius, Storia di una parola poetica (varia neoterica)*, Roma 1969, p. 104.

cultura fine a se stessa. E infatti Cicerone, Orazio, Ovidio²¹ ignorarono Levio, quasi fosse una parentesi da chiudere in fretta. Non entrava in nessuno dei generi prestabiliti, e quindi gli si negava ogni valore poetico e morale, dimenticando che pure sotto il divertimento, si nascondeva una vena fresca ed inesauribile, una tendenza al lieve e al musicale. Solo qualche accenno, come quelli di Verrio Flacco del tempo di Augusto, che compare nell'epitome di Festo (206 e 270 M.), e di Cesio Basso, l'amico di Persio, pur se vi è il ragionevole dubbio che trattasi d'interpolazioni.²²

Non fu ricordato neppure nei cataloghi sui poeti latini di Quintiliano, o nella prefazione in prosa di Marziale ai suoi epigrammi, dove la «*lasciva verborum veritas*» era scusata coll'addurre esempi precedenti, o nell'elenco di Plinio il giovane²³ sui cultori di carmi leggeri.

Solo nel II sec. d.C., con Frontone e Aulo Gellio, vi fu la riscoperta letteraria di questo autore, le cui opere iniziarono ad essere lette e commentate come l'*Alceste* che tenne desta l'attenzione di Gellio e dei suoi dotti amici, mentre in una tiepida giornata d'autunno scendevano verso Roma dalla villa suburbana al Vaticano di Giulio Paolo²⁴. Questo ritorno di Levio era dovuto in massima parte al fatto che finalmente la sua arte era compresa, ossia non solo un freddo gioco letterario, ma una fine parodia di sentimenti attraverso il riso ammiccante dell'amore. Lo si considerava infatti un originale poeta d'amore, degno di stare accanto ad Anacreonte, nonostante certe forme un po' involute, che a taluni critici greci conoscitori di lettere latine, potevano dispiacere²⁵.

Così quest'opera cominciò ad essere letta e gustata, tanto che in un dato periodo successivo a quello di Gellio²⁶ si sentì il bisogno di dividerla in libri, fino a sei, comprendenti i vari poemetti, citati fino a Gellio ed Apuleio singolarmente o sotto il titolo generale di *Erotopaegnion*. Nei grammatici successivi s'iniziò ad aggiungere il libro, ma solo preceduto dal termine *Erotopaegnion*, mentre se si voleva designare il poemetto, si continuava a farlo secondo la vecchia maniera, ovvero senza riferirsi ad alcuno libro. Un esem-

²¹ *Tristes*, II 427 sqq., dove non compare, nell'elenco di poeti del I sec. a.C., nessun Levio.

²² Così De Mirmont, *Étude cit.*, pp. 232-33, e W. Kroll, art. sulla *Pauly-Wissowa*, XII, 1, cl. 454. Inoltre, secondo il De Mirmont, p. 232, all'inizio del I sec. d.C. «*on constate l'emploi que fait un poète tragique d'une expression archaïque qui se trouve dans l'Adonis de Laevius*», ovvero, come si ricava da Prisciano (I 269 H.), Gracco nel *Tieste* usò in modo arcaico il termine *humus* non al femminile ma al neutro, come Levio, citato poco sopra. Tuttavia anche qualche altro poeta arcaico poteva aver influenzato il tragico augusteo.

²³ *Epist.*, V, III, 5.

²⁴ Gellius, XIX, 7.

²⁵ Idem, XIX 9,7: «*Nam Laevius implicata*».

²⁶ Cf. Alfonsi, *Poetae cit.*, pp. 164-66.

pio ce lo offre Prisciano (536 H.) che cita «*in V Erotopaegnion*» il passo ove si parla di una ghirlanda, dono di Andromaca ad Ettore, probabilmente facente parte di un poemetto dal titolo appunto *Andromaca* o *Ettore*, che poteva essere citato o col suo nome o più semplicemente indicando il libro della raccolta.

Nel terzo secolo d.C. Porfirione addirittura considerava Levio come l'unico che avesse scritto componimenti propriamente lirici prima d'Orazio²⁷. E questo riconoscimento del valore poetico dell'arte leviana, ne fece anche apprezzare il contenuto scherzoso in un'epoca tendente ormai all'astrattezza medioevale. Così Ausonio nel *Cento nuptialis*, XXVIII 4, p. 146 Sch., per scusarsi dell'argomento licenzioso, ricordò l'antico esempio di Levio: «*Quid antiquissimi poetae Laevii Erotopaegnion libros loquar?*». E dovè tenerlo presente nel suo *Technopaegnion*, uno dei molti componimenti astrusi, di virtuosismo linguistico, che in quel IV sec. si andavano diffondendo e che ebbero in Optaziano Porfirio il loro maggiore rappresentante.

Ma in tal modo l'opera di Levio era un'altra volta fraintesa, divenendo simile ai freddi aulici giochi medioevali. Invece essa aveva rappresentato un originale connubio tra scherzo intellettuale e sentimento poetico, innalzandosi fino alle soffuse meditazioni di natura pitagorica sull'immortalità dell'amore e della vita che rinasce dopo la morte,²⁸

Venus «o» amoris alitrix,
genetrix cupiditatis,
mihi quae diem serenum
hilarula praepandere cresti,
opseculae tuae ac ministrac

(22 Morel)

O Venere, d'amore
nutrice e di piacere,
tu che con lieto riso
schiodere a me volesti
questo giorno sereno,
alla tua fida ancella.

o soffermandosi su limpide immagini di dei,

Venerem igitur alium adorans

²⁷ *Ad Horat.*, *Carm.*, III 1, 2: «*Romanis utique non prius audita, quamvis Laevius lyrica ante Horatium scripserit*».

²⁸ A. Rostagni, *Storia della Letteratura Latina*, I, Torino 1964¹, p. 413.

si femina sive mas est,
ita uti alma Noctiluca est

(26 Morel)

Invocando l'alma Venere

che sia è femina sia è maschio
come la luna che alma brilla in cielo.

9 in racconti melodiosi, quasi lontano canto, di antichi miti:

tu qui permensus
ponti maria alta
vellivola

(11 Morel)

O tu che hai percorso

le immense distese

del mare che veloci navi solcano.

L'epoca arcaica stava ormai finendo. Levio parve quasi prescintito col parodiare l'antica affettazione dei composti stravaganti e dei doppi titoli. Ma era tempo ormai che la letteratura latina si avviasse alla grande stagione classica. Tuttavia avrebbe sempre mantenuto doveroso ricordo dei poeti precedenti, tutti all'infuori del Nostro, troppo acuto per essere ancora arcaico e troppo gracile per appartenere ai nuovi tempi.

Pietro Magno