

ZUR INTERPRETATION DER HORAZ-ODE 4.11

Die Ode 4.11 gilt im allgemeinen nicht als eines der Glanzstücke der horazischen Lyrik: wie Tränkle feststellt¹, wird sie von den Kommentatoren oft “eher nebenbei und mit einer gewissen Verlegenheit” behandelt. Als befremdend wird offenbar empfunden, dass die Ode aus zwei inhaltlich ganz verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist bzw. in diese Teile auseinanderzufallen scheint: einen der Geburtstagsfeier für Maecenas gewidmeten ersten Teil (Strophen 1-5) und einen der unglücklichen Liebe der Phyllis gewidmeten zweiten Teil (Strophen 6-9). Eine derartige Zusammenfassung zweier Themenkreise zu einem einzigen Gedicht ist zwar keineswegs ungewöhnlich, wenn nicht sogar geradezu typisch für Horaz. Schon die nächstfolgende Ode 4.12 ist ebenfalls aus zwei Teilen – einem Frühlings- und einem Einladungsgedicht – zusammengesetzt, ebenso bereits die erste sapphische Ode des vierten Buches c. 4.2, die aus einem Pindar- und einem Augustus-Teil besteht. Die Ode 3.11 besteht aus einem Lyde- und einem Hypermnestra-, die Ode 3.27 aus einem Galatea- und einem Europa-, die Ode 1.12 aus einem griechisch-mythologischen ersten und einem römisch-historischen zweiten Teil. Eine gewisse Verlegenheit bekunden manche Kommentatoren auch bezüglich der aus zwei sehr verschiedenen Hälften zusammengesetzten Oden 1.9 und 2.13: für beide wird – quasi entschuldigend – eine frühe Entstehungszeit angenommen, in welcher der Dichter noch nicht seine dem Ideal des *simplex et unum* verpflichtete volle Meisterschaft erreicht haben soll². (Dass dieses *simplex et unum* von Horaz nicht im Sinne solcher Kommentare verstanden wurde, zeigt wohl nichts so deutlich wie die geradezu chaotisch wirkende Anlage der *Ars poetica*, in welcher jene *Maxime – denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum* – enthalten ist. Ein gewisses dualistisches Gestaltungsprinzip, wie es in vielen horazischen Oden erkennbar ist³, liegt vielleicht auch anderen Schöpfungen der antiken

¹ “Mus. Helv.” 51, 1994, 210

² Siehe E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1966, 166 und 176. Collinge sagt zu diesem Thema: “Many odes have two different modes of thought-sequence developed in succession and for that reason cannot hide an apparent split into discordant parts. The search for unity in them usually ends in a denial that there is any split at all, or the excuse that Horace was not at his best when he wrote the ode in question, or the reader is blamed for excessive literal-mindedness or some such fault” (N. E. Collinge, *The structure of Horace’s Odes*, London 1962, 82 f.).

³ Wili spricht von der “doppelthematischen Kunst” des Horaz, die gerade im vierten

Dichtung – etwa den charakteristischen Verbindungen von Tragödie und Satyrspiel, Strophe und Antistrophe, Hexameter und Pentameter – zugrunde.)

Besonders auffallend ist nun allerdings in der Ode 4.11 der nach der 5. Strophe plötzlich einsetzende “Knick” (wie Tränkle sagt) auch im Tonfall. Diesem Knick nach der 5. Strophe geht ein etwas weniger krasser Umschwung schon nach der 3. Strophe voraus: die Strophen 1-3, in denen lediglich von den Vorbereitungen für das Fest, noch nicht von dessen Anlass die Rede ist, sind – wie Fraenkel bemerkt – durch kurze, asyndetisch aneinandergereihte Perioden – acht an der Zahl – charakterisiert, während dann die Strophen 4 und 5 aus einem einzigen Satz bestehen. Der veränderte Tonfall im zweiten Hauptteil des Gedichts (Strophen 6-9) lässt sich besonders an den Versstrukturen ablesen. Bis zur Gedichtmitte sind die Elfsilbler durch Feinstrukturen charakterisiert, wie sie in den sapphischen Gedichten der ersten drei Odenbücher fast ausschliesslich vorkommen: Wortakzente auf den Silben 1, 4, 6 oder 8 und 10, nicht aber auf den Silben 3, 5, 7 oder 9; Wortgrenzen nach der 5., nicht aber nach der 4. oder 6. Silbe. Schon im Endteil von Vers 18 *quod ex hac* fallen dann die Wortakzente auf den Silben 9 und 11 aus dem normalen Rahmen, und von der 6. Strophe an dominieren Versstrukturen, wie sie in den ersten drei Odenbüchern (im Unterschied zum vierten Buch und zum *carmen saeculare*, aber auch zu Catull und zu den äolischen Dichtern) nur ausnahmsweise vorkommen. Die Verse 21, 23, 27, 29, 30, 34, wahrscheinlich auch 33 enthalten Wortakzente auf der 5. Silbe, wobei diese Silbe teils von der 4. Silbe durch eine Wortgrenze getrennt, teils mit der 6. Silbe in einer Worteinheit verbunden oder durch Synaloephe verschmolzen ist. Ganz ungewöhnlich ist auch der Verseinschnitt nach der ersten Silbe *spes* in Vers 26.

Schwer verständlich ist nun gerade der auffallende Wechsel von den durchwegs “regulären” (d.h. der für die drei ersten Odenbücher gültigen Regel entsprechenden) Versstrukturen des ersten zu den gehäuften “irregulären” Strukturen des zweiten Gedichtteils. Eher wäre doch zu erwarten, dass die beiden Teile, wenn sie schon inhaltlich kaum unter einen Hut passen, wenigstens durch ein einheitliches formales Gepräge zusammengefasst wären. Offenbar lag es aber im Plan des Dichters, die beiden Teile als je in sich geschlossene Einheiten empfinden zu lassen – wobei der erste Teil seinerseits noch in die zwei inhaltlich und formal deutlich verschiedenen Abschnitte Vv. 1-12 und 13-20 unterteilt ist. (Durch den Anklang zwischen den Versen 1 und 20 *annum - annos* sowie durch die in den Versen 2, 6, 9, 13, 17, 19 auffallend ähnlichen Wortkonfigurationen im Bereich der Silben

Odenbuch (hesonders in der Ode 4.11) ihre Vollendung gewinne (W. Wili, *Horaz*, Basel 1948, 356).

6-8 mit der Klangreihe *cadus - domus - manus - quibus - meus* scheint aber gleichwohl der ganze erste Hauptteil sinnfällig zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammengefasst zu sein.)

Eine derartige Anlage aus mehreren in formalen Details unterschiedlich gestalteten Abschnitten kann eigentlich nur den Sinn haben, eine Entwicklung hervorzuheben oder einen bestimmten Handlungsablauf zu unterstreichen. Das während der ganzen Ode 4.11 durchgehaltene fiktive Gespräch des Dichters mit Phyllis lässt sich nun durchaus – wie etwa der Dialog mit Lydia in der Ode 3.9 – als quasi dramatisch sich entwickelndes Geschehen mit wechselnden Stimmungs- und Tonlagen auffassen. Dabei scheint auch hier – wie in der Ode 3.9 – ein gewisses komödiantisches Element vorhanden zu sein, das ebenso in den komisch-feierlichen Archaismen der zweiten Strophe wie in den hochtrabenden Mythologemen der Strophen 4 und 7 gesehen werden kann. Gleich nach Beginn des Gedichts wendet sich Horaz mit ganzer Aufmerksamkeit seiner jungen Freundin zu, indem er ihr sagt, wie schön sie mit Eppich- und Efeukränzen im Haar aussehen werde. (Entgegen Kiessling-Heinze⁴ dürfte der Plural *coronis* kaum auf mehrere geladene Gäste schliessen lassen und *fulges* nicht als Praesens von *fulgeo*, sondern als archaisierendes Futurum von *fulgo* aufzufassen sein, das zu den weiteren Archaismen *avet* und *spargier* in der gleichen Strophe passt.) Aehnliche Komplimente wie am Anfang der Ode bekommt Phyllis erst wieder an deren Ende zu hören (*meorum finis amorum; amanda voce quos reddas*); dazwischen muss sie einige bittere Pillen schlucken. Von Vers 6 an scheint das Interesse des Dichters nicht mehr ihr, sondern bis zum Ende der 5. Strophe bloss noch den Festvorbereitungen zu gelten, wobei Phyllis (ebenso wie der Leser) im Ungewissen darüber gehalten wird, wer oder was eigentlich gefeiert werden soll. Die Situation ist hier ungefähr gleich wie in der auch in anderen Einzelheiten auffallend ähnlichen Ode 3.8, wo der eingeladene Maecenas nicht herausfindet, was die Zurrüstungen für ein Opferritual an den Kalenden des März (in der Ode 4.11 sind es die Iden des April) zu bedeuten haben. Phyllis muss nun allerdings länger raten als Maecenas in der Ode 3.8, und Horaz scheint sich einen Spass daraus zu machen, das unwissende Mädchen hinters Licht zu führen. Nachdem er Phyllis zunehmend neugierig gemacht hat (die für einen Sklaventrupp ganz ungewöhnliche Bezeichnung *mixtae pueris puellae* scheint ebenso wie *quibus gaudiis* die Erwartungen in Richtung auf irgendwelche erotischen Lustbarkeiten zu lenken), rückt er zunächst mit einer Erklärung heraus, deren geheimnisvoll klingende Andeutungen erst recht in die Irre führen: *Idus tibi sunt agenda, qui dies mensem Veneris marinae findit Aprilem*. Es geht also

⁴ *Kommentar zu Oden und Epoden*, 12. Aufl., Dublin/Zürich 1966, 445.

offenbar – so muss wohl Phyllis denken – tatsächlich um irgend ein Ritual zu Ehren der Liebesgöttin, und im Mittelpunkt dieser feierlichen Veranstaltung dürfte vermutlich Phyllis selber als die Geliebte des Gastgebers stehen. Wie eine kalte Dusche folgt dann aber in Vers 19 doch noch die richtige Information: der Freund und Gönner des Horaz – *Maece-nas meus*, wie ihn der Dichter mit betonter Wärme nennt – ein ebenso alter Knabe wie Horaz, der aber Phyllis überhaupt nichts angeht, feiert seinen Geburtstag, wobei er selber gar nicht anwesend sein wird, sodass Phyllis die Rolle einer Lückenbüsserin zufällt. Stellt man sich die auf dem Gesicht des Mädchens von Vers 6 an sich abzeichnende Irritation, neugierige Erwartung und schliesslich unverhohlene Enttäuschung, ja Empörung vor, so wird es wohl nur allzu begreiflich, dass von Vers 21 an ein verändertes Gesprächsklima und ein anderer Tonfall herrscht.

Horaz – d.h. das vom Dichter ironisch dargestellte eigene Ich – scheint in der bitteren Laune eines von Eifersucht geplagten alternden Liebhabers die Verstimmung der Phyllis bewusst herbeigeführt oder mindestens einkalkuliert zu haben. Jedenfalls hat er auf die nach Vers 20 zu denkende Unmutsäusserung der Geliebten offenbar nur gewartet, um nun seinen eigentlichen Trumpf auszuspielen. Gleich zu Beginn des Verses 21 schlägt er der Phyllis – genüsslich, wie es scheint – den Namen des jungen Telephus, der ihr zweifellos viel mehr bedeutet als Horaz, um die Ohren. (Telephus, der ebenso wie Phyllis möglicherweise gar keine wirkliche Person, sondern ein Typus in der Art der immer gleich benannten Komödienfiguren ist, kann seit der Ode 1.13 als Inbegriff des jungen, schönen, Horaz zu äusserster Eifersucht reizenden Nebenbuhlers gelten.) Dabei deutet der Indikativ praesens *petis* in Vers 21 darauf hin, dass Phyllis selber von dem im folgenden mitgeteilten Sachverhalt noch gar nichts weiss und sich weiterhin falschen Hoffnungen hingibt. (In der ähnlichen Situation der Ode 1.33 wird das aussichtslose Liebesbegehren mit dem Konjunktiv *peteret* wiedergegeben.) Wahrscheinlich hat der eifersüchtige Horaz hinter dem Rücken der Phyllis spioniert und in Erfahrung gebracht, dass der von ihr angebetete Telephus bereits anderweitig vergeben ist. Vielleicht hatte Phyllis überhaupt den Namen und die Existenz dieses Telephus vor Horaz verheimlicht; mit umso grösserem Triumphgefühl schleudert er ihr nun das von ihm aufgedeckte Geheimnis mitsamt der für sie niederschmetternden Neuigkeit von der erfolgreichen Nebenbuhlerin ins Gesicht.

Ob eine solche Ausdeutung des Odentexts in der Richtung des Spielerisch-Komödiantischen zu weit geht oder ob umgekehrt die herkömmlichen eher hausbackenen Interpretationen dem witzig-ironischen

Geist des Horaz zu wenig gerecht werden, mag zunächst dahingestellt bleiben⁵. Feststehen dürfte aber auf jeden Fall, dass Vers 21 *Telephum quem tu petis* in enger Beziehung steht zu dem in Vers 19 vorausgegangenen Ausdruck *Maecenas meus*: wenn Phyllis Grund zur Eifersucht auf Maecenas hat, so hat Horaz erst recht allen Anlass, sich bei Phyllis als blosser Lückenbüsser zu fühlen. Es ist im Grunde ähnlich wie in der Ode 3.9, wo Chloe und Calais nur ins Spiel gebracht werden, um Lydias bzw. Horazens Eifersucht zu erregen, was schliesslich zur glücklichen Wiedervereinigung des Liebespaars Horaz-Lydia führt. Zu einem solchen ganz komödiengerechten happy end scheint es auch in der Ode 4.11 zu kommen: nachdem Phyllis durch die Nachricht über Telephus einen heilsamen Schock erlitten haben dürfte, sind die Voraussetzungen für die Weiterführung der Liaison mit Horaz, der jetzt den väterlichen Tröster und weisen Philosophen spielen kann, wohl gegeben.

Anders als in der Ode 3.9 – und zwar noch raffinierter – ist allerdings in der Ode 4.11 das Spiel um Liebe und Eifersucht (ein Spiel ist es wohl auf jeden Fall) insofern, als hier nicht bloss zwei, sondern drei Hauptfiguren in das Geschehen verwickelt sind. Die erste Hauptperson ist zweifellos der zwar nicht am Gespräch teilnehmende, aber im wörtlichen wie im übertragenen Sinn im Zentrum des Gedichts stehende Maecenas, zu dessen Geburtstag – also zu dessen Ehren – ja diese Ode offensichtlich verfasst ist⁶. Die Geburtstagsfeier bildet den Hintergrund für die Auseinandersetzung zwischen Horaz und der stummen Person Phyllis; umgekehrt ist aber dieses komödiantisch ausgestaltete Geplänkel – das das Geburtstagskind erheitern mag – eine blosser Folie für die Beteuerung der unwandelbaren, für Horaz zentral wichtigen Freundschaft zu Maecenas. Im übrigen lässt sich gar nicht daran zweifeln, dass der zweite Teil des Gedichts ebenso wie der erste vom Gedanken des Dichters an seinen Gönner beherrscht ist. Ganz deutlich tritt dies zutage im Satzsatz *atrae minuentur carmine curae*: das Gedicht, welches Phyllis auswendig lernen soll (um es möglichst bald dem Geburtstagskind vortragen zu können?) kann doch wohl (trotz gegenteiliger Meinung von Kiessling-Heinze) kaum ein anderes als das vorliegende sein⁷; ganz gewiss aber können – entgegen namhaften Kommentatoren von

⁵ Wili (siehe Anm. 3) spricht in seinem Horazbuch (265 und 358 ff.) von der Hinneigung des Dichters zur Komödie, von seinem “preziösen Spiel” und von der “Spannung zwischen dem erhabenen und dem spielenden Dichter” besonders im 4. Odenbuch.

⁶ Auch Tränkle (siehe Anm. 1) betont – wenn auch mit anderer Begründung als der hier entwickelten – dass die Ode 4.11 “zur Gänze ein Geburtstagsgedicht für Maecenas” sei.

⁷ So ist ja z.B. auch die in der Ode 4.9 versprochene Lobpreisung des Lollius nichts anderes als eben diese Ode.

Bentley bis Wilamowitz, Pasquali und Tränkle – mit den *atrae curae* nur die ewigen, schon in den verwandten Oden 3.8 und 3.29 erwähnten Sorgen des Maecenas um das Staatswohl, nicht die vergleichsweise unbedeutenden und inzwischen ja beigelegten Liebeskümmernisse der Phyllis oder des Horaz oder gar dessen Angst vor dem Greisenalter gemeint sein.

Aber auch schon in den Erörterungen der Verse 21 ff. scheint nicht allein von Telephus und Phyllis, sondern – *mutato nomine*, also gemäss einer von Horaz gern angewandten Methode – auch von Maecenas und Horaz die Rede zu sein: das Problem, das die Beziehung Telephus-Phyllis belastet, nämlich der Standesunterschied, ist ja das gleiche, das auch die Beziehung des Horaz zu Maecenas seit je belastet hat und vielleicht gerade neuerdings wieder vermehrt belastet. (Allein schon die Tatsache, dass Horaz in der Ode 4.11 seinen Gönner nicht wie in früheren Gedichten direkt anredet, sondern nur in der dritten Person erwähnt, spricht – trotz der betont freundschaftlichen Bezeichnung *Maecenas meus* – für eine gewisse Entfremdung, wie sie auch Wilamowitz vermutet hat.) Der Eindruck, dass in den Versen 21 ff. mindestens ebenso von Maecenas und Horaz wie von Telephus und Phyllis (falls diese überhaupt real existierende Personen sind) die Rede ist, wird verstärkt durch die in der 7. Strophe genannten abschreckenden Exempla: abgesehen davon, dass dem Dirnchen Phyllis wohl kaum solche eher ausgefallenen mythologischen Detailkenntnisse zuzutrauen sind, wirken die Vergleiche mit Phaëthon und Bellerophon weit hergeholt und komisch übertrieben. Schliesslich hätte ja Horaz seine Phyllis – wie in der der Ode 4.11 thematisch nahestehenden Ode 1.33 seinen Freund Tibull – mit dem Hinweis auf die bekannten Launen der Venus trösten können, anstatt sie mit dünnlich moralisierenden Belehrungen und mit der Hervorkehrung ihres niederen Standes noch zusätzlich herabzusetzen. (Ein merkwürdiger, von Horaz vielleicht bewusst herausgearbeiteter Gegensatz besteht übrigens zwischen c. 33.10 ff. *sic visum Veneri cui placet inparis formas atque animos sub iuga aenea... mittere* und c. 4.11.29 ff. *semper ut te digna sequare et ultra quam licet sperare nefas putando disparem vites*. Seine wahre Meinung spricht Horaz gewiss in dem an Tibull gerichteten Trostgedicht aus, während die Moralpredigt mit den hochgestochenen mythologischen Vergleichen wohl dem komödiantischen Ton der Ode 4.11 zuzurechnen ist. Natürlich empfindet Horaz im Fall der Phyllis nicht echtes Mitleid wie gegenüber Tibull, sondern bloss Genugtuung.) Auf ganz besonders feine und witzige Art scheint aber der Dichter durch die humoristisch übersteigerte Betonung der zwischen Telephus und Phyllis bestehenden sozialen Kluft seine tiefe Dankbarkeit dafür zum Ausdruck zu bringen, dass Maecenas ihn trotz aller Standesunterschiede – gleichsam entgegen einem Naturgesetz – seiner besonderen Freundschaft gewürdigt hat.

Im übrigen ist wohl nicht zu übersehen, dass die Vergleiche mit Phaëthon und Bellerophon, so wenig sie zu Phyllis passen, doch auf Horaz selber, dem bei aller Selbstbescheidung eine gewisse Hybris nicht ganz fern lag, durchaus anwendbar sind. Nicht mit Phaëthon, aber mit der verwandten Sagengestalt des Ikarus hat sich der Dichter selber schon in der an Maecenas gerichteten Ode 2.20 verglichen, und von seinem Griff nach den Sternen spricht er ganz unverhohlen in der allerersten Maecenas-Ode (*c. 1.1.36 sublimi feriam sidera vertice*). Mit Bellerophon hat sich Horaz mindestens indirekt identifiziert durch die Erwähnung der Chimaera in der ebenfalls an Maecenas gerichteten Ode 2.17; im übrigen musste ein gebildeter Leser wie Maecenas bei der Erwähnung des Bellerophon nicht allein an dessen missglückten Ritt zum Himmel, sondern auch an die ungerechten Anfeindungen denken, deren Opfer er wurde – ähnlich wie Horaz laut seiner Aussage in der Ode 2.20.

Eine nähere Betrachtung verdient zuletzt noch der Anfangssatz der Ode 4.11 *est mihi nonum superantis annum plenus Albani cadus*. Die gleiche Sorgfalt, mit der der Name Maecenas in die Mitte und die Komplimente für Phyllis an die Peripherie der Textanlage gesetzt sind, scheint Horaz auch darauf verwendet zu haben, die beiden Sorgenbrecher Wein und Poesie an den äussersten Rändern des Gedichts einander gegenüberzustellen. In wohlberechneter Symmetrie scheinen auch die beiden mythologisierenden Strophen 4 und 7 sowie die Strophen 3 und 6, in denen von der Dienerschaft des Horaz und von der Sklaverei der Liebe die Rede ist, die Mittelstrophe zu umranken. (In der 6. Strophe erinnert besonders *compede vincitum* an das Sklavenwesen, während Vers 22 an Vers 10 anklingt: *pueris puellae - iuvenem puella*. Vielleicht deuten auch die in der 3. Strophe erwähnten Flammen und der Rauch bereits auf die in der 6. Strophe erwähnten Leidenschaften und leeren Hoffnungen hin: sowohl *flamma* wie *fumus* kann in einem solchen übertragenen Sinn verstanden werden.)

Mit der Erwähnung des bereitgestellten Weins beginnt nun aber gleich wie die Ode 4.11 schon das erste an Maecenas gerichtete Einladungsgedicht *c. 1.20*; dabei erinnert hier der Jahrgang des Weins an ein für Maecenas bedeutsames Ereignis, das – laut *c. 2.17.21-28* – auch für die Beziehung zwischen Maecenas und Horaz eine besondere Rolle spielte. In der ebenfalls an Maecenas gerichteten Einladungs-Ode 3.8 – der eigentlichen Vorläuferin der Ode 4.11 – ist der Jahrgang des Weins wahrscheinlich wieder von ähnlicher Bedeutung: das Jahr des Konsuls Tullus, nämlich das Jahr 33 v.Chr., war dasjenige, in welchem die Freundschaft des Maecenas zu Horaz mit der Schenkung des Sabinerguts einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. (Früher als in jenem Jahr hätte Horaz keinen eigenen Wein keltern können; die nicht näher begründete Annahme von Kiessling-Heinze, mit Tullus sei nicht der

Konsul des Jahres 33, sondern derjenige des Jahres 66 gemeint – der Wein wäre in diesem Fall 43 Jahre alt, älter als Horaz und Maecenas, gewesen – ist deshalb ganz unwahrscheinlich.) Wenn nun Horaz in der im Jahre 13 erschienenen Ode 4.11 – wie in der im Jahre 23 erschienenen Ode 3.8 – von einem annähernd zehnjährigen Wein spricht, so dürfte dies eine bewusst gezogene Parallele sein: auch im Erscheinungsjahr der Ode 4.11 erinnerte ein zehnjähriger Wein an ein für die Beziehung des Dichters zu seinem Gönner wichtiges Ereignis, nämlich an die Veröffentlichung der Maecenas gewidmeten ersten drei Odenbücher.

Zürich

LUDWIG BERNAYS

NONIO 165.1 MERC.

Sul passo di Nonio, fonte di Accio *trag.* 135 R.³ = 576 D., ha detto tutto l'essenziale Sebastiano Timpanaro, *'Resupinare' in latino arcaico*, "Prometheus" 21, 1995, 275 sgg. Sulla sua ricostruzione del testo, con l'espunzione di *id est* (come nell'edizione di Lucian Mueller), e sull'ipotesi di un uso arcaico del verbo con significato erotico (come in Iuv. 3.112) non ho niente da aggiungere a quello che ha scritto Timpanaro. Vorrei solo osservare che in Nonio *honeste*, piuttosto che "in senso onesto", significherà "munde, eleganter, urbane" (*Thes.* s.v., 2915.77): così, sotto la medesima lettera *R* del II libro, *de honestis et nove veterum dictis*, a p. 166.30 e a p. 167.14. Ciò non toglie che nei suoi *auctores*, accanto a Ter. *Phorm.* 863 – per non dire di Properzio o Tito Livio, presenti solo occasionalmente nella sua opera – il grammatico potesse conoscere un significato 'spinto' di *resupinare*. L'uso traslato dev'essere stato in ogni caso antico e diffuso, come di solito accade per questi doppi sensi espressivi: basti pensare al noto *subigere* di *carm. pop.* ap. Suet. *Iul.* 49.4.

Università di Bologna

ITALO MARIOTTI