

Innografia [Marandino]

Marandino Romualdo (2020). Dall'inno-racconto all'inno-preghiera. Ars docendi, 5, dicembre 2020.

Romualdo Marandino stellt in diesem Aufsatz wesentliche Stationen der Hymnographie von der griechischen über die römische Antike bis ins Christentum vor.

1. L'innografia greca

L'inno è nato non come scelta letteraria, ma come bisogno naturale dell'uomo alla ricerca di Dio, quel Dio che con il cristianesimo, attraverso l'incarnazione del Figlio, cercò e trovò l'uomo, il quale d'allora si rimise alla ricerca di Dio, una ricerca che non avrà mai fine.

I primi testi innografici occidentali più significativi appartengono alla civiltà greca e a quella romana. Per ragioni editoriali in questo saggio mi soffermerò sui più significativi, essendo davvero notevole la loro complessiva produzione nel corso dei secoli prima della nascita di Cristo e dei primi inni cristiani.

I cosiddetti *Inni omerici* (33 o 34, a seconda delle edizioni critiche¹), collocabili tutti nel periodo arcaico, vanno considerati come testimonianze di arrivo di un'antichissima tradizione orale, legata ai diversi contesti religiosi e culturali, nonché ai molteplici influssi anellenici, come pure a quelli extraellenici, soprattutto mediorientali. Degli *Inni omerici* è impossibile, in base alle nostre conoscenze, stabilire la paternità e la cronologia. I più noti e certamente più interessanti sotto il profilo antropologico sono quelli *ad Apollo Delio, a Demetra, a Ermes, ad Afrodite, ad Era e ad Atena*. Lo schema di ogni inno è generalmente uniforme: dopo un esordio, che annuncia il tema del canto e celebra le virtù del dio, viene una sezione narrativa, dedicata all'esaltazione delle sue imprese; infine una formula di congedo. Per questo essi non sono propriamente inni, perché vi manca ogni elemento propriamente lirico e autenticamente spirituale; sono dei racconti epici, narranti episodi della vita degli dei in onore dei quali sono scritti, e destinati ad essere recitati come preludio nelle recitazioni rapsodiche delle grandi feste pubbliche. Il più emblematico della cultura religiosa greca arcaica è sicuramente l'*Inno a Demetra*, divinità per così dire mediterranea e quindi preindoeuropea. Su questo così si esprime Guido Paduano: "E' più propriamente, come viene subito specificato, una celebrazione di Demetra e Persefone, le due dee che, a partire da substrati religiosi e antropologici diversi - l'una della terra feconda, l'altra del mondo dei morti -, furono associate da un legame familiare strettissimo e da una sorta di simbiosi culturale, espressa soprattutto nei riti dei misteri eleusini e nelle feste delle Tesmoforie. Queste ultime, riservate esclusivamente alle donne, ponevano tutto l'universo femminile sotto la protezione di quelle che per antonomasia venivano dette, anche nelle locuzioni idiomatiche, nei giuramenti ecc., 'le due dee'. Di questo filone di religiosità l'inno è il documento più ampio e ricco: distendendosi in una narrazione articolata, tocca vari aspetti del mito e del culto."².

Dopo una densa frequenza di inni della lirica monodica (come alcuni di Archiloco, Alceo e Anacreonte) e di quella corale (ad esempio quelli di Alcmane, Laso di Ermione, Pindaro e Bacchilide), un momento di rilievo, anche per le modalità della composizione è sicuramente la produzione innografica di Callimaco, caposcuola di una nuova stagione letteraria, quella ellenistica. Egli compose i seguenti *Inni: A Zeus, Ad Apollo, Ad Artemide, A Delo, Ai lavacri di Pallade, A Demetra*, nei quali le varie versioni di ogni mito sono in genere accompagnate da esaltazioni di sovrani, e per questo non sono da paragonare agli inni religiosi di destinazione liturgica; invano,

¹ Cfr. *Inni omerici* (a cura di F. Cassola), Fondazione Valla, Milano 1999.

² *Antologia della letteratura greca*, Zanichelli, Bologna 1995, I, p. 298.

infatti, si cercherebbe in essi un afflato religioso; sono carmi dotti forse destinati in parte alla celebrazione pubblica, in parte ad una declamazione privata-simposiale ovvero semplicemente alla lettura. Del mio punto di vista trovo conferma in una puntuale nota del Guidorizzi: "Gli *Inni* costituiscono il più vistoso omaggio di Callimaco alla veneranda tradizione della poesia religiosa, destinata a celebrare le divinità cittadine in pubbliche feste. Ma, benché il genere letterario dell'Inno appartenga alla letteratura tradizionale (quella con cui in modo speciale polemizza il nuovo gusto alessandrino) Callimaco ha un suo specialissimo modo di rivisitare la tradizione. Infatti, anche se alcuni di questi inni (come quello a Demetra) furono forse composti su commissione per una precisa festa, così come accadeva in epoca arcaica, l'orizzonte culturale di queste composizioni pare enormemente diverso. L'uso tutto letterario del mito, le allusioni, i riferimenti eruditi e l'intreccio tra realtà mitica e quotidiana danno forma a bozzetti di gusto tipicamente ellenistico."³

Concludo questa prima parte con due brevi citazioni innografiche, l'*Inno a Roma*, che il grammatico Giovanni Stobeo, nel suo *Florilegium*, attribuisce alla poetessa Melinnò, altrimenti ignota. E' un componimento in cinque strofe saffiche, scritto in dialetto dorico, nel quale viene esaltata la giovane e già grande potenza di Roma, *figlia di Ares, bellicosa signora dalla mitra d'oro, che in terra abiti il venerato Olimpo eternamente inviolato*. La struttura letteraria è quella classica dell'encomio politico, intessuto di allusioni storiche (le clamorose imprese già compiute: *sotto il tuo giogo fatto di potenti legami si uniscono i petti della terra e del mare canuto, con fermezza tu governi città di popoli*) e di espressioni profetiche (*il potentissimo Tempo, che tutto distrugge e variamente trasforma la vita, solo per te non cambia la direzione del vento che gonfia le vele della tua signoria*). La datazione dell'*Inno*, composto molto probabilmente in ambiente magnogreco, dovrebbe aggirarsi intorno alla fine del III d.C. L'altra riguarda gli *Inni* di Mesomede, un greco vissuto al tempo di Adriano: *Al Sole, A Nemese, A Physis, A Iside*, cioè alle nuove divinità introdotte nel panteon romano, che contengono non solo contenuti mitici, ma anche qualche brano teologico. In genere si tratta, nell'uno come nell'altro caso, di composizioni solo in parte tematicamente e ritmicamente accessibili al pubblico popolare del tempo, ma sempre elaborate con grande cura linguistica e strutturale.

2. L'innografia latina

Tranne che per alcuni casi, come vedremo, le connotazioni proprie dell'innografia greca si ritrovano in quella italica e romana. Per quanto concerne quella italica non possediamo testi propriamente letterari. Si tratta infatti di reperti epigrafici in lingua osca e umbra (*Tabula Agnonensis, Tabula Rapinensis, Tabulae Eugubinae*), tutti contenenti celebrazioni delle varie divinità e dati relativi alle modalità cultuali⁴. Analoghi appaiono i principali *carmina* arcaici latini, dei quali di seguito riporto il testo con traduzione così come ricostruito e inteso dagli studiosi:

Carmen fratrum Arvalium

E nos, Lases, iuvate! (ter)
 Neve lue rue, Marmar, sins incurrere in pleoris! (ter)
 Satur fu, fere Mars, limen sali, sta ber ber! (ter)
 Semunis alternei advocapit conctos. (ter)
 E nos, Marmor, iuvato! (ter)
 Triumpe triumpe triumpe triumpe triumpe (ter)

Lari aiutateci, (tre volte)
 non permettere, Marte, che rovina cada su molti. (tre volte)
 Sii sazio, crudele Marte. Balza oltre la soglia. Rimani lì. (tre volte)

³ G. Guidorizzi, *La letteratura greca*, Einaudi, Milano 2003, III, pp.128-129.

⁴ Per una trattazione dettagliata cfr. A. L. Prosdocimi, *Le religioni degli Italici*, in *Italia omnium terrarum parens*, Garzanti-Scheiwiller, Milano 1991, pp. 477-545.

Invocate a turno tutti gli dèi delle sementi. (tre volte)
Aiutaci Marte. (tre volte)
Trionfo, trionfo, trionfo, trionfo, trionfo. (tre volte)

Carmen Saliare

Divom parentem cante,
Divom deo supplicate.
Quonne tonas, Leucesie,
Prai tet tremonti
Quot ibei tet dinei
Audiisont tonase.

Lui, padre degli dei, cantate;
inginocchiatevi davanti al dio
degli dei.
Quando tuoni, o signore della
luce,
davanti a te tremano
quanti dei nel cielo ti udirono
tuonare.

Gli esegeti non sono stati in grado finora di tradurre soprattutto il secondo (quella riportata è una delle possibili traduzioni); alcuni lessemi e teonimi latini in esso riconoscibili e comprensibili sembra che facciano riferimento a Giano, Giove e Cerere. La lingua usata è così antica che già nel I secolo a.C. Cicerone dichiarava di non essere capace di comprendere la maggior parte del canto in questione. In ogni caso hanno entrambi una funzione apotropaica: la religione romana aveva un aspetto eminentemente pragmatico, in quanto il rituale religioso informava tutti i momenti della vita (economico, politico e sociale) e serviva a prevenire, e quindi tenere lontani, gli interventi negativi dei *numina*, poi eretti a divinità. Il rito, caratterizzato non solo dalla gestualità, ma anche dalla recitazione di formule magiche e litanie, era il modo in cui l'uomo entrava in contatto con i vari *numina*, ognuno dei quali aveva funzioni proprie. Anche per questo i sacerdoti romani avevano una notevole rilevanza politica.

Nel 207 a.C., per scongiurare l'ira degli dei in occasione della seconda guerra punica, anche attraverso una corale processione di 27 vergini, come attesta Tito Livio⁵, fu affidato a Livio Andronico l'incarico pubblico di comporre un *carmen* in onore di Giunone Regina. Purtroppo tale composizione non ci è giunta, ma non è difficile immaginare i suoi temi e le sue modalità, tenendo in considerazione quanto precedentemente detto a proposito dei *carmina* arcaici.

Altrettanto nel complesso si può dire circa il *Carmen saeculare* di Orazio, a lui commissionato da Augusto per celebrare nell'anno 17 a.C. l'inizio di un nuovo secolo dalla fondazione di Roma. Per quanto riguarda l'aspetto celebrativo del *carmen*, esso non differisce molto da quello tradizionale, sebbene il suo autore, anche in ambito religioso, avesse una sensibilità alquanto originale e poco propensa all'omologazione. Evidentemente l'impegno pubblico finì per prevalere sulle peculiarità intellettuali e poetiche, quantunque non sia da escludere un indubbio impegno oraziano, almeno tecnico. "Naturalmente il carme tende al sublime - osserva il La Penna -, ma la sublimità è, rispetto a quella delle odi pindariche, più semplice, più statica, più severa. Poeticamente il risultato è scarso, forse ancora più scarso: quasi tutti gli interpreti hanno sentito nel carme una certa aridità e composta freddezza. Tutti hanno sentito il vigoroso slancio dell'inizio, che culmina nella sublime invocazione

⁵ XXVII, 37, 7.

al Sole; ma, come in qualche altra ode civile, lo slancio dura un momento. A tarpare le ali al poeta ha contribuito certamente lo scrupolo liturgico; si aggiunga la secchezza contadina della religione tradizionale romana. Nel Carme secolare ancora più che altrove sentiamo quanto fittizio arcaismo vi fosse nell'ideologia del regime."⁶. Ne riporto di seguito il testo con la traduzione a fronte:

*Phoebe silvarumque potens Diana,
lucidum caeli decus, o colendi
semper et culti, date quae precamur
tempore sacro,
quo Sibyllini monuere versus
virgines lectas puerosque castos
dis, quibus septem placuere colles,
dicere carmen.
Alme Sol, curru nitido diem qui
promis et celas aliusque et idem
nascaris, possis nihil urbe Roma
visere maius.
Rite maturos aperire partus
lenis, Ilithyia, tuere matres,
sive tu Lucina probas vocari
seu Genitalis.
Diva, producas subolem patrumque
prosperes decreta super iugandis
feminis prolisque novae feraci
lege marita,
certus undenos deciens per annos
orbis ut cantus referatque ludos
ter die claro totiensque grata
nocte frequentis.
Vosque, veraces cecinisse Parcae,
quod semel dictum est stabilisque rerum
terminus servet, bona iam peractis
iungite fata.
Fertilis frugum pecorisque tellus
spicea donet Cererem corona;
nutriant fetus et aquae salubres
et Iovis aerae.
Condito mitis placidusque telo
supplices audi pueros, Apollo;
siderum regina bicornis, audi,
Luna, puellas.
Roma si vestrum est opus Iliaequae
litus Etruscum tenuere turmae,
iussa pars mutare lares et urbem
sospite cursu,
cui per ardentem sine fraude Troiam
castus Aeneas patriae superstes*

Febo e Diana dea delle foreste,
splendido decoro del cielo, da venerare
e sempre onorati, esaudite le cose che desideriamo
in questi giorni solenni
in cui i versi sibillini prescrissero
che vergini e fanciulli scelti e puri
cantino un inno per gli Dei che hanno
cari i sette colli!
Sole divino, che sul cocchio luminoso dischiudi
e nascondi il giorno, sempre nuovo e uguale
sorgi, nulla maggior di Roma
possa tu vedere!
Tu, che propizia fai schiudere i maturi parti
come conviene, Ilizia, proteggi le madri,
o che voglia essere chiamata Lucina
o Genitale.
O Diva, fa' crescere la prole e
prospera i decreti dei padri per le muliebri
nozze, e per la legge maritale di nuova
prole feconda,
onde il giro fissato di cento e dieci anni
riconduca i ludi e i cantici, affollati tre volte
nel chiaro giorno, e tre volte nella
notte gioconda.
Voi che veraci annunziaste, o Parche,
una volta per sempre ciò
che il fato disse, e ciò
che i sicuri eventi confermeranno, aggiungete
fati buoni ai fatti antichi già compiuti!
La terra fertile di messi e greggi
offra a Cerere corone di spighe;
nutrano i frutti le acque salubri
e le aure di Giove!
Placido e mite, ora che hai riposto il dardo,
ascolta, Apollo, i supplici fanciulli;
Luna, bicerne dea degli astri, ascolta
tu le fanciulle!
Se Roma è opera vostra, e se le schiere
Troiane approdaron all'etrusco
lido con l'ordine di cambiare dei e città
con un viaggio favorevole,
cui senza infamia tra le fiamme d'Ilio
il casto Enea, superstite della patria,

⁶ A. La Penna, *Antologia oraziana*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 479

*liberum munivit iter, daturus
plura relictis:*

*di, probos mores docili iuventae,
di, senectuti placidae quietem,
Romulae genti date remque prolemque
et decus omne.*

*Quaeque vos bobus veneratur albis
clarus Anchisae Venerisque sanguis,
impetret, bellante prior, iacentem
lenis in hostem.*

*iam mari terraque manus potentis
Medus Albanasque timet securis,
iam Scythae responsa petunt, superbi
nuper et Indi.*

*Iam Fides et Pax et Honos Pudorque
priscus et neglecta redire Virtus
audet adparetque beata pleno
Copia cornu.*

*Augur et fulgente decorus arcu
Phoebus acceptusque novem Camenis,
qui salutari levat arte fessos
corporis artus,*

*si Palatinas videt aequos aras,
remque Romanam Latiumque felix
alterum in lustrum meliusque semper
prorogat aevum,*

*quaeque Aventinum tenet Algidumque,
quindecim Diana preces virorum
curat et votis puerorum amicas
adplicat auris.*

*Haec Iovem sentire deosque cunctos
spem bonam certamque domum reporto,
doctus et Phoebi chorus et Dianae
dicere laudes.*

apri un cammino libero per dare ai rimasti
sorte più grande,
Dei, date buon costume ai giovani sottomessi
e ai vegliardi placida quiete,
e date alla gente di Romolo la potenza,
la discendenza ed ogni gloria.

E quanto, offrendo bianchi buoi, l'illustre
sangue d'Anchise e Venere vi chiede,
egli l'ottenga, egli nelle armi altero,
mite col nemico vinto.

Già teme il Medo la sua mano, potente
per terra e in mare, e le latine scuri;
già Sciiti ed Indi, poco prima ribelli,
chiedono leggi.

Già Fede e Pace, e Onore e il Pudore antico
e la Virtù negletta osano tornare;
e già beata col suo corno pieno
viene l'Abbondanza.

Se Apollo, adorno dello splendido arco,
augure e amico delle nuove Muse,
che ristora le membra stanche
con l'arte salutare,

guarda benigno i colli Palatini,
di lustro in lustro proroghi lo stato romano
ed il Lazio a tempi
sempre migliori;

e Diana, che possiede l'Algido e l'Aventino,
si curi delle preghiere dei quindecimviri
ed ascolti le suppliche dei giovinetti.

Io porto a casa la buona e sicura speranza
che Giove e tutti i Numi ciò ascoltino,
io dotto nel cantare i canti di Febo
e le lodi di Diana.

Per concludere sull'innografia latina, vorrei qui ricordare un componimento adespoto di età imperiale, il *Pervigilium Veneris* ("La veglia di Venere", conservatoci dall'anonimo curatore della *Anthologia Latina*, una raccolta di componimenti poetici di età imperiale); è, senza dubbio, il capolavoro della poesia latina del III-IV sec. d.C. Strutturato in 10 strofe di lunghezza diseguale (per un totale di 93 tetrametri trocaici), si presenta come un inno da cantare (presumibilmente da un coro di fanciulle) alla vigilia della festa notturna in onore di Venere Iblea, alle falde dell'Etna, al ridestarsi della natura al ritorno della primavera. E' un carme problematico per la datazione (che va dal II al IV sec.), per la paternità (Floro?), per l'interpretazione. Il carme è strutturato in vari quadretti intercalati da un "refrain" (ripetuto 11 volte), un voluttuoso e malinconico invito ad amare: *Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet* ("Domani ami chi mai amò, chi amò domani ami ancora"). L'anonimo autore riesce ad ottenere effetti di straordinaria musicalità servendosi di un lessico poetico che apparentemente vuol essere popolare (come popolare è il tema della festa), ma che in realtà è raffinata e dotta espressione: nello stile troviamo coniugati i volgarismi del lessico e della sintassi popolare con virtuosismi e preziosismi che rimandano addirittura a Catullo come suo più autorevole modello.

Per quanto concepito per una festa pagana e pagano nella sostanza, questo inno tuttavia scaturisce da un intimo bisogno di credere e cercare, che lo allontana dall'innografia tradizionale romana e lo fa sentire per alcuni aspetti vicino a quella cristiana, innanzitutto la musicalità connessa alla coralità e le scelte lessematiche del *sermo vulgaris*.

3. L'innografia cristiana

Già nell'ambito delle più antiche comunità cristiane l'inno si delinea come espressione schietta e autentica della lode convinta, della lieta fede e della religiosa devozione. Nella lettera agli Efesini, Paolo esortava i fedeli a trattenersi *con salmi, inni e canti spirituali, cantando e salmodiando di cuore al Signore, rendendo grazie per tutto, nel nome del Signor nostro Gesù Cristo, a Dio Padre*. Si poteva lodare il Signore cantando i salmi della Scrittura (es. Salmi di David), secondo l'uso sinagogale degli Ebrei, ma si potevano anche comporre poesie liriche (accompagnate dal canto) in cui versare la propria ispirazione e commozione religiosa: tali sono, ad esempio, i quattro cantici *Magnificat* della Vergine Maria, *Benedictus* di Zaccaria, *Gloria in excelsis Deo*, *Nunc dimittis* di Simeone, cantici che si leggono nel *Vangelo secondo Luca*⁷. Vari erano i temi dei primi cantici: quello eucaristico, cioè del rendimento di grazie; quello eulogico, cioè della lode a Dio, che si pronunciava al sorgere e al tramontare del sole, prima e dopo il cibo, in commemorazione dei misteri della redenzione o nelle celebrazioni delle feste dei martiri; quasi sempre, alla fine di ognuno, un'espressione di fede in Dio uno e trino.

Prima che tale cultura si producesse e si diffondesse in Occidente, essa trovò solide ed ampie radici nelle chiese orientali. Degli inni orientali l'autore più intenso ed innovativo fu Gregorio Nazianzeno⁸, ma non certo il solo. In Occidente, prima di analizzare la produzione ambrosiana, è opportuno ricordare una problematica, ma evidentemente poco riuscita, composizione attribuita a papa Hilario, e tre inni di Mario Vittorino, grande retore di origine africana che visse a Roma e qui si convertì al cristianesimo (335). Compose molte opere in prosa, fra le quali una sulla Trinità. "A coronamento della sua opera di argomento trinitario - scrive M. Simonetti - Vittorino compose tre *Inni*, con cui cantò il mistero della divinità nella sua articolazione: in essi la sincerità dell'ispirazione talvolta riesce a farsi strada nel susseguirsi di concetti strettamente tecnici. Alla novità dell'argomento Vittorino ha fatto corrispondere la novità della forma: non più i metri tradizionali della poesia pagana, ma lo stretto aderire al modello scritturistico, con espressioni bilanciate dal caratteristico parallelismo di origine semitica, e senza altri vincoli di carattere esterno."⁹ Tali inni, però, non avevano una destinazione pastorale, e perciò sono da considerarsi solo come opere letterarie.

Le prime e più autentiche composizioni innografiche occidentali si debbono ad Ambrogio, vescovo di Milano, che ad esse si dedicò in occasione di un momento particolarmente delicato per la sua comunità ecclesiale. Infatti, Giustina, madre dell'imperatore Valentiniano II, appoggiava la pretesa degli ariani, suoi correligionari, di prendere possesso sia della basilica cattolica Porziana, che era fuori le mura, sia della nuova grande basilica, che si trovava entro le mura. Si verificò allora uno dei più clamorosi esempi di resistenza non violenta, perché il popolo cattolico presidiò ininterrottamente i luoghi di culto con preghiere e canti, mentre il vescovo non si lasciava piegare dall'assedio dei soldati e dalle reiterate minacce del potere politico. Ambrogio seguì una linea di condotta che può essere sintetizzata da due sue affermazioni: "Un vescovo non può cedere un tempio che appartiene a Dio"; "Io non posso mettermi a fare questione nel palazzo, dal momento che gli intrighi di palazzo né li cerco, né li conosco"¹⁰. Pare che i canti in quella circostanza intonati dal popolo ambrosiano fossero quelli che ancora oggi sono con certezza attribuiti ad Ambrogio.

⁷ Rispettivamente in 1, 46-55; 1, 68-80; 2, 14; 2, 29-31.

⁸ A lui, infatti, si deve la prima introduzione della metrica accentuativa al posto di quella quantitativa.

⁹ *La letteratura cristiana antica*, Sansoni, Milano 1969, p. 257.

¹⁰ L'esatta e completa ricostruzione dei fatti viene così sunteggiata da G. Biffi (*Gli inni di Sant'Ambrogio*, MEIC, Bologna 2001, pp. 1-3): "I giorni che vanno dal 27 marzo (ultimo venerdì di Quaresima) al 2 aprile (Giovedì santo) del

Circa l'azione di resistenza intrapresa da Ambrogio e sostenuta dai suoi fedeli, anche grazie agli inni composti e molto probabilmente musicati, abbiamo una commossa testimonianza di Agostino contenuta nelle *Confessiones*: "Quante lacrime versate ascoltando gli accenti dei tuoi inni e cantici, che risuonavano dolcemente nella tua chiesa! Una commozione violenta: quegli accenti fluivano nelle mie orecchie e distillavano nel mio cuore la verità, eccitandovi un caldo sentimento di pietà. Le lacrime che scorrevano mi facevano bene. Non da molto tempo la Chiesa milanese aveva introdotto questa pratica consolante e incoraggiante, di cantare affratellati, all'unisono delle voci e dei cuori, con grande fervore. Era passato un anno esatto, o non molto più, da quando Giustina, madre del giovane imperatore Valentiniano, aveva cominciato a perseguitare il tuo campione Ambrogio, istigata dall'eresia in cui l'avevano sedotta gli ariani. Vigilava la folla dei fedeli ogni notte in chiesa, pronta a morire con il suo Vescovo, il tuo servo. Mia madre, ancella tua, che per il suo zelo era in prima fila nelle veglie, viveva di preghiere. Noi stessi, sebbene freddi ancora del calore del tuo spirito, ci sentivamo tuttavia eccitati dall'ansia attonita della tua città. Fu allora che s'incominciò a cantare inni e salmi secondo l'uso delle regioni orientali, per evitare che il popolo deperisse nella noia e nella mestizia, innovazione che fu conservata da allora a tutt'oggi e imitata da molti, anzi ormai da quasi tutti i greggi dei tuoi fedeli nelle altre parti del mondo"¹¹ (trad. C. Carena). Sugli inni di Ambrogio Agostino ritorna, sempre nelle *Confessiones*¹², ricordando che essi lo hanno sostenuto e confortato nel dolore per la morte della madre.

L'innografia poté essere compresa in tutta la sua grande importanza solo quando quell'altro aspetto della letteratura latina cristiana, in cui, pur conservandosi in parte (nel caso di Ambrogio) la caratteristica quantitativa del metro giambico, si accoglieva un elemento nato del tutto dal diretto contatto con la massa dei fedeli, e dalla volontà di lotta della comunità: un aspetto che rientra, accentuandolo, nel fenomeno generale di una 'democratizzazione della cultura' attraverso il cristianesimo. Lo stesso Ambrogio aveva messo in rilievo l'aspetto 'popolare' della sua innografia, a suo tempo anche criticata come 'rivoluzionaria'. Gli inni di Ambrogio si contraddistinguono per una

386 sono di straordinaria importanza non solo per Milano, dove si svolgono gli avvenimenti che richiamiamo, ma per la storia dell'intera cristianità occidentale. In quella settimana santa tocca il suo acme il contrasto tra il vescovo di Milano, Ambrogio, e la corte, dominata in quel tempo da Giustina, vedova di Valentiniano I e madre del regnante Valentiniano II, che all'epoca aveva soltanto undici anni. Già nel 378 - appena arrivata a Milano, ancora vivo l'imperatore Graziano - Giustina aveva cercato invano di ottenere per i suoi amici ariani una delle tre basiliche della città. La tensione si era poi acuita con l'arrivo, sul finire del 384, del vescovo Mercurino Ausenzio, che aveva intrapreso a riorganizzare i sostenitori milanesi dell'arianesimo.

Nei primi mesi del 385 si registrò un primo tentativo di sequestrare una chiesa; tentativo andato a vuoto per il deciso atteggiamento di Ambrogio, sostenuto dalla massa dei suoi fedeli. L'anno dopo, il 23 gennaio 386, viene promulgata una legge evidentemente 'antiambrosiana', che non solo autorizzava il culto dei seguaci della fede *arimensis* (cioè della professione semiariana del concilio di Rimini del 359), ma anche minacciava di morte chi osasse contrastare questa disposizione.

Il 27 marzo la corte decide di stringere i tempi e cerca di requisire prima la basilica porziana (fuori le mura) e poi addirittura la grande 'basilica nova' al centro dell'abitato. La difesa dei cattolici è sempre quella: di fronte alle armi dei soldati c'è un popolo inerme che, affollando le chiese contestate, le colma e le anima della sua incessante preghiera. Finalmente il Giovedì santo - dopo la lettura del libro di Giona, che era ed è tuttora consuetudine della Chiesa milanese per quel giorno (*lectus est de more liber Iona*) - arriva la notizia che l'autorità governativa ha ceduto, l'assedio è tolto, la Chiesa di Milano può festeggiare una grande vittoria.

Questa vicenda, che ho tentato di riassumere col minor numero di parole possibile, è fondamentale per due diversi aspetti. Ricordiamo il primo solo per completezza: unitamente alla penitenza pubblica di Teodosio per la strage di Tessalonica, la questione delle basiliche ha chiarito una volta per tutte che non c'è sulla terra un potere che possa ritenersi assoluto e senza limiti. Nella coscienza dell'occidente cristiano questa è una persuasione che non si sradicherà più; anche se potrà essere insidiata dalle ideologie anticristiane che nel XX secolo rimetteranno sciaguratamente in gioco il mostro del totalitarismo statale.

In particolare, è il fatto religioso a porre confini precisi all'arbitrio politico. Ambrogio, proprio in quei giorni, manda a dire a Valentiniano II: *Noli te gravare, imperator, ut putes te in ea quae divina sunt imperiale aliquid ius habere. Ad imperatorem palatia pertinent, ad sacerdotem ecclesiae* (Ep.76,19, 'Non assumerti la responsabilità, o imperatore, di credere di avere qualche diritto sovrano sulle cose che appartengono a Dio. All'imperatore spettano i palazzi, al vescovo le chiese')."

¹¹ IX, 7, 15.

¹² IX, 12, 32.

misurata combinazione tra semplicità e ricercatezza poetica, per la creazione di un vero e proprio stile innico, a metà strada tra la poesia e la prosa, soluzioni attraverso le quali emerge un intenso afflato di fede comunitaria, che limita al massimo gli aspetti teologici, particolarmente presenti, come ho precedentemente detto, nell'innografia di Mario Vittorino. Ambrogio, infatti, usa il dimetro giambico in strofe tetrastiche, metro che agevola il canto e lo rende coinvolgente e orecchiabile. Circa il modo nelle chiese di cantare gli inni, come anche i salmi, Isidoro di Siviglia, nel VII secolo, sembra alludere a tutte e due le ipotesi; quella del canto alternato tra due cori e quella di antifone composte ad arricchire il testo dei salmi: *Antiphonas graeci primi composuerunt duobus choris alternatis concinentibus, quasi duo Seraphim duoque testamenta invicem sibi conclamantia. Apud latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius antiphonas constituit, graecorum exemplum imitatus. Exhinc in cunctis occiduis regionibus earum usus increbruit*, ("I greci per primi composero antifone, usando due cori che cantavano alternativamente, come due Serafini e due Testamenti che si alternassero alzando la voce. Presso i latini il medesimo beatissimo Ambrogio fu il primo a comporre antifone, imitando l'esempio dei greci. Quindi in tutte le regioni occidentali se ne diffuse la pratica"¹³). Che poi gli inni ambrosiani avessero un proprio accompagnamento musicale è un'ipotesi molto condivisibile di L. Migliavacca, il quale afferma: "Ambrogio possiede una conoscenza musicale più da professionista che da dilettante. Le sue opere rivelano che, oltre alla conoscenza scolastica, egli ha per la musica una particolare propensione. Parla dell'arte musicale con cognizione tecnica, e non solo con raffinatezza estetica come fa Agostino"¹⁴.

Analizzando accuratamente i quattro inni ritenuti autentici¹⁵, si rileva una struttura semplice e insieme accuratissima, in un sottile intreccio, fra verso e verso, di corrispondenze e di variazioni; "assenza di concetti astratti e preferenza per immagini concrete e familiari all'ascoltatore; simbolismo semplice e ben conosciuto: luce simbolo di Dio, la notte simbolo del peccato, ecc. L'elemento dottrinale è introdotto con discrezione, spesso nella dossologia finale, e comunque limitato a concetti molto generali: unità e trinità di Dio, umanità e divinità di Cristo. Felicità di invenzione, sincerità di ispirazione, sapienza costruttiva fanno di alcuni di questi inni autentici gioielli dell'antica poesia cristiana, invero non molto ricca di capolavori: il loro successo fu più che meritato"¹⁶.

Ora mi soffermerò ad analizzare due dei quattro inni sicuramente scritti da Ambrogio: *Deus creator omnium* e *Iam surgit hora tertia*.

¹³ *De ecclesiasticis officiis* I,7,1

¹⁴ *Gli inni ambrosiani*, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Milano 1979, p. 27.

¹⁵ Se Ambrogio abbia composto solo quattro inni o molti di più è questione ancora largamente dibattuta, come si evince dal già citato studio del Biffi (p. 12-13): "Tutto fa pensare che Ambrogio abbia fatto esperienza di innodia liturgica fin dagli inizi del suo servizio episcopale. E questa è l'opinione di grandi conoscitori dell'opera ambrosiana come il Biraghi e il Ballerini. Non è anzi inverosimile che per gli inni 'romani' abbia addirittura utilizzato i tentativi poetici della sua giovinezza...La grande fortuna dell'innovazione di Ambrogio suscitò una valanga di imitatori. Si ebbero così centinaia di inni, e moltissimi furono attribuiti a lui. 'Il vescovo Ambrogio - scrive Isidoro di Siviglia - uomo di grande gloria in Cristo e nella Chiesa, maestro eminentissimo, divenne famoso per la sua abbondante produzione in questo genere poetico [... *copiosus in eiusdem carmine claruisse cognoscitur* ...], e dal suo nome questi medesimi inni sono chiamati 'ambrosiani', poiché al suo tempo per la prima volta cominciarono a essere cantati nella Chiesa milanese; e tale devota pratica, sul suo esempio, viene osservata nelle Chiese di tutto l'occidente' (*De origine officiorum ecclesiasticorum* I, 6,2). Nella regola di san Benedetto il termine 'ambrosiano' è diventato semplicemente sinonimo di 'inno': *Inde sequatur ambrosianum* (9,4). In questa abbondantissima fioritura diviene naturalmente problematico ricordare quali testi siano propriamente attribuibili ad Ambrogio. L'ipercriticismo ottocentesco, reagendo alla facilità antica, finì col ritenere autentici soltanto i quattro inni che sono espressamente assegnati ad Ambrogio dalla esplicita testimonianza di Agostino. E precisamente: *Aeterne rerum conditor* (cf. *Retractiones*, I,21); *Iam surgit hora tertia* (cf. *De natura et gratia*, 63,74); *Deus creator omnium* (ricordato nelle *Confessioni* e citato complessivamente ben cinque volte dal vescovo di Ippona); *Intende qui regis Israel* (cf. *Sermones*, 372, 4,3)." Io resto del parere di riconoscere autentici gli inni citati da Agostino, sia per l'importanza della sua testimonianza, sia per quanto detto in quella di Isidoro di Siviglia, cioè l'esemplarità dell'innografia ambrosiana, imitata "nelle Chiese di tutto l'occidente".

¹⁶ M. Simonetti, cit., p. 271

Deus creator omnium

Deus creator omnium
polique rector, vestiens
diem decoro lumine
noctemque soporis gratia,

artus solutos et quies
reddat laboris usui
mentesque fessas allevet
luxusque solvat anxios;

grates peracto iam die
et noctis exortu preces,
voti reos ut adiuves,
hymnum canentes solvimus.

Te cordis ima concinant,
te vox sonora concrepet,
te diligat castus amor,
te mens adoret sobria.

Ut cum profunda clauserit
diem caligo noctium,
fides tenebras nesciat,
et nox fide reluceat.

Dormire mentem ne sinas,
dormire culpa noverit,
castos fides refrigerans
somni vaporem temperet.

Exuto sensu lubrico
te cordis alta somnient,
nec hostis invidi dolo
pavor quietos suscitet.

Christum rogemus et patrem,
Christi patrisque spiritum,
unum potens per omnia,
fove precantes, trinitas¹⁷.

¹⁷ Dio, creatore di tutte le cose/e reggitore del cielo,/ che rivesti il giorno di bella luce/ e la notte di salutare sonno,/ affinché il riposo restituisca,/al lavoro quotidiano, membra rilassate,/sollevi le menti stanche/e dissolva le luttuose angosce./Trascorso ormai il giorno,/e al principio della notte,/ [a te] rivolgiamo grate preghiere,/cantando un inno, affinché [Tu] ci sostenga./ Te canti il nostro cuore nel suo intimo,/te faccia echeggiare la voce sonora,/ te prediliga il casto amore,/te adori la mente sobria,/affinché, quando le/ profonde tenebre notturne/ avranno spento [la luce del] giorno,/ la fede non conosca oscurità/e la notte risplenda di fede./ Non lasciare che la mente si addormenti,/il peccato, al contrario, impari a dormire;/la fede ristoratrice renda equilibrato/nei puri il calore del sonno./ Spogliati da ogni impudicizia/ te sogni la profondità del cuore,/ nè per inganno del maligno nemico/il timore ci risvegli dal quieto riposo. /Invochiamo Cristo e il Padre,/ e lo Spirito di Cristo e del Padre;/Trinità, unica potenza in ogni luogo,/ favorisci propizia noi che ti preghiamo. (trad. L. Canali).

E' questo un inno vespertino, l'ultimo intonato prima del riposo notturno. Fu proprio questo inno quello che commosse particolarmente Agostino, come abbiamo potuto evincere dal brano precedentemente riportato e come viene confermato da altri dati testuali. Infatti, Agostino, oltre che nelle *Confessiones* (cit.), ne fa menzione, sempre appassionatamente, nel dialogo *De vita beata*¹⁸ e nel *De musica*¹⁹. Nella prima strofa, Ambrogio esalta la grande opera di Dio in quanto *creator* e *rector* dell'universo, della sua bellezza luminosa, dei suoi momenti che coinvolgono l'uomo come in questo caso la notte che concede *soporis gratia*. Già in questa, come in quasi tutte le altre strofe, vanno sottolineate alcune ricorrenze fonetiche (*creator*, *rector*, *decoro*, *soporis*), che conferiscono alla composizione una musicalità leggera e ad un tempo intensa, in una lingua essenziale e fortemente immaginifica, capace di dare una commossa spiritualità alla liturgia del canto comunitario, come appunto notava Agostino. In tal modo la teologia sottesa si trasforma in professione di fede in Dio per il presente e soprattutto per il futuro dell'umanità. "Per i cristiani - e Ambrogio si fa loro portavoce - Dio è il centro assoluto e unico da cui tutto discende per poi risalirvi, dopo essere passato attraverso il crogiuolo di una storia che è storia della salvezza. La risposta dell'uomo al progetto di Dio costituisce la sola cosa essenziale. Progetto, quello di Dio, aperto al futuro, in una prospettiva che avrà il suo pieno compimento solo nella dimensione escatologica. Il tempo della storia umana non trova dunque il proprio senso in un ripiegamento verso il passato, ma in un protendersi verso il futuro (la *profectio in melius*), secondo una legge universale di progresso. Pertanto non nella fissità, non nella conservazione, ma nell'evoluzione continua, nel procedere verso il regno di Dio si coglie e si attua il suo piano, a cui l'uomo, per la parte che gli spetta, se vuole può aderire. In tal modo il cristianesimo appare dinanzi alla staticità pagana un fenomeno di rinnovamento religioso che diviene lievito per la società."²⁰

Da sottolineare, inoltre, l'espressione *Deus creator*, che riprende un tema fondamentale del cristianesimo, dando la possibilità a tutti di capire quanta differenza, anche attraverso la nuova accezione data al lessema *creator*, viene a determinarsi con la filosofia pagana del divino. Per tutti i doni del Dio creatore, che entra e trasforma la quotidianità degli uomini, questi, attraverso una soluzione verbale di straordinaria efficacia adottata da Ambrogio, intonano l'inno di ringraziamento (*hymnum canentes solvimus*), e si propongono una serie di azioni volte a pregare il Signore (significativa l'iterazione *te*), affinché li aiuti a salvaguardarsi dai pericoli della notte, metafora efficacissima *du mal de vivre*, inevitabile senza la misericordia amorevole di Dio. E l'amore di Dio è concepito e concentrato da Ambrogio nella profondità del cuore: *te cordis ima somnient*. Quindi l'inno è una pratica esterna della comunità, che però scaturisce dall'intimità dell'animo di ogni singolo credente. Ambrogio è così fra i primi a concepire che a nulla serve la liturgia, se le sue forme non sono interiorizzate, e che l'amore di Dio e per Dio hanno la loro prima sorgente nel cuore di ognuno. Solo in tal modo tutta la fede si fa vita, e questa arde del desiderio di ricongiungersi a Dio nella sublimità dei cieli. Insomma per la prima volta nella produzione letteraria cristiana in modo così esplicito viene enunciata la centralità dell'uomo nel pensiero di Dio. A questo fine, appunto, si spiega la professione di fede dell'ultima strofa nell'unità e trinità di Dio.

¹⁸ 35, "A questo punto mia madre, avendo rievocato le parole che erano profondamente impresse nella sua memoria...profferì con gioia il verso del nostro vescovo: o Trinità, proteggi coloro che ti invocano".

¹⁹ VI, 2, 2. Agostino fu battezzato da Ambrogio il 25 aprile del 387 presso la basilica di Santa Tecla in Milano. "Una leggenda tardiva, ma bella e piena di significato, attribuisce ai due santi e dottori la composizione del *Te deum*, di cui ciascuno avrebbe cantato, improvvisando, una strofa." (A. Pincherle, *Vita di Sant'Agostino*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 86).

²⁰ P. Siniscalco, *Il cammino di Cristo nell'impero romano*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 215-216.

Iam surgit hora tertia

Iam surgit hora tertia,
qua Christus ascendit crucem
nil insolens mens cogitet,
intendat affectum precis.

Qui corde Christum suscipit
innoxium sensum gerit
votisque perstat sedulis
sanctum mereri Spiritum.

Haec hora quae finem dedit
diri veterno criminis,
mortisque regnum diruit
culpamque ab aevo sustulit.

Hinc iam beata tempora
coepere Christi gratia;
fidei replevit veritas
totum per orbem Ecclesias.

Celso triumphi vertice
Matri loquebatur suae:
“En filius, Mater, tuus”;
“Apostole, en Mater tua”.

Praetenta nuptae foedera
alto docens mysterio,
ne Virginis partus sacer
Matris pudorem laederet.

Cui fidem in caelestibus
Iesus dedit miraculis
nec credidit plebs impia:
qui credidit salvus erit.

Nos credimus natum Deum
partumque Virginis sacrae,
peccata qui mundi tulit
ad dexteram sedens Patris.²¹

²¹ Sorge ormai l'ora terza /nella quale Cristo salì sulla croce:/nulla di altezzoso pensi la mente,/ma si concentri nella commozione d'una preghiera./Chi accoglie Cristo nel suo cuore/conserva casti i suoi sensi/e con lo zelo della preghiera continua a meritare lo Spirito Santo./Questa è l'ora che pose fine/al letargo del truce peccato/e dissolse il regno della morte/e cancellò la colpa del mondo./Da quest'ora per grazia di Cristo/cominciarono tempi gioiosi./la verità della fede ha colmato/ le chiese del mondo intero./ Dall'alto vertice del suo trionfo/ così parlava a sua Madre: /«Ecco, Madre, tuo figlio,/ apostolo, ecco tua Madre», / insegnando che i patti delle nozze / erano avvolti da un profondo mistero,/ affinché il sacro parto della Vergine/ non offendesse il pudore della Madre./ Cristo ha reso questo parto/ oggetto di fede con miracoli celesti:/ ma l'empia plebe non credette:/ chi invece ha creduto otterrà la salvezza./ Noi crediamo nella nascita di Dio/e nel Figlio nato dalla santa Vergine/ che si è accollato i peccati del mondo/ e siede alla destra del Padre. (trad. L. Canali).

Anche per questo inno la testimonianza di autenticità ci viene da Agostino²², per il quale, come ho già detto Ambrogio, con le sue azioni e i suoi scritti, fu il vero propulsore alla conversione e per il resto della vita un irrinunciabile punto di riferimento spirituale e culturale. L'ora terza, secondo la tradizione cristiana del tempo, ricordava la Pentecoste, e quindi il momento in cui lo Spirito Santo era disceso sugli apostoli per conferire loro quella mirabile grazia con cui avrebbero continuato l'opera di Cristo predicando in tutto il mondo il suo messaggio salvifico, come attestato dagli *Atti degli apostoli*²³. Sempre l'ora terza è anche quella in cui, in base al *Vangelo secondo Marco*²⁴ Cristo salì sulla croce per portare a compimento la sua missione redentrice. Essa è dunque l'ora in cui l'uomo, dice Ambrogio, non può insuperbire, ma concentrarsi in *affectum precis*. E' l'ora, infine, dalla quale comincia una nuova storia (*beata tempora*) dell'umanità, come inducono a dedurre le due quartine successive, che ne segnano il tracciato iniziale con grande intensità lirica, non priva di affascinanti motivi teologici, tutti espressi con il verbo al perfetto, poiché verità storiche e spirituali insieme, inconfutabili, che hanno ricolmato di sé *totum per orbem Ecclesias*. A tal fine faccio rilevare come siano insistenti le ricorrenze del suono *-it* (dal *surgit* della prima strofa al *replevit* e *veritas* della quarta), senza omettere che tale suono è contenuto anche in *Spiritum*, potenza promotrice di tanto splendido cammino.

La ripresa, nella quinta strofa, del motivo della croce, ora diventata *celso triumpho vertice*, apre la storia dell'uomo nuovo al mistero della verginità di Maria, madre di Cristo, e, in quanto affidata come madre all'apostolo Giovanni, madre amorosa di tutti gli uomini, che se crederanno saranno salvi. Così Ambrogio pone al centro della salvezza la fede: gli uomini sono volti sempre all'errore, ma la loro fede li salverà grazie all'amore misericordioso di Dio, di cui Maria, in quanto donna, è l'unica mediatrice garante dei *nuptae foedera*. I versi delle ultime strofe sono elegantissimi dal punto di vista stilistico, e però, in quanto concepiti drammaticamente, almeno nella quinta, permettono ai fedeli di assumere una profonda partecipazione sentimentale, che si traduce poi in credo nella verità, anch'esse sostenute, anche in questa parte, dall'iterazione del suono *-it*. Ancora una volta Ambrogio insiste sul fine umanistico dell'incarnazione di Dio, oggi più che mai presente nell'insegnamento di papa Francesco: "Il Figlio di Dio si è incarnato per infondere nell'anima degli uomini il sentimento di fratellanza. Tutti fratelli e tutti figli di Dio. Abbà, come lui chiamava il Padre. Io vi traccio la strada, diceva. Seguite me e troverete il Padre e sarete tutti suoi figli e lui si compiacerà in voi. L'agape, l'amore di ciascuno di noi verso tutti gli altri, dai più vicini fino ai più lontani, è appunto il solo modo che Gesù ci ha indicato per trovare la via della salvezza e delle Beatitudini...La Chiesa è e deve tornare a essere comunità del popolo di Dio, e i presbiteri, i parroci, i Vescovi con cura d'anime, sono al servizio del popolo di Dio. La Chiesa è questo, una parola non a caso diversa dalla Santa Sede che ha una funzione importante ma è al servizio della Chiesa"²⁵. Questi concetti, non c'è dubbio, furono al centro della produzione letteraria e dell'azione pastorale di Ambrogio, per poi transitare nelle opere di Agostino, che ne diede una sistemazione teologica. Ma da Ambrogio è derivato anche l'impegno notevole della Chiesa di Francesco a favore dei poveri e degli esclusi, impegno che Ambrogio esercitò con grande fervore e senza alcun timore in una società fortemente classista ed emarginante, in cui i beni materiali dell'aristocrazia erano difesi in ogni modo, anche con la violenza, come ancora oggi succede.

L'ultima strofa è, come nel precedente inno, una professione di fede, ma questa volta non in un dogma metafisico, bensì in quello storico: l'incarnazione del Verbo nato dalla vergine Maria, il sacrificio catartico della croce, la risurrezione di Cristo e il suo ritorno al Padre, di cui gli uomini

²² *De natura et gratia*, 63, 74.

²³ 2, 1-4

²⁴ 15, 25.

²⁵ Papa Francesco ed Eugenio Scalfari, *Dialogo tra credenti e non credenti*, Einaudi, Milano 2013, pp. 56-57.

sono stati spettatori, e dal quale, se vorranno, trarranno il beneficio della felicità eterna.

Si può ben immaginare quanto fosse efficace l'intonazione di tale inno in una comunità ancora priva di punti di riferimento certi dopo la caduta totale del paganesimo, incapace di scegliere una propria nuova strada di vita, per lo più ignara delle risorse culturali necessarie per scegliere.

Concludo questa mia disamina sull'innografia pagana e cristiana con un'organica e chiara nota Del Ferrero dedicata alla produzione ambrosiana e al ruolo da essa avuta nell'ambito della cultura cristiana: "Non tutti quelli della raccolta nota appunto sotto il titolo di *Inni Ambrosiani* appartengono veramente ad Ambrogio, ma quei quattro che gli possono essere attribuiti con tutta sicurezza in base a varie testimonianze agostiniane dimostrano un grande progresso rispetto a quelli presunti di Ilario di Poitiers, che, tre in tutto, ricalcano lingua e metrica classica con tono dotto e scolastico. Nell'innografia ambrosiana si osserva invece una fantasia originale, un vivo e personale sentimento della natura, una metrica che, pur conservando lo schema classico quantitativo, offre nel succedersi delle quartine, una facile orecchiabilità ed un tono schiettamente popolare... In considerazione dei fatti in occasione dei quali Ambrogio compose i suoi inni, si può certamente affermare che la nuova innografia cristiana e popolare nasceva non da una gara puramente intellettualistica con la poesia del passato, ma dallo stesso incalzare della vita e della storia; di qui la sua vitalità come espressione artistica e testimonianza di una nuova visione del mondo, la quale del resto si esprime anche in tutta una serie di tentativi poetici, spesso ingenui, ma importanti come testimonianza della graduale presa di possesso che la cultura cristiana veniva realizzando nei confronti della metrica e la tecnica di versificazione classiche, riuscendo così a superare i volgarismi di Commodiano e le astruserie teologiche di Ilario."²⁶

²⁶ L. Ferrero, *La letteratura latina*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 442-443.