

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOIΣA.

«*La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche*»

Ut musica poesis

Parola poetica e misura musicale nel modello formativo oraziano

di **Gabriele Bugada**

Università degli Studi di Bergamo, Italia
noctes@inwind.it

§ L'ascendenza eolica arrogatasi da Orazio pone come quesito problematico se la centralità della musica e la sua dichiarata commistione con la parola poetica nella produzione lirica siano solo ripresa letteraria codificata, o testimonino pure la rinnovata emergenza di una pratica esecutiva, di un legame più profondo tra parola e musica. La questione è probabilmente in ultima istanza irresolubile, restano però le tracce di un'attenzione e di una sensibilità assai radicate da parte del poeta nei confronti del mondo musicale e più in generale sonoro. Dove il poeta scongiura ogni incertezza è nella trattazione della scrittura tragica affrontata nella *Lettera ai Pisoni*: l'*Ars poetica*, testo capitale per l'estetica occidentale, si occupa direttamente dell'accompagnamento di parola e musica, con un breve excursus organologico e – per così dire – sociologico. La questione del pubblico e della ricezione (riscontri chiarificatori spiccano nella lettera ad Augusto) è infatti sostanziale: musica e poesia, unite nel segno del *modus*, divengono i cardini di una proposta che è anche auspicio per un'educazione assieme letteraria e civile.

§ Since Horace wittingly assumed the heritage of Aeolic lyric poetry, we may question ourselves whether the importance of music and its explicit link with the poetic word in his lyrics are simply a literary convention or the evidence of a performative need and an even deeper connection between word and music. Most likely there is no answer to this question: however, we may detect traces of a deeply rooted sensitivity of the poet towards the musical (and, more generally, sonorous) world. We may find an important declaration when he talks about tragical writing in the *Letter to the Pisones*: the *Ars Poetica*, a fundamental text for western culture, talks explicitly of the marriage of word and music, with a brief organological and (we may say) sociological excursus. The question of the audience and its reception is substantial: music and poetry, united under the *modus*, become the fundamental parts of a desired proposal of a literary as well as civic education.

N*on omnis moriar*:¹ Orazio suggella la raccolta – consapevolmente monumentale – della propria poesia lirica con la certezza della sopravvivenza di sé nella parola, pur in un mondo percepito e descritto come intimamente transeunte. Sono infatti le sue parole (*exegi monumentum aere perennius*), unite

¹ Quinto Orazio Flacco *Carmina* 3, 30. Ivi tutte le citazioni del capoverso. Tutte le traduzioni da Orazio inserite nel saggio sono di chi scrive. Per *Carmina* ed *Epodes* propongo di consultare TRAINA – MANDRUZZATO (2002).

alle parole altrui che ne scaturiranno come fama (*dicar*), a costituire la *multa pars* di Orazio destinata a evitare il presidio di Libitina.

A due millenni di distanza possiamo riconoscere che la *superbia* del poeta lo ha reso buon profeta, forse anche per virtù suggestiva dell'alloro di Delfi con cui chiede di essere incoronato; tuttavia una certa cecità suole accompagnare tanto i superbi quanto i profeti, e Orazio non fa eccezione: nell'entusiasmo della celebrazione egli sembra trascurare le sorti proprio della Musa invocata per farsi cingere la fronte.

Il vanto oraziano, destinato a rifrangersi negli echi della fama, è infatti l'aver per primo trasferito il *carmen* eolico di Alceo e Saffo in *modi* latini: quindi, coerentemente con la valenza musicale del lessico adottato,² la Musa interpellata è Melpomene; vale la pena di precisare che all'epoca di Orazio vigeva ancora l'attribuzione a Melpomene del ruolo assegnatole dall'etimo, "colei che canta".³ Se la parola dei *Carmina* riscopre metri destinati al canto, essa stessa è fondata su una sonorità complessa, e quanto mai contigua alla musica: ma queste sì sono sprofondate nell'infinita sequela degli anni; *non omnis vivet*, allora, quella parola più perenne del bronzo ma ormai non altrettanto sonante, e la *tacita virgo* che ascende al Campidoglio rischia di diventare inconsapevole metafora della poesia.

Colpisce che in un'unica e tanto breve ode il poeta accosti un proclama d'incorruttibilità della propria opera e la percezione della centralità di un elemento volatile come la musica (specialmente in un contesto di pratiche basate sulla tradizione diretta o sulla libertà esecutiva piuttosto che sulla notazione).

È necessario considerare che Orazio è pienamente consapevole della forma materiale di 'libro' con cui circola la poesia, nonché della lettura privata (*domi*)⁴ quale modalità di fruizione: non solo dedica al *liber* stesso l'ultima lettera del primo volume di epistole,⁵ ma scrivendo ad Augusto lo invita esplicitamente a prendersi cura di chi – i poeti – preferisca affidarsi a un lettore, invece che a uno spettatore. Così l'immagine stessa della durevolezza che contraddistingue una poesia degna diventa quella concretissima di *carmina* [...] *linenda cedro et levi servanda cupresso*:⁶ dove a poter essere unti con olio di cedro e conservati in scrigni di cipresso sono i *carmina* trascritti su pergamena, non certo cantati.

Sarebbe dunque opportuno liquidare ogni accenno alla musica nei termini di una ripresa squisitamente letteraria di *topoi* pertinenti a un'altra tradizione? La

² L'etimologia presunta di *carmen* lo riconduce a *cano*, mentre da *modus* deriva *modulor* che indica specificamente il canto, in generale la melodia.

³ Ne offre testimonianza ad esempio il quarto libro della *Bibliotheca historica* di Diodoro Siculo, pubblicata pochissimi anni prima dei *Carmina*. Peraltro il fatto che Melpomene venga altrove (e via via più generalmente) preposta alla tragedia dice molto sul ruolo fondamentale che la musica vi svolgeva, tanto da acquisire memorabilità autonoma: esemplare il caso di Euripide.

⁴ Quinto Orazio Flacco *Epistularum liber prior* 19, 36 (d'ora innanzi *Epistulae* 1). Per il primo e secondo *Epistularum liber* (di quest'ultimo fanno parte l'*Ars poetica* e la lettera ad Augusto) propongo di consultare RAMOUS (1985).

⁵ Orazio *Epistulae* 1, 20, 1.

⁶ Orazio *Epistularum liber alter* 3, 331-332 (d'ora innanzi *Epistulae* 2).

questione è stata recentemente affrontata da Francesco Scoditti,⁷ che – ricordata in esordio l’irrisolta e irresolubile divergenza tra Wille e Pöhlmann – non si esime dal presentare diversi elementi a sostegno di una significativa competenza musicale da parte del poeta, oltre che della probabile molteplicità di forme esecutive applicate ai *Carmina*, dal canto alla declamazione, con accompagnamento strumentale o meno.

Per la lirica di Orazio, al di là dell’*intentio auctoris* e del forte legame con la dimensione editoriale, è possibile che la trasmissione di modelli culturali, pur mediata da una topica convenzionale, abbia finito per comportare la riattivazione di quell’uso – la poesia come parola musicale e musicata – proprio tramite una messa in atto delle figure testuali: non sarebbe inconsueto che la rappresentazione conduca a una rinnovata presenza di eredità ‘quiescenti’ nel codice letterario, ed è d’altronde attestata l’esecuzione musicale di testi oraziani nel Medioevo.

Insomma, se è pur vero che tra i luoghi segnalati da Scoditti alcuni si prestano senz’altro a essere interpretati come evocazione formulaica degli antecedenti eolici, è altrettanto indubbio che nella parola di Orazio permanga il fantasma di una musica che a quella parola doveva essere assai prossima. Accanto alle citazioni leggibili in quanto stilemi, si possono reperire passi che riportino a circostanze fattuali definite, a un’esperienza tangibile quando non addirittura tattile: dati – naturalmente – non probanti, comunque sintomatici.

Prima di passare in rapida rassegna alcuni di questi casi – quelli che più concernono la relazione tra parola poetica e musica – va aggiunta un’annotazione sulla sensibilità sonora oraziana, che già Scoditti testimonia elencando i riferimenti a strumenti, tecniche, occasioni musicali: nei testi di Orazio abbondano pure le descrizioni o le chiose attinte da un mondo auditivo estremamente ricco e articolato, dove non solo la musica ma anche il rumore, o la sonorità in tutte le sue declinazioni, rianimano quadri o metafore altrimenti consueti; e ciò con una curata risonanza del semantico sul piano ritmico e fonetico. Questa sensibilità – non esclusiva ma certo peculiare – si riscontra in tutta l’opera oraziana, e a livello ideale contrappesa efficacemente la funzione riconosciuta al supporto cartaceo, rendendo giustizia, per così dire, alla Musa; ne vedremo più oltre qualche esempio tratto dall’*Ars poetica*.

Se ci rivolgiamo ora all’ode proemiale del primo libro dei *Carmina* troviamo un’invocazione alle Muse in certo modo parallela a quella conclusiva: per realizzare la vocazione di poeta lirico è necessario che *neque tibias / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*.⁸ L’accenno è letterario, quasi asettico nel ricorso al lessico tecnico greco: si nota comunque – specialmente in correlazione con l’ode conclusiva – la puntualità nel legare Muse e strumenti o tecniche. Non solo: la pratica di accompagnare il *carmen* con aulo e lira è attestata anche negli *Epodes*, una sede che propone una scrittura più

⁷ SCODITTI (2007).

⁸ Orazio *Carmina* 1, 1, 32-34.

radicata nel reale, nell'occasione personale, in ogni caso meno rarefatta.⁹ Possiamo quindi dar più credito anche alle citazioni dei *Carmina* che ritraggono canti o declamazioni associati a musica di vari strumenti: oltre a richiamare platealmente immagini simposiali prelevate dalla letteratura ellenica, esse ci restituiscono forse la testimonianza di un'appropriazione delle pratiche stesse.¹⁰

Allo stesso modo è sicuramente formulare un'espressione come *latinus fidicen*,¹¹ e tale è probabilmente finanche la più concreta trasposizione in *verba loquor socianda chordis*¹² (ove il gerundivo può aver fatto addirittura scaturire attuazioni del *dictum*). Una maggior impressione di realismo sorge quando Orazio, incitando fanciulli e fanciulle a cantare Febo e Diana, li sollecita a mantenere il ritmo del verso eolico e – con che dettaglio – il *pollicis ictum*¹³ del poeta: difficile non leggere qui un frammento dell'esperienza esecutiva del *Carmen saeculare* e dell'istruzione impartita al coro dall'autore stesso, probabilmente con l'ausilio musicale dello strumento (ciò che doveva essersi verificato anche nell'episodio, se mai accadde, di quella Fillide cui Orazio desidera insegnare a cantare i *modi* di un *carmen*).¹⁴

A proposito di *Carmen saeculare*, è con una poesia 'civile' che Orazio chiude la propria produzione lirica: e l'ode detta «della Pax Augusta» si conclude a propria volta con l'esortazione a un collettivo *canemus*, immagine di poesia pubblica che vorrebbe raccogliere in una cultura condivisa il lascito del retaggio greco: *virtute functos more patrum duces / Lydis remixto carmine tibiis / Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus*; e ancora una volta il *carmen* auspicato è descritto come *remixtum* (altrove già *mixtum*) alle sonorità strumentali.¹⁵

Per comprendere meglio l'importanza e il senso che questo rapporto tra parola e musica rivestiva per Orazio, un'eccellente opportunità è costituita dall'*Ars poetica*: qui infatti, nel trattare precipuamente della scrittura teatrale tragica, è indubbio il riferimento a un effettivo accompagnamento musicale.

Curiosamente nel lungo periodo la ricezione dell'opera si è incentrata sulle similitudini che correlano scrittura e pittura, traendo da queste un paradigma di assimilazione generale tra le due arti in realtà estraneo all'argomentazione: il ricorso a paragoni, sempre ben circostanziati, tra la poesia e altre discipline è procedimento comunissimo nella lettera ai Pisoni. La musica naturalmente non è da meno, e a titolo di inventario – prima di venire ai punti focali – possiamo segnalare il brano dedicato all'imperfezione, con l'esempio della corda che restituisce un suono di altezza diversa rispetto all'intenzione e al gesto (*manus et*

⁹ In occasione della battaglia di Azio, Orazio si propone di celebrare insieme a Mecenate con *sonante mixtum tibiis carmen lyra* (Orazio *Epodes* 9, 5).

¹⁰ Orazio *Carmina* 4, 1, 22-24.

¹¹ Orazio *Epistulae* 1, 19, 33.

¹² Orazio *Carmina* 4, 9, 4.

¹³ *Ibid.* 6, 32.

¹⁴ *Ibid.* 11, 34-36. Versi bellissimi: *condisce modos, amanda / voce quos reddas: minuentur atrae / carmine curae*.

¹⁵ *Ibid.* 15, 29-32.

mens) dell'esecutore,¹⁶ o l'esempio del citaredo che sbaglia sempre sulla stessa corda;¹⁷ c'è poi la similitudine della *symphonia discors*¹⁸ che rovina il banchetto, o il caso dell'auleta citato per l'apprendistato che esige lunga e severa disciplina.¹⁹ Questo per quanto riguarda la menzioni di aspetti materiali, a conferma di un interesse reale e pragmatico del poeta verso la dimensione musicale.

Il luogo testuale più esplicito e rilevante per il nostro tema è la digressione 'organologica' dei versi 202-219, nei quali Orazio propone una stimolante triangolazione tra una storia sociologica (detto nei nostri termini) dell'evento teatrale, le tecniche musicali adottate e il carattere delle locuzioni poetiche.

Viene infatti confrontato l'uso di un aulo *tenuis simplexque*, con pochi fori, in voga in passato con quello attuale, arricchito di componenti metalliche e la cui sonorità rivaleggia con la tromba (*tubaeque / aemula*). Al primo corrispondeva un pubblico poco numeroso – genuinamente moderato e rispettoso (*frugi castusque verecundusque*) – mentre con l'espansione politica ed economica si moltiplicarono le occasioni di festa e la differenziazione interna del pubblico stesso (*indoctus quid enim saperet liberque laborum / rusticus urbano confusus, turpis honesto?*). La conseguenza, una *licentia maior* nei *numerisque modisque*; a questa si accompagneranno gli ostentati movimenti (*motumque et luxuriam*) dell'aulete, che alla propria arte originaria (*priscae [...] arti*) deve aggiungere una componente visiva, esemplificata dal vagare per il palco tirandosi dietro le volute della veste; l'aumento della complessità sonora pure della lira, prima austera; un'enfasi sconsiderata dei testi, che conduce a discorsi innaturali e sibillini.

Che indicazioni possiamo trarre da questo brano? La sintesi più ovvia è quella autorevole di Brink: «l'autore è interessato a profilare una netta contrapposizione tra un'età aurea dall'ingenua semplicità e la contemporanea sofisticazione dell'attività musicale».²⁰ L'impronta didascalica è marcata, così come l'orientamento assiologico delle diverse opzioni: *non, ut nunc* e *nondum spissa nimis [...] sedilia* lasciano pochi dubbi in merito, e altrettanto la scelta di un lessico assai connotato in un senso o nell'altro (*simplex, utilis, frugi castusque verecundusque, severis* contrappuntati da *licentia, luxuriam, praeceps* ecc.).

Tuttavia sappiamo bene che Orazio è tutt'altro che un moraleggiante *laudator temporis acti*, e i suoi giudizi altrove taglienti sulla 'classicità' latina lo dimostrano.²¹ Allo stesso modo non è davvero la «sofisticazione» a sconcertarlo, come d'altra parte emerge anche dal brusco cenno all'*indoctus [...] rusticus*. È questa incrinatura dell'apparato ideologico a indurre commentatori meno recenti, come Buckley,²² a un esagerato appiattimento della marca valutativa del testo,

¹⁶ Orazio *Epistulae* 2, 3, 348-349.

¹⁷ *Ibid.* 3, 355-356.

¹⁸ *Ibid.* 3, 374.

¹⁹ *Ibid.* 3, 414-415.

²⁰ BRINK (1971), p. 263. Traduzione di chi scrive.

²¹ Ad esempio Orazio *Epistulae* 2, 1, 50-78 e *passim*.

²² Cf. SMART (1863).

fino a fornire una lettura positiva di *licentia* o *praeceps*: un eccesso interpretativo scarsamente difendibile, che però pungola a un approfondimento del brano, scomponendone le manichee contrapposizioni in questioni più specifiche.

Il primo, più evidente, problema di Orazio è quello di censurare la crescente preponderanza delle componenti visive negli spettacoli pubblici, a discapito di quelle sonore: di qui la critica a una musica che si sposi all'arte performativa 'tradendo' la parola. L'attenzione riservata al connubio sonoro di parola e musica si evince anche dal riferimento all'ascolto, operato presentando i precetti sull'efficacia emotiva dei *poemata*: *et, quocumque volent, animum auditoris agunto*.²³

La più limpida certezza su questo punto ci deriva però dall'altro caposaldo di poetica oraziana, la lettera ad Augusto, nella descrizione dei *ludi*:²⁴ prima ancora che si oda una sola parola, il pubblico già applaude la lana del costume dell'attore, che con tintura di Taranto imita il colore delle viole; inevitabile pensare alla *vestis* trascinata dal *tibicen* nella lettera ai Pisoni. Poco prima il poeta l'ha enunciato *apertis verbis*: *Verum equitis quoque iam migravit ab aure voluptas / omnis ad incertos oculos et gaudia vana*. Gli sguardi degli spettatori – non solo il popolino (*numero plures [...] / indocti stolidique*) ma ormai anche la classe equestre – si rivolgono ora all'una ora all'altra meraviglia visiva, e si direbbe che gli autori raccontino la storia a un *asello [...] surdo*. Al suono che, come abbiamo visto nell'*Ars poetica*, deve "guidare" (*agunto*) l'animo di chi ascolta (*auditoris*) si contrappone o perfino sostituisce la necessità di 'sobbarcarsi' (*ferre*) i capricci dello spettatore (*spectatoris fastidia*).²⁵

Se non bastasse questa isotopia a dissipare ogni incertezza, Orazio pone al centro della propria disamina un fatto prettamente acustico: quali voci (*voces*, che indica la voce umana ma pure i toni musicali) potrebbero mai aver la forza di prevalere (*pervincere [...] evaluere*) sul frastuono di tali teatri? Come rimbomba il memorabile verso successivo, *Garganum mugire putes nemus aut mare Tuscum*, dal tanto strepito con cui i *ludi spectantur*.

Ecco il nodo: la preferenza di Orazio è tutta per la musica lieve di una *tibia* [...] *tenuis*,²⁶ nonostante – o forse proprio poiché – ciò che si insinui attraverso l'udito (*demissa per aurem*) ecciti gli animi in modo più lento, meno violento (*segnius inritant*) rispetto alle azioni *oculis subiecta*.²⁷ La musica dell'aulo non deve essere costretta ad assimilarsi allo squillo di tromba per farsi sentire nel muggio di teatri ricolmi di una folla composita: il suo ruolo è quello di abbinarsi

²³ Orazio *Epistulae* 2, 3, 100. Virgolette aggiunte.

²⁴ *Ibid.* 1, 183-207. Ivi tutte le citazioni di questo capoverso e del seguente.

²⁵ *Ibid.* 1, 215. Quella sulla spettatorialità, sulle attrattive del visuale, e sulla natura dello spettacolo stesso nei *ludi* sono valutazioni che pur strette nel giro di pochi versi conservano a tratti intatta pregnanza per la nostra attualità corrente.

²⁶ *Ibid.* 3, 202-203.

²⁷ *Ibid.* 3, 180-181. Chi facendo leva sull'accezione prevalentemente negativa di *segnis* legge qui una svalutazione dell'udito trascura forse che l'invito all'ostensione – se tale – è inespresso, mentre ben chiaramente si invita a riservare al fuori scena ciò che a esso convenga (*non [...] promes in scaenam*), nonché a sottrarre 'molto' allo sguardo quando la narrazione – ovvero la parola – sopperisca prontamente: *multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia*.

alla parola, *adspirare et adesse choris* – espressione quasi intraducibile, che compendia la presenza, la prossimità, il sostegno, l'accordo nella percezione quasi fisica dell'emissione sonora; in quel 'soffio' che deve empire e pervadere (*comple-re*) scalse non troppo fittamente affollate.²⁸

Il secondo problema impostato dall'autore è quello del pubblico, strettamente collegato al precedente dal momento che l'evoluzione della musica e l'assecondamento di una 'deriva spettacolare' dipendono da un pubblico così numeroso che in esso prevalgano gli *indocti* (il medesimo lessema torna in ambo i luoghi testuali), i quali col loro rumoreggiare potrebbero essere considerati essi stessi uno spettacolo comico.²⁹ La voce del pubblico – sia in senso figurato come pretesa, sia in senso fisico come confuso trambusto – rischia di imporsi, contrastando la funzione dell'unione tra parola e musica. Omogeneità di educazione culturale e morale sono le caratteristiche che il pubblico ideale dovrebbe invece o naturalmente possedere – come ai tempi del *frugi castusque* – oppure tornare ad acquisire, ora che si vede il *rusticus urbano confusus, turpis honesto*.

Proprio su questo tema, l'importanza del *sapĕre*, si innesta l'essenza cruciale della relazione di parola poetica e musica, che allargandosi poi dalla sfera estetica a quella pubblica diventa cardine di un programma di formazione civile.

Ne riscontriamo una traccia esemplare nella presentazione delle diverse tipologie di piede nella composizione del verso, affrontata dall'*Ars poetica* a partire dal verso 251.³⁰ La sensibilità di Orazio è dichiaratamente sonora: l'introduzione degli spondei è giustificata *tardior ut paulo graviorque veniret ad auris*. In questi versi compaiono pure allusioni alla scrittura e alla lettura (*scribamque, visuros, versate manu*), ma prende corpo il sospetto che proprio l'abbandono della pratica acustica abbia concesso ai poeti romani una scandalosa indulgenza, poiché non chicchessia sa giudicare quando i *poemata* sono – e l'aggettivo è rivelatore – *inmodulata*.

L'aspetto musicale della parola arriva a essere metafora, quando non addirittura 'strumento', della distinzione basilare per Orazio (*ego et vos / scimus [...] seponere*) tra la parola volgare e quella raffinata: *legitimumque sonum digitis callemus et aure*, conclude il poeta, dove la coordinazione sintattica si presta certo a una lettura metaforica dell'espressione, ma anche a quella più realistica, materiale, come lasciano intendere i concretissimi *digitis* o il suggestivo *callemus*; la musica, o i valori musicali, sono nodali per dettare alla parola il *modus* – in ogni senso! – che la sottragga ad arbitrarie escursioni (*vager [...] licenter*).

La riflessione conclusiva è ispirata dall'aggettivo *legitimum*: come c'è una musica lieve che col proprio *adspirare* sappia 'educare' la parola, così musica e parola unite (fattualmente, o idealmente) partecipano di un modello di educazione individuale ma forse soprattutto pubblica.

²⁸ *Ibid.* 3, 204-205.

²⁹ *Ibid.* 1, 197-198.

³⁰ *Ibid.* 3, 251-274. Ivi tutte le citazioni di questo capoverso e del seguente.

Ecco come si perviene all' 'archeologia' oraziana dei miti di Orfeo e Anfione.³¹ Le loro imprese sovranaturali – messe in atto tramite il canto – sono per il poeta figura di come agisca la parola musicale: l'ammansire leoni e tigri feroci sta per l'incivilimento umano, lo smuovere pietre *sono testudinis et prece blanda* sta per la fondazione di città. Vigeva allora una *sapientia* fondata sul *secernere*, quest'idea essenziale per Orazio, e "così" (*sic*) onore e nomea giunse a *vatibus* e *carminibus*. Il canto – la parola in versi – animò gli spiriti bellici e i vaticinii; dai *Pieriis* [...] *modis*, che potremmo rendere con "le armonie delle Muse", venne improntata la vita individuale (*vitae monstrata via*) e quella pubblica (*gratia regum* [...] *temptata*).

Si tratta di una vera e propria rivendicazione che reclama alla parola poetica un ruolo culturale fondamentale, per non dire fondativo: di contro a una spettacolarizzazione della cultura, appiattita sul gusto facile e confuso di un pubblico 'di massa' (si conceda l'anacronismo), Orazio invita il giovane Pisone a non doversi vergognare della Musa esperta della lira o del *cantor Apollo*. Nella percezione di una difficoltà – se non di una crisi – della cultura letteraria, il richiamo alla musica non è solo figura retorica, ma invita al recupero di una formazione basata su misura (*modus*), capacità di distinguere e discernere, estetica dell'armonia.

Al di fuori – o al di là – di un coinvolgimento organico con il potere, il discorso poetico non rinuncia alle proprie prerogative sociali,³² per l'esercizio delle quali è centrale l'accompagnamento, o meglio l'*adspiratio*, della dimensione sonora e musicale; intesa forse in senso puramente virtuale, ma fors'anche nel senso di una presenza effettiva e fattiva, come è senz'altro, e non a caso, per la composizione oraziana sulla quale si abbiamo piena sicurezza unisse parola e musica: la grande esperienza pubblica del *Carmen saeculare*.

³¹ *Ibid.* 3, 391-407. Ivi tutte le citazioni di questo capoverso e del seguente.

³² Molto significativi in questo senso i vv. 124-138 della lettera ad Augusto. Una riflessione sul senso della cultura umanistica da rileggere a tutt'oggi con grande attenzione.

Bibliografia

- CHARLES OSCAR BRINK (1971), *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARIO RAMOUS (1985) [cur.], *Orazio. Epistole*, Milano, Garzanti.
- FRANCESCO SCODITTI (2007), *Lo stile musicale di Orazio: fra tradizione e innovazione*, «Classica et Christiana», 2/1, pp. 125-132.
- CHRISTOPHER SMART (1863) [ed. by], *The Works of Horace*, a new edition, revised, with a copious selection of notes, by Theodore Alois Buckley, New York, Harper & Brothers.
- ALFONSO TRAINA – ENZO MANDRUZZATO (2002) [curr.], *Orazio. Odi ed epodi*, Milano, Rizzoli.

Gabriele Bugada, laureatosi presso l'Università degli Studi di Bologna (Italia), è dottorando in Teoria e analisi del testo presso l'Università degli Studi di Bergamo (Italia). Ha pubblicato articoli su David Lynch, sulla narrazione onirica, sulla rappresentazione culturale di tirannide e follia. Attualmente si occupa del rapporto tra elaborazione finzionale e referenzialità storica nella letteratura contemporanea.

Gabriele Bugada graduated in Communication studies presenting a thesis on Comparative Literature in 2005 at the Università degli Studi di Bologna (Italy). He's currently working on a PhD in Textual Analysis and Theory at the Università degli Studi di Bergamo (Italy). He has written articles on David Lynch, on dream narratives, on the representation of madness and tyranny. He's currently working on the relationship between historical reference and fiction.