

È del tutto nota l'accesa polemica di Bertold Brecht nei confronti del teatro 'tradizionale', in particolare degli spettacoli tragici, durante i quali gli spettatori fissano la scena immobili e ammaliati, abbandonandosi a sensazioni violente e indefinite, che offuscano la chiarezza individuale e mettono in pericolo l'equilibrio unitario della personalità. Brecht, dunque, concepisce l'arte in funzione antilirica ed auspica il pieno ricupero della componente razionale, la sostituzione del solipsismo decadente con una problematica dalle vaste implicazioni storiche, politiche, sociali che impegni ad un costruttivo dibattito di idee. Tutto ciò vuole ottenerlo nel suo teatro epico (da intendersi nell'accezione aristotelica del termine) grazie all'effetto di «straniamento», che impedisce l'identificazione tra le vicende rappresentate e lo spettatore, facendone un osservatore distaccato ed estraneo.

Ben altro l'intento del vero poeta epico, che conta proprio sull'empatia dell'uditorio per comunicare il suo messaggio e divenire, così, veicolo primario di acculturazione e di elaborazione del consenso.

Com'è noto, le società preletterarie condizionano l'opinione pubblica mediante la composizione e la trasmissione orale di poemi narrativi, che vengono a costituire una sorta di enciclopedia del comportamento. È così che nella fase della parola parlata il pensiero è intrecciato al sistema mnemonico dell'espressione formulare, e ciò determina una struttura linguistica paratattica, aggregativa, ridondante, specchio di una conoscenza altamente contestualizzata e legata alle esigenze del presente, mentre solo nella successiva fase della parola scritta (e stampata) si supera la necessità del rapporto diretto emittente-ricevente, consentendone una separazione emotiva, oltre che fisica.

Nel mondo dell'*epos*, dunque, è necessario un assorbimento totale, un'immersione totale nell'evento della recita estemporanea, sia da parte del compositore-cantore, sia da parte del suo eterogeneo uditorio, che può divenire essenziale componente della *performance* solo se si abbandona interamente al fascino del poeta, vivendo una condizione di disorientamento psichico assai simile, come dice Platone, a quella del sogno.

Se dunque la poesia è un *logos* che parla all'animo e al sentimento, non alla ragione, e se la sua funzione è ricreare la realtà attraverso l'immagine, non ragionare sulla realtà, del tutto legittimo diventa l'accostamento tra poesia e retorica operato da Gorgia per gli effetti psicagogici e sentimentali di queste due arti (*Hel.* 10 γοργείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὐρηναὶ, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα), ed altrettanto coerente appare la sua asserzione che la saggezza del pubblico consiste nella capacità di accettare l'inganno e di aderire emozionalmente all'evento poetico, lasciandosi vincere dall'edonismo della mimesi (cf. *fr.* 23 D-K), che consente la liberazione controllata e socialmente accettabile della passionalità latente ed irrinunciabile.

Tutto ciò è stato puntualmente colto nell'*epos* omerico da M. Parry prima, da A. B. Lord ed E. H. Havelock poi, e in questo produttivo filone di ricerca si inserisce, innovando, il suggestivo contributo di S. Nannini.

Il libro è articolato in due sezioni, la prima di attenta analisi degli influssi esercitati sugli *scholia Homerica* dalla «sostanziosa estetica della ricezione» (p. 9) elaborata da Aristotele prima, da Demetrio e Pseudo-Longino poi, la seconda di un ricco

repertorio di scoli.

L'indagine, rigorosa e ampiamente sostenuta dalla documentazione bibliografica, affronta il problema della comunicazione nella fase orale-aurale della cultura greca, cogliendo le profonde influenze esercitate dalle tecniche compositive sull'uditorio «reale» dell'*epos* e, insieme, ricercando i motivi che hanno indotto gli estensori degli scoli «a porsi il problema del 'pubblico', quindi a risolverlo secondo certi schemi» (p.21).

Approfondendo il discorso sulla strategia testuale del poeta, se ne sottolineano gli artifici più sapienti, quale l'anticipazione (la cui trattazione è preceduta da un esteso *excursus* sulla πολυτροπία e sul suo fine artistico, la ποιικιλία), che consente al destinatario un attento controllo del destinatario e che viene segnalata specialmente nella seconda parte dell'opera, evidentemente intesa dagli scolasti «come un lavoro 'drammatico', caratterizzato in quanto tale da un *crescendo* di *pathos*» (p.38).

Espedienti funzionali all'anticipazione sono la comparazione, l'analogia, l'uso di νήπιος e, soprattutto, l'ἄγωνα — l'irrazionale timore degli ἀκροώμενοι che le proprie aspettative vengano deluse —, abilmente alimentata dal poeta nell'intento «non solo di frustrare le attese del pubblico, bensì addirittura di confonderlo con sapiente tattica 'diversiva' [...] secondo i dettami aristotelici di un'arte che è tale solo se l'artificio rimane nell'ombra» (p. 46).

Si ribadisce più volte la necessità che l'aedo-rapsodo compia una sorta di «incantamento collettivo» giocando al massimo sulla valenza eufonica del suo *recital*, come si evince dagli *scholia* che «sottolineano gli effetti musicali di *accelerando* o *rallentando*, la qualità del timbro (la τραχύτης, ad esempio), il ritmo, e soprattutto l'onomatopea» (p.23), e così pure da quelli che commentano l'uso dell'asindeto e l'alternanza domanda/risposta.

Grazie, poi, ad altri espedienti, quali i proemi, le minuziose descrizioni ambientali, l'accumulo di particolari, le digressioni in genere, viene garantito l'indispensabile avvicendamento di tensione e distensione, così da consentire la piena ed efficace ricezione di una tale poesia mimetica, che sa «individuare, e adeguarsi, all' "orizzonte di attesa" del pubblico, oltre a riuscire ad appagare le sue esplicite richieste» (p.59) e che vive, appunto, nella collaborazione tra ποιητής ed ἀκροατής, «nel coinvolgimento totale di emozioni e di intelletto, nel "correre insieme il rischio del testo" con tutti i suoi artifici e soluzioni» (p.60).

Ottimo lavoro, questo di S. Nannini. Pochi, e forse trascurabili, i rilievi. Qualche esempio.

Parlando dell'ἐνθουσιασμός (p. 33) si vedrebbe la possibilità, se non l'opportunità, di richiamare le pagine dello *Ione* e del *Fedro* platonici dedicate al fenomeno della μανία poetica.

E sugli effetti psicagogici della poesia sarebbe congruo, forse, un riferimento ai libri II, III, X della *Repubblica* ed al dialogo sulle *Leggi* — per quanto i diretti referenti dell'indagine siano Aristotele, Demetrio e Pseudo-Longino.

In quale accezione, poi, ricorre il termine «straniamento» a p. 50?

Altro ancora si potrebbe osservare, non senza concludere, però, che il contributo di S. Nannini, così ricco di spunti e suggestioni, è senz'altro valido ed apre una pluralità di prospettive, tutte da percorrere.

Letizia Lanza

Le immagini eschilee hanno suggerito molte ricerche nel corso di questo secolo, ma soprattutto in questi ultimi anni, in relazione con lo sviluppo dell'interesse per i fenomeni specificamente di poetica e di dizione letteraria, a fronte dell'attenzione prevalente per le prospettive ideali che caratterizzavano molti studi ispirati all'idealismo jaegeriano o alla *Geistesgeschichte*. Anche se l'ultimo lavoro di sintesi sull'argomento risale al 1935, con il volume del Dumortier, si può dire che nessuno dei molti commentari alle tragedie ha potuto evitare di confrontarsi con l'immaginario del poeta in relazione all'esegesi di singoli passi, e diversi saggi, come quello di D. Sansone e gli articoli di B.H. Fowler e O. Smith apparsi negli anni Sessanta, hanno affrontato aspetti particolari di esso.

Alain Moreau, professore a Montpellier, affronta questo tema in relazione all'ideologia del poeta, che nei suoi drammi prospetta uno scontro tra il mondo informe e brutto della violenza elementare e le forze della razionalità e dell'ordine che alla fine trionfano; più che con una ricerca teoretica sul pensiero di Eschilo, che difficilmente è sistematico e in ogni caso tende a sfuggire all'esegeta che si propone di fissarlo attraverso l'esposizione dei punti di vista spesso antitetici dei personaggi, in modo che se ne ricavano interpretazioni contraddittorie, Moreau sceglie di indagare il messaggio del poeta tragico attraverso l'analisi di uno dei suoi più specifici strumenti espressivi, «l'un des outils préférés du poète» (p.8), appunto le metafore. Si tratta di una scelta metodologica rilevante nell'intenzione dell'autore: considerare le strutture linguistico-formali, in luogo dell'ideologia dell'autore, per evitare di far dire al testo ciò che esso non dice. In realtà Moreau esclude una determinazione politico-filosofica dell'ideologia, ma la scelta che egli compie delle classi di metafore, in relazione all'alternativa violenza/caos vs riconciliazione/ordine, implica anch'essa una valutazione specificamente ideologica. Questa potrebbe essere una contraddizione, ma non è certo un demerito di questo lavoro.

Un primo gruppo di espressioni individuate dal Moreau ha i referenti nella vita quotidiana, soprattutto nelle feste e nelle occasioni di divertimento e di gioia: nelle metafore eschilee questi referenti risultano travolti, in modo che «ce matériau, qui pourrait permettre à l'écrivain de peindre les plus idylliques tableaux de paix et de bonheur, se transforme chez lui en visions de sang et de mort» (p.21). In questa classe di metafore, un primo gruppo è costituito da quelle nuziali: se in *Sept.* 333 ss., «la nuova via di una dimora odiosa» innesta nella rappresentazione tradizionale del corteo nuziale la realtà brutale dello stupro che minaccia le donne di Tebe, «la métaphore paradoxale des noces sanglantes prend dans l'*Agamemnon* toute son importance» (p.24), in relazione all'assassinio del re ad opera della sposa che proprio per questo aveva atteso impaziente il suo ritorno. Già in *Ag.* 35 la locuzione ἐν προτελείοις, che designa propriamente le cerimonie preliminari alle nozze, viene impiegata in rapporto ai primi scontri tra Greci e Troiani, dopo lo sbarco dei primi; προτέλεια ναῶν è poi al v. 227 il sacrificio di Ifigenia che prelude alla partenza della flotta, mentre nel primo stasimo si evoca Elena «che porta in dote ad Ilio la morte» (v. 405): «tous les mots du vocabulaire du mariage vont maintenant se trouver dénaturés» (p.25), con una progressione che attinge il suo apogeo nel secondo stasimo, per realizzare il proprio senso nell'uccisione di Agamennone, allorché la metafora si fa evento e si compie sulla scena. Quando Clitemestra ne riferisce al Coro,

impiega una immagine desunta dal mondo agricolo:

«E così morendo, egli rutta fuori la sua anima. Irrompe dalla ferita un getto violento di nero sangue, e mi percuote, e mi sembra uno spruzzo di rugiada; e io ne gioisco, come di una gioiosa pioggia un campo di grano negli aperti calici delle sue spighe in fiore» (Ag. 1388-92, trad. Valgimigli).

Un altro universo di immagini di prosperità e di gioia viene stravolto, in una serie di esempi indicati dal Moreau, per esprimere gli effetti spietati della violenza che sconvolge il mondo degli uomini, calpestando le norme di convivenza volute dagli dèi. Queste trasformazioni avvengono attraverso vari procedimenti; tra questi sono particolarmente rilevanti i giochi semantici fondati sull'ambivalenza dei termini, come *telos* (compimento, felice o luttuoso, come sempre nelle *voces mediae*) o *kedos* (che dal valore di 'attenzione dedicata a' può slittare a 'parentela' come a 'lutto', cf. Chantraine *DELG* 522 s.), l'insistenza ossessiva di certe espressioni e di certe radici che nell'ambito di una tragedia costituiscono veri e propri *Leitmotive* (come l'immagine del mietitore nei *Persiani* o quella del cattivo pastore nell'*Agamennone*), infine dei neologismi che costituiscono una specie di condensazione brachilogica della metafora paradossale (come *ainólektron* in Ag. 712). Quattro altri ambiti di pertinenza qualificano altre classi di metafore, altrettanto stravolte ad esprimere il disordine provocato dalla *hybris*: quella dei mestieri, come in Ag. 437 s., dove Ares è χρυσαιοβός... σμάρτων, cambiavalute di corpi (e Moreau sottolinea che χρυσαιοβός è creazione di Eschilo sul calco di ἄργυραιβός, giacché «l'or est le metal des dieux»: si potrebbe aggiungere che il termine è rimasto hapax in greco, per quello che sappiamo), quello del diritto e insieme della politica, della religione e della festa. Omero conosce molte immagini di questo genere, anche applicate alla sfera della guerra, ma «si le procédé est semblable, les intentions sont très différentes» (p.56), giacché il valore fondamentale nell'epos è la gloria militare, e «le contraste entre les tableaux de paix et de guerre n'entraîne pas pour Homère une condamnation des carnages» (ib.), laddove in Eschilo «les modèles sono métamorphosés en repoussoirs». Pertanto «on s'aperçoit [...] que les métaphores paradoxales ne se présentent pas comme un procédé isolé, mais constituent seulement l'expression la plus frappante d'une tendance dont la permanence révèle la profondeur» (p.57): in questo caso il vettore del messaggio ideologico è costituito dallo strumento specifico dell'espressione letteraria, e la costanza largamente rilevata del fenomeno accerta della produttività dell'approccio scelto dall'autore.

Eschilo rappresenta il mondo caotico della violenza anche attraverso le metafore animali, soprattutto tratte dal rapporto del cavallo con il cochiere, cui egli allude con valenze molteplici: «le jeu métaphorique sur l'animal et le cocher permet de mettre en relief deux aspects fondamentaux du monde tel que le voit Eschyle: l'ambivalence et la confusion. Le monde est ambivalent parce que la violence se déplace [...] le justicier dépasse son droit ed mérite le châtement. Mais le vengeur à son tour ira trop loin et suscitera d'autres justiciers. De là vient l'ambiguïté du thème. Le cocher est à fois l'homme qui risque d'être piétiné, écrasé par des bêtes furieuses, et le maître cruel qui frappe, cingle, entrave. Le cheval est à la fois l'animal indomptable et la pauvre bête martyrisée» (p.71). Mi pare che questa pagina connessa in modo decisamente suggestivo la tematica eschilea che è stata detta della «giustizia ingiusta», la contraddizione radicale per cui la giustizia attingibile all'uomo viene totalmente travolta dall'ingiustizia, con le antinomie del sistema di metafore animali che illustrano questa tematica ideologica. E le metafore di violenza rie-

cheggiano la situazione dell'animale perseguitato e catturato, le sofferenze di quello trascinato al sacrificio: spesso e altrove Moreau si sofferma sugli effetti fonici che rafforzano queste immagini. Così in *Pers.* 190 s. ἄρμασιν δ' ὄτο / ζέγγυσι αὐτῶ καὶ λέπαδν' ἐπ' αὐχένων τίθησι si rileva che il disastro prodotto dal cavallo imbrozzarrito è rappresentato «dans un déchaînement de violence et de bruit que soulignent le rejet de *diasparassei*, la rudesse des ρ et des sifflantes dans les doubles consonnes et l'éclat des sept α du v. 195» (p.63), ovvero nella visione, che Cassandra riferisce, del banchetto di Tieste, «la repulsion de la prophétesse se traduit par les labiales: πρὸς πατρός βεβρομένας» (p. 89). Qualsiasi discorso sugli effetti fonici della pronuncia del greco antico ha un discreto margine di indeterminazione, dato che l'accento melodico influenzava la dizione in una misura difficilmente valutabile per un orecchio moderno: un siciliano che non avesse mai sentito parlare un francese come potrebbe valutare gli effetti delle nasali in un verso di Baudelaire? Tuttavia questi rilievi hanno un loro fondamento che in chiave di poetica non può essere sottovalutato, indicano un fenomeno esistente, per quanto a noi sia difficile apprezzarlo nella misura giusta. In realtà, mentre per il latino non mancano studi autorevoli sugli effetti combinati di «forma e suono», che costituiscono ormai un punto di riferimento ben collaudato, per il greco ci si limita per lo più ad osservazioni particolari, marginali rispetto a un discorso altrimenti orientato. Il saggio di Stanford, *The Sound of Greek*, sebbene contenga molte osservazioni stimolanti, non tiene abbastanza conto degli elementi stilistici che interagiscono col suono a determinare la forma, e non è quindi in grado di analizzare un testo nella sua totalità; analogamente il precedente lavoro dello stesso *Aeschylus in his Style* indica molti elementi significativi di cui si deve tener conto in una analisi stilistica, ma si limita ad indicarli separatamente senza mostrarne l'efficacia in un passo. Tanto più dobbiamo apprezzare l'impegno del Moreau a mettere in evidenza questi effetti, e a porli in relazione all'immaginario eschileo e alla sua funzione comunicativa.

La seconda parte dello studio, dedicata alla rappresentazione delle *Forces du Chaos sur la Terre*, si articola in quattro capitoli, che analizzano i vari aspetti di questo dispiegarsi della violenza. Anzitutto *L'homme au service de la violence et du Chaos*: la guerra e i suoi massacri, gli assassini di congiunti, lo strazio dei cadaveri. Un intero paragrafo è dedicato al motivo del sangue e delle immagini ad esso connesse, con una ossessività minacciosa; quindi si considerano le forze sovrumane che incarnano volta a volta la violenza nel mondo: i giganti e i demoni. Infine *La symbolique des monstres: monstres mythiques, monstres humains*: se spesso la fantasia eschilea proietta sullo sfondo delle vicende rappresentate la presenza inquietante dei mostri primitivi, altrove qualifica con immagini desunte da questa sfera i personaggi che più si macchiano di delitti contro l'umanità, come Clitemestra e le Danaidi. È questo un capitolo ricco di osservazioni testuali ed esegetiche, oscillante tra la ricerca dei temi ideali e quella delle metafore in cui quelli si esprimono, in ogni caso estremamente stimolante anche se abbastanza complesso nello sforzo continuo di correlare i due piani.

La terza sezione del libro affronta il tema del momento positivo dell'ideologia eschilea, allorché i contrasti che hanno sconvolto il mondo umano si placano nella comprensione della legge divina garantita dall'impero pacifico di Zeus, e del relativo immaginario: *Chaos vaincu* si intitola questa parte conclusiva, che riprende anzitutto il motivo dell'angoscia e dello smarrimento di fronte alle minacce che vengono dal basso e dall'alto, in rapporto alle immagini in cui questi sentimenti trovano

espressione. La minaccia per l'uomo può venire altresì dagli elementi naturali, come il mare in tempesta: qui M. sottolinea come Eschilo rinnovi ancora una volta un tema tradizionale di un popolo marinaro, insistendo su «l'alliance diabolique conclue par l'océan avec d'autres éléments pour anéantir plus sûrement les vaisseaux et leurs passagers» (p.220): proprio questa associazione del mare con le rocce, il fulmine, il vento qualifica la drammaticità di certe situazioni, come la tempesta che ha investito nel ritorno la flotta di Agamennone, la quale, rievocata nel racconto dell'araldo, prefigura l'accoglienza ben più terribile che attende lo stesso Agamennone. Anche qui M. sottolinea gli effetti fonici delle consonanti («nous entendons les grondements des vents et des orages, le fracas des bâtiments qui se heurtent, le crépitement de la pluie, grâce aux allitérations des "gutturales", des dentales et des liquides», p.221), e non meno, la funzione espressiva di certe neoformazioni, come κερουπτέω e altri termini, che spesso sono rimasti senza seguito nel greco a noi noto, forse proprio perché assolutamente eccezionali, legati indissolubilmente alla situazione tragica che li ha espressi nel testo eschileo.

Ma è all'interno dell'animo umano che la violenza si scatena soprattutto, dando luogo alle situazioni ed alle espressioni più drammatiche: «le désarroi devient total lorsque la tempête se déchaîne à l'intérieur de l'homme. La tempête intérieure est en effet l'un des moyens privilégiés d'Eschyle pour décrire les émotions et sentiments de ses héros. Alors ouragans, tourbillons poursuivent leur action dévastatrice dans l'âme du héros, brisant son énergie, transformant sa personnalité, anéantissant ses capacités de résistance aux forces du Chaos» (p.229). Moreau ha affrontato questo argomento in un articolo apparso nel 1979 sulla "Revue de Philologie": i materiali di quel lavoro trovano ora sistemazione nel quadro generale che egli traccia dell'immaginario eschileo e dei suoi referenti ideali. Queste tensioni nell'animo dei protagonisti spesso li turbano fino a sconvolgerli, come dimostra un'altra serie di rappresentazioni desunte dalla sfera della follia in senso proprio, e riferite ad Oreste perseguitato dalle Erinni, a Cassandra invasata da Apollo, lo che fugge sospinta dal delirio inflittole da Zeus, ed infine ad Eteocle trascinato alla distruzione di se stesso e della stirpe dalla maledizione di Edipo che su di essa ricade. Si trapassa in questo modo dalla follia in senso patologico e quella di ordine morale.

Questo è il momento più sofferto della tensione scatenata nel mondo dalla *hybris*, espresso nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* dal tema martellante del sangue che una volta versato a terra non può essere richiamato, segno della pena cui il colpevole non può sottrarsi, e che può in seguito suscitare altra colpa. Il ritorno di questo motivo in *Eum.* 261 ss. proietta una luce minacciosa sulle vicende che attendono il vendicatore di Agamennone. Ma proprio a partire da questa tensione estrema la violenza benevola guidata da Zeus e dagli dèi del suo clan porta la trilogia ad una soluzione positiva. Il capitolo riepiloga i temi del *drasanti pathein* e del *pathei mathos*, richiamando le metafore e le immagini in cui queste idee si manifestano, fino alla conciliazione e alla pacificazione che concludono l'*Oresteia* e similmente dovevano concludere le altre trilogie del poeta. Al Caos della violenza e della *hybris* si sostituisce il *cosmos* del nuovo ordine divino: «si les mythes, les images, les spectacles présentent tout d'abord la vision d'un univers noyé dans le sang, souvent, à la fin des trilogies, les choeurs célèbrent donc la justice porteuse de paix et de bonheur, le feu qui donne la vie et engendre le progrès, l'amour cosmique s'épandant sur la terre» (p.333).

Si tratta di un libro notevole, ricco di idee, di notazioni acute e di suggerimenti

metodici stimolanti. Inizia rifiutando l'analisi dell'ideologia del poeta e si conclude con una esposizione di tipo ideologico. Questo procedimento può apparire contraddittorio, ma forse quel primo assunto era solo una forma di approccio, e non mi sentirei di far carico a Moreau di non averlo seguito fino in fondo. Da quelle premesse, strettamente applicate, sarebbe risultata una analisi esclusivamente formale assai più povera di quanto invece è risultato questo libro, che finalizza la ricerca di tipo linguistico-retorico alla comprensione dell'universo ideale del poeta. Moreau è ritornato dunque ai contenuti ideali: come del resto il criterio organizzatore che struttura tutta l'indagine è proprio l'ideologia, che orienta le metafore coniate da Eschilo. Tuttavia la parte più nuova ed originale del lavoro sta proprio nelle notazioni di tipo formale: un confronto ad apertura di libro con l'opera, peraltro al suo tempo pregevole, di Dumortier, dimostra l'affinamento metodico e la sensibilità scaltrita verso i fatti di lingua. Alla base del libro di Moreau sta anche un lungo lavoro di spoglio bibliografico, una larga disponibilità di strumenti, un mestiere scaltrito, ma soprattutto vi si rivela un *esprit de finesse* che illumina in modo originale il pensiero di Eschilo e le sue manifestazioni. Qualsiasi studio sulla poetica dei tragici dovrà fare i conti con questo libro.

Vittorio Citti.

PAUL VEYNE, *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, tr. it. di Laura Xella, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 312, L. 20.000.

Un giorno qualcuno scriverà un libro per confutare la tesi che Dante Alighieri sia stato un musulmano: con abbondanza di citazioni dalla *Commedia*, dal *Convivio*, e, perché no?, dalla *Quaestio de aqua et terra* dimostrerà ad evidenza che il Fiorentino era cattolico romano, credente ed impegnato nella sua fede, e che addirittura in *Inf.* 28.22 ss. egli relega Maometto tra i dannati, come seminatore di scisma. Tutti coloro che sostengono che egli fosse un devoto dell'Islam sono deplorabilmente in errore, e si stenta a comprendere come qualcuno non si sia reso conto di un'evidenza così trasparente.

Questa è l'impressione che si riceve quando si prende in mano lo splendido libro in cui Paul Veyne vuol dimostrare l'infondatezza della pretesa di coloro che si ripromettono di dedurre dall'opera poetica degli elegiaci romani elementi per costruirne analiticamente la biografia: egli dimostra ed evidenzia che molti motivi di questi *corpora* elegiaci sono da ricondurre alla convenzione del genere, e non necessariamente da rapportarsi ad avvenimenti o sentimenti realmente vissuti: l'analisi critico-semiotica che Veyne pubblicò nel 1983 a Parigi, e che dopo solo due anni è stata tradotta in italiano, illustra che questi testi, apparentemente in contrasto con l'etica tradizionale del *civis Romanus*, sono un puro divertissement letterario, senza riferimento reale alla vita dei poeti o delle donne che essi possono aver amato. Le poesie di Ovidio, Tibullo, Propertio non esprimono, secondo l'illustre storico francese, un paganesimo sensuale e voluttuoso, ma rispondono a un gioco puramente formale. La corrispondenza tra la pagina e la realtà sarebbe una preoccupazione esclusivamente moderna, estranea al mondo "classico".

La traduzione italiana può essere un'occasione per riflettere su questo saggio, indubbiamente concepito e condotto con una straordinaria intelligenza (nessuno può negare al suo autore, che è una figura considerevole nell'antichistica francese, una eccellente qualità argomentativa e una esposizione che affascina), ma che forse ha i suoi referenti polemici in settori abbastanza limitati, anche nel suo paese, della critica letteraria, settori in cui può capitare anche oggi di leggere giudizi sulla virtù e sui vizi dei personaggi letterari, come se si trattasse dei nostri vicini di casa e non di astrazioni formali; in realtà, in Francia come nel resto del mondo, questi critici sono una specie da tempo in via di estinzione. Invece il dibattito sul rapporto tra biografia e convenzione letteraria è abbastanza antico: già intorno agli anni Quaranta l'indirizzo di esegesi noto come *New Criticism*, ispirandosi a Eliot, ha messo in rilievo l'incidenza nell'espressione poetica delle strutture formali dei generi; nel 1949 la *Theory of Literature* di Wellek e Warren ha teorizzato efficacemente questo punto di vista. Nell'ambito dell'antichistica esso è stato sviluppato soprattutto da studiosi di lingua inglese: così nel X volume degli "Entretiens Hardt", Dover, a proposito di Archiloco, ha sottolineato l'uso della *persona loquens* nella lirica arcaica, ricordando tra l'altro il famoso *fr.* 10 V. di Alceo, che inizia con le parole $\epsilon\mu\epsilon\ \delta\epsilon\iota\lambda\alpha\nu$ «me poveretta»: è difficile pensare che il poeta si riferisse a se stesso. Nel 1985, infine, W. Rösler, ancora a proposito di Archiloco e riferendosi all'epodo di Colonia, ha svolto sui "Quaderni Urbinati" una efficace serie di osservazioni anche su questo argomento. Se poi vogliamo prendere un esempio da uno degli studiosi più noti che si sono occupati di Properzio, potremmo ricordare che A. La Penna, dopo aver composto nel 1951 pagine significative a proposito dell'ironia in quel poeta, ha scritto tra l'altro, ventisei anni dopo, che «ricostruire dalla poesia la realtà biografica, e innanzitutto la figura centrale di Cinzia, è compito difficile e delicato: il poeta deforma [...], crea situazioni per lo più verosimili, ma non sempre vere». Il nome di La Penna non ricorre tuttavia tra i riferimenti bibliografici di questo dotto lavoro: non bisogna stupirsi, perché in queste note la bibliografia fondamentale su Properzio è stata sistematicamente ignorata (supponiamo di proposito, ma non comprendiamo il motivo di questo disprezzo), con la sola eccezione delle *Études* del Boucher (Paris 1965) e di qualche articolo su questioni particolari.

Tutta questa tematica, che da una cinquantina di anni viene dibattuta dalla critica letteraria europea, è stata sorprendentemente collocata tra parentesi in questo intelligentissimo e brillante libro di Veyne, un lavoro che si permette elegantemente di scrivere che i lettori di Properzio ignoravano certo il mito di Antiope (p. 10), mentre altrove, parlando dei fiumi infernali ricordati in una elegia di Tibullo, assicura che il poeta «scherza con i ricordi scolastici, come lo sono per noi la tavola pitagorica o l'elenco dei dipartimenti francesi con i loro capoluoghi» (p. 67). Né l'uno né l'altro riferimento possono essere considerati né ricordi di scuola elementare né sfoggio di erudizione sottile ed impenetrabile: essi si riportano invece ad una convenzione culturale che possiamo ritenere accessibile ai destinatari dei testi di Properzio e Tibullo, naturalmente con la limitazione a tutti nota che qualsiasi comunicazione letteraria viene fruita in diverso grado a seconda del livello culturale dei possibili destinatari. L'invito che Callimaco pronuncia all'inizio dell'*Inno a Zeus*, esortando a intonare l'inno stesso non è un sottile procedimento alessandrino di metalinguaggio: è certo metalinguaggio, ma si tratta di una formula tradizionale nell'innografia greca, lo sa chiunque ha preso in mano un qualsiasi inno omerico, oppure un commento a Callimaco come quello di McLennan (1977). L'osservazione di Veyne non

è certo infondata, ma la sua pertinenza va assai oltre l'oggetto specifico di cui sta parlando. La semiotica rivela spesso il senso delle strutture formali del discorso, ma i dati che fornisce debbono essere storicizzati radicalmente per acquisire concretezza.

Qualche volta pertanto il brillante libro di Veyne salta a piè pari problemi di qualche consistenza; inoltre la giusta, sia pur non nuova osservazione della convenzionalità dei motivi amorosi nel genere elegiaco non ci autorizza a pensare che i poeti romani prescindessero completamente dalle loro esperienze vissute: l'arte deforma la realtà, ma può prenderla come spunto iniziale, come osserva La Penna nelle righe che abbiamo riportato. In questo senso il rasoio di Veyne può parere eccessivamente radicale, idest sommario.

La traduzione non è sempre al livello che sarebbe desiderabile, spesso anche perché sfigurata da errori tipografici. A p. 186 l'autore riporta i versi di Victor Hugo *A Villequier* ben noti a tutti i lettori francofoni e non bisognosi certo di illustrazione, che sarebbe stata invece da introdurre traducendo in italiano; il recensore ha dovuto faticare un po' per ritrovare nella sua memoria l'autore di quei versi meritatamente famosi. Ma anche le titolate traduzioni dei classici impiegate non sono esenti da smagliature, come appare da Hor. *carm.* 1.1.6 *terrarum dominos evehit ad deos*, sventuratamente reso con "lo trasporta signore della terra ai numi" (p.172).

Vittorio Citti