

Alice Bonandini

L'archivio e il canone. Ettore Romagnoli, gli autori latini e una *Fedra* mai rappresentata

Introduzione: Ettore Romagnoli «latinista»

La fama di Ettore Romagnoli studioso dell'antico è indiscutibilmente legata alla letteratura – *in primis* drammatica – greca; tuttavia, la sua biografia e la sua produzione non sono prive di significative aperture verso il latino.

Di particolare significato è la direzione della collana *Romanorum scriptorum corpus Italicum*¹: l'imponente «Collezione Romana» (i volumi previsti erano 100, e 61 furono effettivamente pubblicati tra il 1927 e il 1934) con la quale l'Istituto Editoriale Italiano di Umberto Notari, largamente sovvenzionato dal regime e incoraggiato dallo stesso Mussolini², intendeva fornire un'edizione nazionale dei classici latini, col proposito di svecchiarli attraverso traduzioni accessibili ad un pubblico vasto³, che ne fossero «la fedele trasposizione nella sensibilità moderna», come recita il *Manifesto* che apre tutti i volumi della collana e che, pur anonimo, può verosimilmente essere attribuito allo stesso Romagnoli⁴.

Questo contributo deve moltissimo al supporto attento e competente di Sara Troiani, alla quale sono grata in particolare per le fondamentali indicazioni bibliografiche e archivistiche; per la testimonianza e i consigli, ringrazio inoltre Angela Romagnoli.

¹ Cfr. G. Piras, *Il Plauto di Ettore Romagnoli*, in *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti*, Atti del Seminario di Studi (Rovereto, 9 aprile 2019), a cura di P. Salomoni, Rovereto 2021, pp. 45-71 (in particolare 45-51).

² Cfr. G. Traina, *Tacito futurista: Marinetti traduttore della Germania*, in *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di E. Cavallini, Alessandria 2017, pp. 33-46 (in particolare pp. 34sg.).

³ «Ettore Romagnoli non poteva che essere il vivificatore di tutta questa grandezza nazionale mandata un po' agli archivi per colpa degli antichi metodi d'insegnamento e di traduzione», scrive ad esempio, sul «Giornale di Genova» del 25 febbraio 1928, il futurista Paolo Buzzi (cit. Piras 2021, p. 48).

⁴ Il testo integrale del *Manifesto* è pubblicato in appendice a Piras 2021, pp. 70sg.

Romagnoli si riservò di tradurre personalmente le *Epistole*, le *Satire* e le *Odi* di Orazio (rispettivamente 1928, 1929 e 1931-33) e il *De bello civili* di Cesare (1931). Nel progetto iniziale si era assunto anche altre traduzioni, estremamente impegnative: il *De rerum natura* di Lucrezio, che non fu mai pubblicato, e tutte le commedie di Plauto, di cui uscì un solo volume, *Aulularia e Miles gloriosus* (1929); del *Miles* aveva peraltro già curato la messa in scena, con propria traduzione, per il teatro di Taormina⁵.

Nel tradurre Plauto⁶, Romagnoli mette a frutto il suo lungo lavoro su Aristofane, definito «un capolavoro» da Pasquali⁷ e unanimemente considerato l'apice della sua opera di traduttore⁸: l'efficacia comica ed espressiva è costantemente ricercata attraverso la resa libera dei nomi parlanti, l'inserimento di espressioni colloquiali e idiomatiche, il felice effetto ritmico⁹ di battute brevi e serrate¹⁰.

Ce n'è abbastanza, quindi, per parlare, con Luca Serianni, di un Romagnoli «latinista»¹¹.

L'Orazio di Romagnoli e l'originalità della poesia latina

Come dimostra l'esperienza della «Collezione Romana», l'attenzione di Romagnoli nei confronti degli autori latini matura nel contesto dei suoi

⁵ Plauto, *Il capitano spaccone*, a cura di E. Romagnoli, Messina 1928. La traduzione, pur con alcune modifiche, fu utilizzata anche per la «Collezione Romana»: cfr. Piras 2021, in particolare pp. 62-64.

⁶ Cfr. l'accurata analisi di Piras 2021; *ultra* L. Serianni, *Ettore Romagnoli latinista, in Vénustus noster. Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, a cura di M. Passalacqua, M. De Nonno, A.M. Morelli, Hildesheim-Zürich-New York 2012, pp. 639-654, in particolare pp. 643-646.

⁷ G. Pasquali, *Arti e studi in Italia nell'ultimo venticinquennio. Gli studi di greco*, «Leonardo», I, 1925, pp. 261-265; II, 1926, pp. 4-7 (= *Scritti filologici*, II, Firenze 1986, pp. 736-751), p. 262; cfr. però anche le riserve sull'eccessiva libertà delle «versioni artistiche» nel rapporto con il testo originale espresse in *Filologia e storia*, Firenze 1920, edizione a cura di A. Ronconi, Firenze 1964, pp. 39-43.

⁸ Le valutazioni positive espresse, oltre che da Pasquali, da Valgimigli, De Falco, Massa Positano e Pontani sono raccolte da P. Zoboli, *Sulle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960): traduttori e traduzioni*, «Aevum», LXXIV, 2000, pp. 833-874, p. 842, nota 39 (= Id., *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004, pp. 9-72).

⁹ La sensibilità ritmica e musicale come componente essenziale del profilo di studioso di Romagnoli è stata ben messa in luce in *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti*, Atti del Seminario di Studi (Rovereto, 9 aprile 2019), a cura di P. Salomon, Rovereto 2021; si veda anche, in questo stesso volume, il contributo di Giovanna Casali.

¹⁰ Ad esempio, *quid eae dixerunt tibi?* (v. 29) diventa «e che ti dissero?»; *quam ob rem iubeam?* (v. 59) «e perché?».

¹¹ Serianni 2012.

legami istituzionali con il regime. Del resto, la creazione del mito fascista di Roma nacque su impulso di Margherita Sarfatti, che fu artefice della nomina di Romagnoli ad Accademico d'Italia¹² e che nella sua biografia descrisse Mussolini mentre, adolescente, compiva l'atto di «reclinarsi sui libri dei padri: il latino (...) le memorie di Cesare, la sapienza di Tacito, il poema di Enea», che venivano «a consolarlo ormai di tutto»¹³, in una vera e propria romanolatria¹⁴ notoriamente volta a rimarcare la continuità tra l'antico *status imperiale* e le ambizioni contemporanee. La traduzione di Romagnoli del *De bello civili* anticipò il dramma che di lì a poco lo stesso Mussolini avrebbe dedicato a Cesare¹⁵.

Romagnoli, grecista, non esita a proclamare la superiorità della letteratura latina, definita nel *Manifesto* della «Collezione Romana» «una delle più originali e profonde fra quante mai ne fiorirono», tanto da offrire «modelli ed impulsi spirituali a tutto il mondo civile». Ne deriva un sistematico ridimensionamento del debito nei confronti dei modelli greci, in accesa polemica con i «calunniosi pregiudizi che per opera di maligni e di saccenti si sono andati accumulando», ovvero con l'orientamento proprio del metodo filologico tedesco, per il quale «la letteratura latina, la prima gloriosa pagina della nostra civiltà, deve convertirsi, anodinamente, [...] in “filologia classica”», come viene denunciato in *Minerva e lo scimmione*¹⁶.

In questo contesto ebbero origine i discorsi che Romagnoli tenne in Cam-

¹² Cfr. F. Rasera, *Appunti per una descrizione della biblioteca di Ettore Romagnoli donata all'Accademia degli Agiati*, in *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti*, pp. 139-149 (pp. 147sg.).

¹³ M. Sarfatti, *Dux*, Milano 1926, p. 42.

¹⁴ Così il fenomeno è definito da Luciano Canfora, il cui *Ideologie del classicismo*, Torino 1980 rimane il riferimento principale sulla questione; *ultra* almeno E. Gentile, *Fascism as Political Religion*, «Journal of Contemporary History» XXV, 1990, pp. 229-251 (pp. 244-245); A. Giardina, A. Vauchez, *Ritorno al futuro: la romanità fascista*, in *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, pp. 212-287; *Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*. Kolloquium (Universität Zürich, 14.-17. Oktober 1998), a cura di B. Näf, Mendelbachtal-Cambridge 2001; M.R. Chiapparo, *Le mythe de la Terza Roma ou l'immense théâtre de la Rome fasciste*, in *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle*. Actes du colloque (Tours, 30 novembre-2 décembre 2000), a cura di R. Poignault, Tours 2002, pp. 399-420.

¹⁵ Il *Cesare*, per il quale come in precedenza Mussolini collaborò con il drammaturgo Giovacchino Forzano, venne rappresentato nel 1939, ma la composizione era già in fase avanzata almeno nel 1934, quando il «Corriere della Sera» ne diede notizia con grande risalto: cfr. G. Forzano, *Mussolini autore drammatico. Campo di Maggio, Villafranca, Cesare*, Firenze 1954; *ultra* P. Gaborik, *Mussolini's Cesare. Propaganda, Pedagogy and the Dramatization of History*, «Fascism. Journal of Comparative Fascist Studies» XII, 2023, pp. 165-182.

¹⁶ E. Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, III edizione, Bologna 1935, p. 4.

pidoglio in occasione dei bimillenari della nascita di Virgilio¹⁷ (1930) e di Orazio¹⁸ (1935).

Se il discorso, tenuto al cospetto del re e di Mussolini, in onore di Virgilio, «eterno vate della gente latina», cantore dell'animo agricolo della stirpe italica e «poeta dell'impero»¹⁹, si inserisce organicamente nella propaganda di regime, più significativo è quello su Orazio. In questo caso, l'interesse di Romagnoli appare infatti meno estemporaneo, dal momento che non solo aveva tradotto *Odi, Satire ed Epistole* per la «Collezione Romana», ma ne avrebbe offerto poco dopo una nuova traduzione in versi per i tipi di Zanichelli²⁰; inoltre, nello stesso 1935 apparve su «L'illustrazione del medico» un curioso articolo nel quale, dopo aver ripercorso, attraverso una fitta serie di citazioni, i disturbi di salute e le abitudini igieniche del poeta, Romagnoli ne ricostruisce la «parabola della decadenza organica e psicologica», finendo per ricavarne una diagnosi certa di «nevrastenia»²¹.

Rispetto a quella di Virgilio, la poetica di Orazio è meno immediatamente riconducibile all'alveo dei valori esaltati dal fascismo, tanto che le celebrazioni del 1935 si avviarono con qualche imbarazzo²²; Romagnoli, pertanto, si trovò a compiere uno sforzo più ampio nel plasmare un'interpretazione che – in base ad una linea di pensiero dominante nel Bimillenario²³ – rigetta le accuse sia di cortigianeria sia di un'adesione tiepida al regime augusto, per valorizzare invece la figura del poeta vate, cantore, nelle *Odi* e soprattutto nel *Carmen Saeculare*, di temi civili, selezionati in base alla loro maggiore assimila-

¹⁷ E. Romagnoli, *Virgilio. Discorso pel bimillenario pronunciato in Campidoglio il 15 ottobre 1930*, Roma 1931, rist. in *Discorsi critici*, Roma 1934, pp. 123-148; cfr. L. Canfora, *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in *Enciclopedia virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 469-472. Romagnoli dovette avere un qualche ruolo nelle celebrazioni del Bimillenario anche oltre confine, dal momento che un suo contributo, intitolato *Le message de Virgile*, è contenuto in una miscellanea per le celebrazioni organizzate da un «Comité France-Italie», pubblicata a Parigi nel 1930.

¹⁸ E. Romagnoli, *Orazio. Discorso pel bimillenario pronunciato in Campidoglio il 17 novembre 1935*, Roma 1935, rist. in *L'edera di Orazio. Aspetti politici del bimillenario oraziano*, a cura di M. Cagnetta, Venosa 1990, pp. 35-47; cfr. anche Ead., *Bimillenario della nascita*, in *Enciclopedia oraziana*, III, Roma 1998, pp. 615-640.

¹⁹ Le citazioni sono, rispettivamente, a p. 23 e 14.

²⁰ Orazio, *Le satire; le epistole*, a cura di E. Romagnoli, Bologna 1937; Orazio, *Arte poetica*, a cura di E. Romagnoli, Bologna 1939.

²¹ E. Romagnoli, *Orazio sano e Orazio malato*, «L'illustrazione del medico. Rassegna mensile di arte, lettere e medicina», novembre 1935, pp. 21-22.

²² Cfr. Cagnetta 1998, p. 617.

²³ *Ibidem*; C. Longobardi, *La lettura fascista dell'ultimo Orazio lirico*, in *Echoing Voices in Italian Literature: Tradition and Translation in the 20th Century*, a cura di T. Franco, C. Piantanida, Cambridge 2018, pp. 84-99.

labilità al programma fascista²⁴, come «il matrimonio fecondo, cardine dello Stato. L'agricoltura. La bonifica della terra, la propagazione delle acque. L'equa ripartizione sociale dei beni. L'austerità della vita giovanile. La preparazione militare non volta alla guerra, bensì alla pace. E, innanzi tutto, la dignità della vita civile e della Patria, *et decus omne*»; oppure, parafrasando i versi 57-60 del *Carmen Saeculare*, «cinque stelle ed un sole brillano in questo firmamento: Fede, Pace, Onore, Pudore, Abbondanza, Virtù. Sono gli astri che in tanto imperversare di nembi e di tempeste vediamo oggi risorgere, con roteazione fatale, su l'orizzonte d'Italia»²⁵.

Secondo Romagnoli, Orazio avrebbe raggiunto la sua vera statura solo nel momento in cui riuscì a «dissipare la nebbia della filosofia greca»²⁶ in cui era immersa la poesia degli *Epodi* (non a caso, l'unica opera che non tradusse mai), sostituendola con equilibrio e buon senso tipicamente romani. Al di sotto delle evidenti incrostazioni retoriche, il discorso per il Bimillenario si inserisce nel cuore del dibattito scientifico relativo al tema dell'originalità della poesia latina: rivendicando la romanità di Orazio e la sua emancipazione rispetto ai propri modelli, Romagnoli non si contrappone soltanto alla filologia tedesca e al suo generale filoellenismo, ma prende specificamente posizione nei confronti dell'idea che l'originalità dei poeti latini non andasse ricercata nell'autonomia rispetto ai greci, bensì nel processo creativo messo in atto proprio rispetto a tali modelli: un'idea oggi largamente dominante, soprattutto grazie all'impulso di Giorgio Pasquali e alla categoria dell'allusività che questi andava costruendo²⁷.

La contrapposizione tra Romagnoli e Pasquali, come è noto, è frutto di due concezioni inconciliabili della letteratura e della sua funzione²⁸. In *Filo-*

²⁴ *La romanità di Orazio* è, non a caso, il titolo di uno dei discorsi del Bimillenario, quello di Carlo Galassi Paluzzi, presidente dell'Istituto di Studi Romani.

²⁵ Romagnoli 1935, p. 17.

²⁶ La svalutazione dell'elemento filosofico a favore di un pragmatismo etico ritenuto più autenticamente romano è centrale, nell'ambito delle celebrazioni, nella lettura di Emilio Bodrero, per il quale Orazio era «filosofo no, perché romano» (Cagnetta 1990, p. 121).

²⁷ Per il legame con la letteratura greca e il rifiuto dell'originalità come categoria di valore cfr. già G. Pasquali, *Preistoria della poesia romana*, Firenze 1936, di cui nell'Archivio Romagnoli è conservata una copia con dedica, ma soprattutto Id., *Arte allusiva*, pubblicato per la prima volta in «L'Italia che scrive», XXV, 1942, pp. 11-20 e poi ripubblicato nel 1951 in apertura a *Stravaganze quarte e supreme*: ora in Id., *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968², pp. 275-282; sulla contestualizzazione del concetto e la sua fortuna cfr. M. Citroni, *Arte allusiva: Pasquali and Onward*, in *Brill's Companion to Callimachus*, a cura di B. Acosta-Hughes, L. Lehnus, S. Stephens, Leiden 2011, pp. 566-586.

²⁸ Sull'antifilologismo di Romagnoli cfr. E. Degani, *Ettore Romagnoli*, in *Letteratura italiana. I critici*, II, Milano 1982², pp. 1431-1448, in particolare pp. 1438-1441; G. Piras, *Romagnoli, Ettore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017. Sull'approccio filologico di Pasquali basti qui il rimando a A. La Penna, *Pasquali, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*.

logia e storia (1920), Pasquali critica aspramente lo spirito nazionalistico a cui Romagnoli aveva dato voce tre anni prima con *Minerva e lo scimmione*, quando, a suo dire, «dichiarò per conto proprio guerra alla filologia, qualificata gratuitamente scienza tedesca»²⁹. Romagnoli, a sua volta, era stato artefice della stroncatura di Pasquali nel concorso a cattedra tenutosi a Milano nel 1914³⁰.

Scrive Pasquali all'inizio di *Filologia e storia*: «L'autore del presente libriccino [...] crede alla *Weltkultur* e in certa misura anche alla *Weltliteratur*. Una *Weltliteratur* c'è dal giorno nel quale l'uomo colto romano, senza rinunciare all'uso della lingua latina, studiò il greco, sentì i capolavori greci, li imitò»³¹. Proprio lo studio del processo di appropriazione imitativa che caratterizzò la letteratura di Roma è il fulcro dell'altro, ponderoso libro pubblicato da Pasquali in quello stesso 1920: *Orazio lirico*, che proprio per la valorizzazione del rapporto con i modelli greci causò la freddezza, se non l'aperta ostilità, del mondo accademico italiano³².

La biblioteca donata all'Accademia degli Agiati contiene un documento prezioso, rimasto finora inedito: la copia personale di Romagnoli di *Orazio lirico*. Il volume presenta chiose autografe, che si susseguono fitte nelle prime 111 pagine, per poi esaurirsi completamente. Le note, scritte a matita e di difficile decifrazione, hanno accenti accesamente polemici e non di rado sarcastici, del tutto coerenti con la personalità di Romagnoli: si va da «profluvio di inutili parole» (p. 19) a «ma c'è bisogno di dire tanto solennemente cose tanto ovvie» (p. 35; un giudizio che riecheggia l'accusa di scarsa originalità mossa a Pasquali nella valutazione del concorso del 1914³³). Talora, i commenti di Romagnoli celano, dietro il tono intemperante, la profonda diversità della visione critica: «non potrebbe pensarlo che un imbecille. Refugium peccatorum di tutte le cretinerie tedesche» (p. 75); «soliti lavapiatti della filologia» (p. 105) è il giudizio annotato a margine di una parte dell'opera in cui viene approfondito il rapporto di Orazio con la lirica greca, ed in particolare la presenza di motti alcaici. Ancora, commentando, in calce all'indice analitico, una pagina in cui, a proposito del carme I 10, Pasquali afferma che «la

ni, LXXXI, Roma 2014; *ultra* S. Timpanaro, *Storicismo di Pasquali*, in *Per Giorgio Pasquali. Studi e testimonianze*, a cura di L. Caretti, Pisa 1972.

²⁹ Pasquali 1925-26, p. 739.

³⁰ D. Pieraccioni, *Giorgio Pasquali sotto concorso*, «Belfagor», XL, 1985, pp. 318-327.

³¹ Pasquali 1920, p. 2sg. Su *Filologia e storia* come reazione alle posizioni di Romagnoli cfr. A. Schiesaro, *Horace in the Italian Scholarship of the Twentieth Century*, «Arethusa», XXVIII, 1995, pp. 339-361, pp. 345-346.

³² Cfr. Schiesaro 1995, p. 345; *ultra* B.B. Powell, *The Orazio Lirico of Giorgio Pasquali: Its Place in His Career and in the History of Horatian Scholarship*, «Syllecta classica», III, 1992, pp. 37-44.

³³ Cfr. Pieraccioni 1985, p. 317.

— 75 —

Ma lo stile importa per ora ai nostri fini meno che le relazioni con il modello lesbio. Qui come in *O navis referent* il poeta romano non prende le mosse da un verso determinato di Alceo per staccarsene poi subito, ma tenta piuttosto di scrivere un carme che emuli e soppianti l'ode classica. Anzi la differenza nella concezione diviene qui contrasto, che deve a sua volta richiamare alla memoria il modello antico. A un dio che ha lo stesso nome di quello celebrato da Alceo e che pure è diversissimo da esso, si rivolge in principio il canto; poi esso riprende la via del vecchio mito. Se questa strofa, quella di mezzo, deriva da Alceo, non è sicuro; certo non deriva dal Lesbio il passaggio rapido per stati di animo diversi. Le ultime due strofe sono gravi, l'ultima anzi cupa, come adagiata da un pensiero di morte.

V.

L'ode dell'inverno 1, 9.

1, 9 non comincia con un verso di Alceo: *rides ut alta stet nive candidum Soracte* può esclamare chiunque guardi verso settentrione, se non dal Campo Marzio o dai colli della vecchia Roma, donde il Soracte non si scorge, almeno dal Pincio o dal Gianicolo o da Ponte Molle; *nec iam sustineant onus sileae laborantes* conviene così bene ai dintorni di Roma, quali erano in quei tempi, che *non c'è bisogno di pensare* che i versi di Alceo a noi non conservati che seguivano dopo *δέ πέντε ζελέος πύργος κτίσων, τετράζητος οδός ζελέος* (fr. 84), abbiano suggerito ad Orazio quelle parole. Il Lazio, che è ora piuttosto povero, per quanto non privo, di boschi, fu in antico assai selvoso. Ancora Dionigi di Alicarnasso nelle *Historiae Italiæ*, in un luogo cioè dell'opera sua che deriva in

un pothole. pensare che
un iubile.
Difui un fiume romano *Thales*
e nel quale leoste

1. Copia di G. Pasquali, *Orazio Lirico*, Firenze 1920, p. 75, Rovereto, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi Storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

somiglianza del principio rincalzata dal metro bastava a richiamare alla mente del colto lettore romano la poesia di Alceo, a indurlo a riprenderla in mano e ad esaminare a che Orazio mirasse, costruendo così diversamente la sua ode» (p. 64), Romagnoli annota con sarcasmo: «scopo di Orazio non era quello di esaltare, [...], divertire; ma di citare qualche reminiscenza alessandrina ai lettori per indurli a fare un confronto con la poesia di Orazio».

Per uno studioso sensibile alla dimensione musicale come Romagnoli, le questioni metriche rappresentano un aspetto centrale. Se dunque Pasquali cita la celebre affermazione *Parios ego primum [sic] iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi*³⁴ per ricavarne che Orazio si sarebbe

³⁴ Hor. epist. 1, 19, 23-25.

«studioso di riprodurre in generale il tono, ma non lo stile, di Archiloco» (p. 107), è proprio il termine «tono» a disturbare Romagnoli, che lo sottolinea ed annota in calce: «ma il tono per la musica».

Il primato della creazione ritmica come espressione dell'originalità oraziana viene ribadito anche nel discorso per il Bimillenario: «*servum pecus* chiamò Orazio gl'imitatori; ed egli, attingendo ai principî assai più che non alle forme della ritmica greca, non imita, ma crea. Sua in gran parte è quella favolosa ricchezza di ritmi: tutta sua la tecnica che plasma le parole nei ritmi»³⁵. Al di là della malcelata retorica di regime, dunque, Romagnoli individua una peculiarità della poetica oraziana che gli risulta particolarmente congeniale: è quel ritmo che «rapisce le immagini in una ridda cosmica dove tutte assumono valore e significato arcano, che favella allo spirito oltre e sopra le categorie logiche e vi fa balenare lampi della verità eterna, inconoscibile alla fredda ragione», come aveva detto, due anni prima, nel discorso per il centenario di altro poeta vate a lui caro, Carducci³⁶.

L'analisi dell'approccio di Romagnoli nei confronti dell'unico autore latino che lo impegnò in modo pervasivo per un intero decennio dimostra come il rapporto con la letteratura latina passi attraverso l'interesse per il ritmo e l'inclinazione per la traduzione, e al tempo stesso non possa prescindere dall'esigenza di sottolineare l'emancipazione rispetto ai modelli greci: un aspetto che potrebbe apparire contraddittorio da parte di un profondo conoscitore della letteratura greca, ma che si spiega bene con la necessità di rivendicare un'autonomia – sul piano scientifico prima ancora che su quello nazionalistico – rispetto alla filologia scientifica, che aveva fatto della *Quellenforschung* il perno del proprio studio della letteratura di Roma.

Quale canone per gli autori latini? Il contributo dell'Archivio Romagnoli

L'analisi condotta su Orazio è propedeutica ad una riflessione più generale sulla valutazione data da Romagnoli sugli autori latini, utile soprattutto nella misura in cui consente di inquadrare l'atteggiamento dominante nel mondo culturale dell'epoca.

In questa prospettiva, uno strumento d'indagine estremamente utile è

³⁵ Romagnoli 1935, p. 9.

³⁶ E. Romagnoli, *L'insegnamento etico ed artistico di Giosuè Carducci*, Bologna 1933.

rappresentato dall'esame dei titoli presenti – almeno nella parte che si è conservata ed è stata donata all'Accademia degli Agiati – nella sua biblioteca, di cui, ancor prima del completamento della catalogazione, mi è stato possibile consultare l'elenco redatto da Maria Teresa Lojacono Romagnoli³⁷.

Utilizzare la biblioteca personale per ricostruire gli interessi di uno studioso è un'operazione che presenta limiti evidentissimi: innanzitutto, i titoli posseduti corrispondono solo in parte agli interessi, sia per sottrazione (si leggono molti libri che non si possiedono), sia per addizione: una biblioteca è composta in parte considerevole da omaggi, e questo è particolarmente vero per una personalità in vista ed influente come Romagnoli, come testimoniano i numerosi volumi recanti la dedica dell'autore³⁸. Inoltre, le inevitabili lacune causate da perdite o smembramenti sono particolarmente consistenti nel caso in cui la catalogazione sia di molto successiva alla morte del proprietario, come accaduto per la biblioteca di Romagnoli, per la quale – nei quasi ottant'anni trascorsi tra il decesso e la donazione – sono noti scorpori e perdite consistenti, dovuti anche all'utilizzo postumo da parte degli eredi.

Questi aspetti, tuttavia, non inficiano il valore testimoniale che, pur con le necessarie cautele, la biblioteca può acquisire. Se compiuta con l'obiettivo di ricostruire in generale il clima culturale dell'epoca e non con quello di ricavare dati esatti, la disamina sistematica dei titoli posseduti da Romagnoli fornisce un quadro chiaro, e perfettamente coerente con quanto già noto alla storia della filologia e agli studi di fortuna dell'antico, sull'evoluzione subita dal canone degli autori latini nel corso del Novecento.

Non stupisce, ad esempio, che tra gli autori maggiormente rappresentati ci sia Virgilio, con circa trenta titoli: un numero che lo avvicina agli autori greci più frequentati da Romagnoli, come ad esempio Sofocle. Significativamente, però, ben un terzo dei titoli (prevalentemente contributi critici, due dei quali con dedica, tra cui il *Virgilio Minore* di Augusto Rostagni³⁹) si riferisce a volumi pubblicati negli anni Trenta, che quindi possono essere messi in diretta relazione con la nomina ad Accademico d'Italia e con il ruolo assunto in occasione del Bimillenario. Ancora più numerosi (34) i titoli oraziani, peraltro caratterizzati da una ripartizione cronologica più omogenea, che sembra confermare l'ampio lavoro sull'autore latino prediletto; tra di essi, uno dei rari saggi in inglese⁴⁰.

³⁷ Cfr. Rasera 2021.

³⁸ Ivi, pp. 144-149.

³⁹ I libri di Rostagni sono, in totale, nove, di cui quattro con dedica.

⁴⁰ A.Y. Campbell, *Horace: A New Interpretation*, London 1924.

La data di pubblicazione delle opere rappresenta un elemento utile per definire l'evoluzione degli interessi di Romagnoli. Di alcuni autori sono attestate soprattutto edizioni ottocentesche, mentre la presenza di opere più aggiornate è del tutto sporadica: segno che l'acquisizione si giustifica con la necessità dello studioso in formazione di procurarsi le opere indispensabili alla propria *institutione* piuttosto che con uno specifico interesse. È questo il caso di prosatori come Cicerone e gli storici, tra i quali peraltro Cesare – di cui, come si è visto, Romagnoli tradusse il *De bello civili* – non presenta una preminenza particolare⁴¹.

Si conferma invece l'interesse per Plauto, presente con 27 titoli (anche in più volumi o con doppioni), con alcune commedie decisamente meglio rappresentate di altre: in particolare del *Miles*, la prima commedia tradotta da Romagnoli, si contano complessivamente – tra *opera omnia* e edizioni singole – ben 13 edizioni o traduzioni.

Più che con le sue presenze, tuttavia, la biblioteca parla attraverso le sue assenze. Manca la grammatica latina⁴² che gli aveva provocato un odio feroce negli anni del ginnasio, perché «doveva schiudermi il gran mondo degli antichi Romani, che io [...] mi figuravo come l'espressione suprema della bellezza, della grandezza, e della nobiltà umana», e che invece, «cosa mediocre anche per i tedeschi, tradotta in italiano diventava un vero strumento da incretinire i ragazzi»⁴³, come Romagnoli scrive nei *Ricordi romani*, in un capitolo particolarmente godibile nel quale rivela anche il destino subito dallo sfortunato volume, fatto oggetto di un vero e proprio processo e poi, a seguito del giudizio emesso da una corte costituita dagli animali di casa a fronte della poco efficace arringa difensiva del galletto Moscardino, fucilato sul posto⁴⁴; infine, «la salma della grammatica, di lì a un po' di tempo uscì dal cassetto, e per anni ed anni rimase in giro per la casa, tra i miei balocchi e le mille mie cianciafruscole. Poi, un bel giorno, non la trovai più; e non ho mai saputo come sparisse»⁴⁵.

L'episodio ben si concilia con il dato per cui grammatiche e testi di lingua risultano, in generale, poco frequenti; sono però presenti le due grammatiche greche – la *Ausführliche Grammatik* di R. Kühner e la *Griechische Sprachlehre für Schulen* di K.W. Krüger – definite «inutilissime» in *Minerva e lo scimmione* (p. 98).

⁴¹ Tre sole le edizioni, tra le quali la ristampa stereotipa del 1908 dell'edizione del *De bello Gallico* di B. Dinter (Leipzig 1884²).

⁴² Si tratta di O. Schulz, *Ausführliche lateinische Grammatik für die oberen Klassen gelehrter Schulen*, Halle 1834²: cfr. Degani 1982, p. 1431.

⁴³ E. Romagnoli, *Ricordi romani*, Milano 1929, p. 60.

⁴⁴ L'episodio si può leggere nel capitolo *Una esecuzione*, ivi, pp. 64-71.

⁴⁵ Ivi, p. 71.

Per quanto riguarda la letteratura latina, poco sorprende la scarsa presenza degli autori tardi e cristiani (sostanzialmente limitati ad un'edizione degli *opera omnia* di Claudio e ad un *Apologeticum* di Tertulliano in duplice copia⁴⁶), dal momento che solo più di recente essi sono stati fatti oggetto di attenzione da parte dei classicisti; ma uno spazio piuttosto limitato è riservato anche ad un autore oggi intensamente letto e studiato quale Ovidio, di cui, oltre alla immancabile edizione di fine Ottocento⁴⁷, sono presenti solo pochi titoli di scarso pregio per le *Metamorfosi*⁴⁸, e praticamente nulla per la poesia erotica e per quella dell'esilio⁴⁹. Un'attenzione relativamente maggiore si denota per i *Fasti*, di cui Romagnoli possedeva tre diverse edizioni, tra cui il monumentale commento di Frazer del 1929: un dato che, ancora una volta, rispecchia un orientamento culturale, dal momento che, per il suo valore antichistico, si tratta dell'opera ovidiana che meglio risponde all'interesse nazionalistico per la storia di Roma, che è confermato anche dalla presenza di un'antologia scolastica intitolata *Roma nelle Metamorfosi e nei Fasti di Ovidio*⁵⁰.

Ettore Romagnoli e la tragedia latina

Ancora più eloquente è il dato riguardante Seneca, per il quale sono censiti appena cinque titoli. Quattro riguardano le opere filosofiche, e sono di livello qualitativo scarso: oltre a una teubneriana senza apparato critico di fine Ottocento⁵¹, vi sono un commento scolastico al *De clementia*⁵² e due versioni incomplete delle *Epistole a Lucilio*⁵³. Delle tragedie è presente soltanto l'edizione *Belles Lettres* di Herrmann, peraltro piuttosto tarda rispetto al periodo di attività di Romagnoli⁵⁴.

⁴⁶ Tertulliano, *Apologeticum*, a cura di G. Mazzoni, Siena 1928.

⁴⁷ R. Merkel (ed.), *P. Ovidius Naso*, 3 voll., Leipzig 1888-89.

⁴⁸ Una traduzione economica uscita con il titolo *Le trasformazioni* per Sonzogno nel 1885 e l'edizione dei «Poeti di Roma» Zanichelli a cura di F. Bernini (Bologna 1933); gli altri due volumi sono antologie ad uso scolastico: quella di A. Maggi per Loffredo e quella di C. Landi per Le Monnier.

⁴⁹ L'*Ars amatoria*, ad esempio, trova spazio solo perché, curiosamente, venne inserita nella collana xilografata «Classici del ridere» dell'editore Formiggini, della quale Romagnoli possedeva diversi titoli.

⁵⁰ *Roma nelle Metamorfosi e nei Fasti di Ovidio*, a cura di F. Cantarella, A. Marzullo, Salerno 1927.

⁵¹ F.G. Haase (ed.), *L. Annaei Senecae Opera quae supersunt*, Leipzig 1875.

⁵² Seneca, *Della clemenza*, a cura di G. Ammendola, Torino 1928.

⁵³ Si tratta di una parte della traduzione di F. Vivona per la «Collezione Romana» e di un'edizione scolastica del libro I a cura di C. Zucchetti (Napoli 1930).

⁵⁴ Sénèque, *Tragédies*, a cura di L. Herrmann, Paris 1924-26.

Se è vero che tra Otto- e Novecento la bibliografia senecana non conobbe l’ipertrofia che la contraddistingue oggi, tuttavia le molte assenze, soprattutto per quanto riguarda le tragedie, colpiscono nella biblioteca di un uomo di teatro: Romagnoli, che unico nella sua epoca tradusse integralmente i tragici greci⁵⁵, trascurò invece il solo *corpus* tragico latino superstite.

Parallelamente, nella «Collezione Romana» i drammi di Seneca furono affidati ad uno dei curatori più attivi ma di minor spessore, Giovanni Lattanzi⁵⁶, che ne realizzò una versione che Ettore Paratore ebbe a definire «mediocre», destinata ad «uso piattamente consumistico [...] che non lasciò alcuna traccia»⁵⁷. La traduzione di Lattanzi fu adottata per uno dei rarissimi esperimenti di messa in scena di Seneca della prima metà del Novecento, l’*Oedipus* rappresentato al Teatro dell’Università di Roma, per la regia di Nando Tamburani, il 26 maggio 1939, poco dopo la morte di Romagnoli. Anche in questo caso, la traduzione di Lattanzi fu recensita negativamente: Silvio D’Amico⁵⁸, oltre a giudicare sfavorevolmente la *pièce*, ritenne che la traduzione non rendesse giustizia alla «sentenziosa concettosità del testo».

La scarsa considerazione di Romagnoli per il teatro di Seneca emerge dal suo contributo al convegno sul teatro drammatico promosso dall’Accademia d’Italia nel 1934⁵⁹. Vi viene delineata una storia della letteratura greca il cui apice è rappresentato dalla nascita della tragedia, di cui viene sottolineata l’origine musicale. Dopo Euripide, avrebbe preso l’avvio «un vero e proprio processo d’involuzione»⁶⁰:

Nasce il dramma da leggere, cioè non il dramma. E il processo incominciato nella Grecia alessandrina, continua e giunge al punto estremo nel mondo latino. Ecco Sèneca.

Sèneca, dotato di genio, senza dubbio, assai più che non si pensi. E di genio tragico, e drammatico. Ma l’istinto è deviato e mortificato dal pregiudizio let-

⁵⁵ Cfr. Zoboli 2000, p. 842; Piras 2017.

⁵⁶ Seneca, *Tragedie*, a cura di G. Lattanzi, 4 voll., Villasanta 1926-28. Lattanzi è autore anche delle note alla traduzione dell’*Odissea* di Romagnoli (I edizione Bologna 1932), e nel 1931 gli dedicò, sul periodico «Rura», il carme *Le culle*.

⁵⁷ E. Paratore, *Le versioni italiane di Seneca tragico*, in *La traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia*, Atti del Convegno (Palermo, 6-9 aprile 1988), a cura di S. Nicosia, Napoli 1991, pp. 289-306 (p. 290).

⁵⁸ S. D’Amico, *Edipo Re di Seneca al Teatro dell’Università*, «La Tribuna», 27 aprile 1939.

⁵⁹ E. Romagnoli, *Le rievocazioni dell’antico dramma greco*, in *Convegno di Lettere. Il teatro drammatico*, Atti del IV Convegno della Fondazione “A. Volta” (8-14 ottobre 1934), Reale Accademia d’Italia, Roma 1935, pp. 271-277.

⁶⁰ Ivi, pp. 272-273.

terario. E il vivo nucleo drammatico, che mai non manca nelle sue tragedie, è tanto soffocato dai racconti, le descrizioni, le divagazioni, le disquisizioni, che quasi sparisce. Antipodo al dramma greco.

Nel suo giudizio su Seneca tragico, Romagnoli mostra una straordinaria affinità con quegli esponenti della filologia tedesca che tanto osteggiava: «zu mehr als rhetorischer Ornamentierung und einzelnen künstlichen Änderungen reichte seine Kraft nicht», aveva affermato Lesky solo dieci anni prima⁶¹. Determinante nel condannare il teatro senecano come *tragoedia rhetorica*, propalando una lapidaria quanto celebre definizione («istae vero non sunt tragediae, sed declamationes ad tragediae amussim compositae et in actus deductae»), era stato proprio Friedrich Leo⁶², maestro di Pasquali. Se per Orazio, dunque, Romagnoli si oppone nettamente alle posizioni filologiche, nel caso di Seneca, al contrario, non ritiene ci sia lo spazio per una simile contrapposizione, ed anzi si allinea a quella percezione generale che proprio gli studiosi tedeschi avevano diffuso.

Le posizioni su Orazio e Seneca risultano, in qualche modo, speculari, frutto della medesima idea di originalità. La grandezza di Orazio è, per Romagnoli, direttamente legata alla sua indipendenza rispetto ai modelli greci, al suo essere autentico cantore di istanze tutte romane e creatore di nuovi ritmi; nessun valore può essere invece riconosciuto a Seneca tragico, laddove la sua riscrittura è tutta tesa ad amplificare proprio quegli elementi che rispetto al modello performativo del teatro attico appaiono a Romagnoli meno efficaci, come appunto «i racconti, le descrizioni, le divagazioni, le disquisizioni», che gli paiono «soffocare» il «vivo nucleo drammatico». Se nella creatività ritmica Romagnoli era pronto a riconoscere il perno dell'originalità di Orazio, proprio sotto questo aspetto Seneca risulta in maggiore difetto rispetto ai suoi predecessori: da questo punto di vista, la trasformazione che le strutture drammatiche subiscono in Seneca non può essere concepita che come un'«involuzione», l'opera tarda e declinante di un epigono; è un teatro di parola, e solo in tempi più recenti, grazie alla rivalutazione della sua dimensione performativa diffusasi in modo particolare in ambito anglosassone⁶³, si è rivendicato come non per questo cessi di essere teatro.

⁶¹ A. Lesky, *Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes*, «Wiener Studien» XLIII, 1922-23, pp. 172-198 (p. 186).

⁶² F. Leo, *Observationes criticae*, Berlin 1878, pp. 147-159 (p. 158).

⁶³ Cfr. in particolare J.G. Fitch, *Playing Seneca?*, in *Seneca in Performance*, a cura di G.W.M. Harrison, London 2000, pp. 1-12.

Ci vorrà infatti mezzo secolo perché il teatro di Seneca faccia la sua comparsa nei cartelloni dell'INDA, inizialmente, negli anni Ottanta e Novanta, confinato a Segesta⁶⁴, e solo assai recentemente nei cicli di Siracusa⁶⁵. In precedenza, anche una messa in scena importante, il *Thyestes* allestito nel 1953 a Roma sotto la direzione di Luigi Squarzina e Vittorio Gassman, suscitò critiche accese⁶⁶; nella sua severa recensione, Concetto Marchesi⁶⁷ ricordò «le ampollosità, le moralità, le prolissità imputate concordemente alle tragedie di Seneca», «l'immobilità stagnante di ambiente tragico e declamatorio», riecheggiando quindi, ancora una volta, posizioni non distanti rispetto a quelle espresse da Romagnoli.

Una *Fedra* mai realizzata

Romagnoli non rinunciò, tuttavia, a tentare di risvegliare il «vivo nucleo drammatico» del teatro di Seneca, come testimonia il ritrovamento, all'interno del suo archivio (scatola 12), di tre cartellette contenenti abbozzi di partiture musicali raccolte sotto il titolo «Fedra» (in un caso la dicitura è esplicitamente «Fedra Seneca»).

Uno studio specifico degli aspetti musicali potrà dire di più sulla natura del progetto e sul suo stadio di elaborazione; in questa sede, è però interessante sottolineare come in alcuni fogli la scrittura musicale sia accompagnata da porzioni testuali caratterizzate da un elevato grado di aderenza rispetto alla tragedia senecana, che se ne può pertanto definire con certezza il modello diretto.

La maggior parte dei fogli pentagrammati contiene minute o appunti discontinui; non è presente un vero e proprio testo, ma unicamente qualche

⁶⁴ Le circostanze che portarono l'INDA a decidere di mettere in scena Seneca riservandogli, però, il palco di Segesta sono rievocate da F. Amoroso, *Spettacoli senecani nel ventesimo secolo: l'attività dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico*, in *Il mondo scenico di Plauto; Seneca e i volti del potere*, Atti dei Convegni (Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992; 10-11 dicembre 1993), Genova 1995, pp. 219-224 (in particolare pp. 221-222).

⁶⁵ Con la *Medea* del 2016 (traduzione di G. Picone, regia di P. Magelli) e la *Fedra* del 2017 (traduzione di M. Bettini, regia di C. Cerciello).

⁶⁶ Sul dibattito che, per impulso di Ettore Paratore, seguì la prima dello spettacolo e sui giudizi che vi vennero espressi in merito alla rappresentabilità di Seneca cfr. M. Coccia, *L'anteprima del Tieste di Seneca (Roma, Teatro Valle, 6 febbraio 1953)*, «Maia» LIV, 2002, pp. 277-294.

⁶⁷ C. Marchesi, *La prima rappresentazione del Tieste di Seneca*, «Rinascita», X, 1953, pp. 45-47 (= *Scritti minori di filologia e letteratura*, a cura di L. Cristante, G. Ravenna, L. Santo, Firenze 1978, pp. 1301-1309); citazioni a p. 45.

indicazione relativa agli ingressi e alle uscite di scena dei personaggi, come ad esempio «entra Ippolito»; «preghiera di Ippolito»; «arrivo di Teseo». Degna di interesse, in particolare, è la presenza del titolo «scena di Pasifae»: per questa scena, infatti, non è possibile identificare un corrispondente nel dramma di Seneca, nel quale però il confronto tra la passione incestuosa di Fedra e quella mostruosa della madre è ben presente (a partire dal v. 113, *fatale miserae matris agnosco malum*, che è tra quelli tradotti da Romagnoli) e costituisce un elemento di innovazione rispetto al precedente euripideo⁶⁸. Sarebbe quindi suggestivo ipotizzare che Romagnoli intendesse ampliare il motivo conferendogli evidenza drammaturgica, magari trasformando il confronto concettuale tra gli amori nefandi della madre e della figlia in un vero e proprio confronto scenico.

Un altro foglio porta il titolo «Fedra» e l'indicazione «Atto 1º Scena dei gigli». Si tratta di una partitura per pianoforte e coro; non è riportato un vero e proprio brano cantato, ma solo espressioni di lamento («ah!») e l'indicazione «a bocca semichiusa». Qualche ulteriore frammento testuale della stessa scena si può ricostruire da un altro foglio che ne reca la minuta, e che nel seguito contiene le indicazioni «I Profumi dei gigli» e «Fate tagliare tutti i gigli Lasciatemi sola». Come quello a Pasifae, anche questo riferimento rappresenta un indizio del modo di procedere di Romagnoli. Il primo atto della tragedia di Seneca, infatti, non menziona i gigli. Il verso *languescunt folio lilia pallido* (v. 768) è però presente nel secondo intervento del coro, che, nellelogiare la bellezza di Ippolito, ne paventa la pericolosità e inserisce una riflessione sulla sua fugacità, convenzionalmente paragonata alla natura effimera dei fiori. Romagnoli potrebbe aver anticipato alla prima scena questo spunto, trasformandolo in un elemento scenico atto a prefigurare il tema della seduzione, ma anche il contrasto tra Fedra e Ippolito in termini di dialettica tra lussuria e purezza, tra età matura e giovinezza⁶⁹, cogliendo al tempo stesso il forte sentimento della natura che caratterizza il monologo iniziale di Ippolito.

Il sentimento della natura e della sua potenza distruttrice sembra all'origine anche di un'altra espressione per la quale non è possibile ravvisare un precedente diretto nel testo senecano: «a noi come vento che piomba su l'alpe squassa il cuor mio – ah!» sono le parole che accompagnano un frammento di partitura che reca le indicazioni «carezzevole» e «andante con vita», il cui cantato è destinato a «2 voci sole (soprani)».

⁶⁸ Cfr. A.J. Boyle (ed.), *Seneca's Phaedra*, Liverpool 1987, *ad v. 113*.

⁶⁹ Così esclama Fedra nel secondo atto della tragedia di d'Annunzio: «ancora, ancora / nel fresco intatto calice racchiuso / è il giglio, ignaro dei baci che fremono / ansiosi ne l'aure... / Ah! fiorisci, fiorisci! è tempo... senti / la primavera intorno?».

Il rapporto con il testo latino è più diretto nelle parole annotate su alcuni fogli contenuti nella cartellina «Fedra Seneca», che presentano in un angolo del *recto* il nome «Ippolito».

I segmenti testuali che accompagnano la scrittura musicale sono evidentemente le prime intuizioni, i *tibicines* sui quali avrebbe dovuto poggiare un più ampio brano cantato; nondimeno, essi permettono di individuare sistematicamente un rapporto puntuale con il testo della *Phaedra*:

«via circondate le selve ombrose»: *ite, umbrosas cingite silvas*
(Sen. *Phaedr.* 1)

«di rifea neve perenne candidi», cancellato e sostituito da «con l'onda rapida verbera»: *rapida currens verberat unda; l scandite colles semper canos nive Riphaea*
(Sen. *Phaedr.* 6sg.)

«sciolti i guinzagli lasciate i cani»: *at vos laxas canibus tacitis mittite habenas*
(Sen. *Phaedr.* 31)

«questi le reti lievi su l'omero»: *alius raras cervice gravi portare plagas*
(Sen. *Phaedr.* 44sg.)

«e il tuo fedele tu assisti, o Vergine»: *ades en comiti, diva virago*
(Sen. *Phaedr.* 54)

«ecco tu giungi, diva»: *en, diva, fave!*
(Sen. *Phaedr.* 81)

Discostandosi sensibilmente dal prologo informativo euripideo, recitato da Afrodite in giambi, Seneca apre la sua tragedia con il canto a solo con cui Ippolito celebra in anapesti la propria vita di cacciatore devoto a Diana; e al ritmo anapestico sembra volersi uniformare Romagnoli, a livello sia di composizione musicale che di versione testuale.

Un secondo foglio restituisce appunti sulla «II^a scena», come chiarisce il titolo. Anche in questo caso, i pur sporadici frammenti testuali seguono puntualmente il monologo di Fedra che, in Seneca, segue immediatamente quello di Ippolito, sostituendo all'andamento anapestico i trimetri giambici:

«Creta dall'ampio mar»: *o magna vasti Creta dominatrix freti*
(Sen. *Phaedr.* 85)

«il viver mio fra pene e lagrime»: *degere aetatem in malis / lacrimisque cogis*
(Sen. *Phaedr.* 90sg.)

«onde alcun mai non tornò»: *per altas invii retro lacus*
(Sen. *Phaedr.* 93)

1 *Appello ress 2°* *Lento* *Cello* *II Scena*

2 *il viver mio fum fere e lagrime* *2* *Crota dell'anguria* *mol*

3 *Onde alcun mai non torna* *Lento p.p. misterioso*

4 *ne profondo sapor dissipa mai* *Crescendo* *aliqua i male e gennina* *il vapor che bolle*

2. Ettore Romagnoli, *Fedra*, Scena 2, Rovereto, Biblioteca civica «G. Tartarotti», Archivi Storici, Fondo Romagnoli dell'Accademia degli Agiati.

«né profondo sopor dissipa mai»: *non altus sopor / solvere curis*
 (Sen. *Phaedr.* 100sg.)

«alligna il male e germina il vapor che bolle»: *alitur et crescit malum / et ardet intus qualis ... vapor*
 (Sen. *Phaedr.* 101sg.)

«di mia madre misera il mal fatale»: *fatale miserae matris agnosco malum*
 (Sen. *Phaedr.* 113)

«torvo, del giogo insofferente»: *torvus, impatiens iugi*
 (Sen. *Phaedr.* 117)

I versi 105-109, in particolare, vengono ricalcati in modo sostanzialmente completo:

<i>non colere donis templa votivis libet,</i>	«più di doni votivi i templi ornare»
<i>non inter aras, Atthidum mixtam choris,</i>	«commista ai sacri cori»
<i>iactare tacitis conscientias sacris faces,</i>	«i taciturni misteri celebrar»
<i>nec adire castis precibus aut ritu pio</i>	«accostarmi con caste preci»
<i>adiudicatae praesidem terrae deam</i>	«alla diva che questo suol protegge anzi mi giova»

Romagnoli non giunge a produrre un testo completo e sintatticamente coeso, ma sembra procedere appuntando via via frammenti che rendano singole parole o espressioni in modo efficace dal punto di vista musicale.

La priorità data alla ricerca ritmica è evidente anche nella scelta di eliminare alcuni elementi dell'originale in favore di una espressione più concisa; non mancano, tuttavia, effetti lirici e reminiscenze varie: come nell'espressione «il viver mio», oppure in «onde alcun mai non tornò», che espande l'*invii retro* senecano richiamandosi ad una dizione più marcatamente convenzionale (cfr. *unde negant redire quemquam*, Catull. 3, 12).

Romagnoli, dunque, non rinuncia a confrontarsi con Seneca, ma sceglie la tragedia con il più ricco *Fortleben* e la più immediata efficacia drammaturgica per trasformarla in un dramma per musica che ne accentua gli afflati lirici, confermando così, ancora una volta, la sua sensibilità per la dimensione musicale e multimediale del teatro.