

# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. IV, 2  
(XXXII, 54)  
2022

faem

**RUBZETTINO**



# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. IV, 2

(XXXII, 54)

**2022**

**Lirica. Forme e temi, persistenze  
e discontinuità - II**

**RUBBETTINO**

## DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

## DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

## REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

## COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

## REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web [www.filologiaanticaemoderna.unical.it](http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it), devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo [redazione.faem@unical.it](mailto:redazione.faem@unical.it).

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

**FILOLOGIA ANTICA E MODERNA**  
**N.S. IV, 2 (XXXII, 54), 2022**

**Articoli**

- 7 **Francesca Biondi**  
*Incedere con eleganza e risplendere. Uno sguardo su Il. 3 e Saffo fr. 16 V.*
- 29 **Mariella Bonvicini**  
*Tessiture ovidiane nella Pístola XII di Luca Pulci (Canente a Pico)*
- 51 **Emanuele Riccardo D'Amanti**  
*La 'portentosa' età dei vini in Orazio*
- 69 **Danilo De Salazar**  
*La colpa e il sacrificio nella poesia di Ileana Mălăncioiu*
- 89 **Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta**  
*«Bromio, dio, figlio di un dio»: epiclesi di Dioniso nella lirica greca arcaica e classica e nella tragedia di Euripide*
- 109 **Federica La Manna**  
*I Sinngedichte di Johann Joachim Ewald*
- 127 **Giovanni Lamberti**  
*Presenze oraziane nell'ode La primavera di Giuseppe Parini*
- 137 **Piergiuseppe Pandolfo**  
*L'ombra di Euridice: presenze virgiliane nella sezione Creùsa della raccolta poetica Empie stelle (1993-1996) di Giovanni Giudici*
- 157 **Tiziana Ragno**  
*Catullo half done: Ezra Pound e il carme 61*
- 207 **Gianmarco Rossi**  
*Memoria dei lirici in Venanzio Fortunato*
- 231 **Federica Sconza**  
*L'elegia senza amore: attualità e inattualità di L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident di Paul Veyne*
- 251 **Gisèle Vanhese**  
*La poésie d'Alfredo Gangotena et les tempêtes secrètes du cœur*

- 269 **Martina Venuti** Tu mare, flumen ego: *memoria del padre tra versi latini e versi italiani inediti di Fernando Bandini*

### **Recensioni**

- 297 **Gisèle Vanhese** (Mihai Cimpoi, *Dante-Leopardi și sinele culturii românești*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2022, 243 pp.)

Federica Sconza

L'elegia senza amore: attualità e inattualità  
di *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie  
et l'Occident* di Paul Veyne

Sensazione di aver assistito a un poderoso spiegamento di forze – accompagnato da incredulità di fronte al mancato riconoscimento di una verità tanto palmare – per mostrare la giustezza di una tesi ampiamente accolta, come se, poniamo, occorressero analisi sottili per asserire la profondità e l'impegno della fede cattolica di Dante<sup>1</sup>.

Sensazione di esser stati testimoni della scoperta della luna<sup>2</sup>, ma, proseguendo la battuta, non da parte dall'ignaro Ciàula pirandelliano, capace di suscitare empatia, bensì di uno studioso beffardo nei confronti di schemi interpretativi ritenuti stantii.

Sensazione di aver udito un sermone indirizzato, come ogni sermone che si rispetti, ai convertiti ad una fede per rafforzarne identità e convincimenti<sup>3</sup>.

Questa l'impressione suscitata in tre classicisti dalla lettura del provocatorio e ambizioso saggio dedicato da Paul Veyne (d'ora in

<sup>1</sup> V. Citti, «Lexis» 2, 1988, pp. 241-243 (in part. p. 241).

<sup>2</sup> P. Fedeli, *La poesia d'amore*, in G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina (direttori), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, *La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 143-176 (in part. p. 175). Ma vd. già *Properzio e l'amore elegiaco*, in G. Catanzaro - F. Santucci (a cura di), *Bimillenario della morte di Properzio*, Atti del Convegno internazionale di studi properziani (Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985), Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1986, pp. 277-301, in part. pp. 279-281 (scritto prima che del libro fosse disponibile la traduzione italiana).

<sup>3</sup> B. Heiden, *Sermon from Abroad*, «Arion», 3<sup>a</sup> s. 1 (3), 1991, pp. 202-208, in part. p. 204.

poi V.)<sup>4</sup> a *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*<sup>5</sup>, la cui diffusione nel dibattito scientifico internazionale fu propiziata dalle traduzioni italiana e inglese<sup>6</sup>. Nel nostro Paese il volume ebbe – se non m'inganno – un'unica recensione specifica, quella di Vittorio Citti ricordata alla n. 1, sebbene le sue argomentazioni fossero ben note presso gli specialisti, come fanno fede alcuni sostanziali rilievi espressi in altre sedi<sup>7</sup>, mentre all'edizione inglese tennero invece dietro diverse recensioni *ex professo*<sup>8</sup>. Credo sia opportuno proporre delle rapide considerazioni generali, prima di entrare più nello specifico nelle tesi esposte da questo testo di cui, secondo Gian Biagio Conte, «è imbarazzante parlare, in quanto molte delle posizioni che si devono condividere sono poi di

<sup>4</sup> Un medaglione dello storico e archeologo francese si deve a P. Le Roux in V. Sales (éd.), *Les historiens*, Paris, Armand Colin, 2003, pp. 301-316.

<sup>5</sup> P. Veyne, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>6</sup> *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, trad. it. di L. Xella, Bologna, il Mulino, 1985 (cui farò riferimento nel corso della discussione); *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry and the West*, trad. di D. Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

<sup>7</sup> Agli scritti di Paolo Fedeli citati alla n. 2 si aggiunga il brillante intervento di G.B. Conte, *L'amore senza elegia. I Rimedi contro l'amore e la logica di un genere*, in *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, pp. 53-94, in part. pp. 90-91, n. 19 (originariamente composto come introd. a Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 9-53). Nell'ambito di una *Rassegna di studi properziani (1982-1987)* dà utilmente e sinteticamente notizia del libro V. Viparelli in «BStudLat» 17, 1987, pp. 19-76, in part. pp. 28-30.

<sup>8</sup> Oltre a quella di Bruce Heiden richiamata alla n. 3 si considerino quelle di M.C.J. Putnam in «NECN» 17 (2), 1989, pp. 40-42; M. Wyke in «JRS» 79, 1989, pp. 165-173, in part. pp. 166-170 (che, sotto il titolo complessivo *In Pursuit of Love, the Poetic Self and a Process of Reading: Augustan Elegy in the 1980s*, tratta per gran parte dello studio di V. e discute altresì H.-P. Stahl, *Propertius: "Love" and "War"*. *Individual and State under Augustus*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1985 e T.D. Papanghelis, *Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987); D. Fowler in «G&R» 31 (1), 1990, pp. 104-106 (in una serie di «Brief Reviews»); R.M. Nielsen in «EMC» XXXV, n.s. 10 (1), 1991, pp. 120-124. Una recensione inglese all'edizione originale era inoltre stata offerta in «TLS» 4305, 1985, p. 1118, da uno specialista dell'elegia quale F. Cairns, che espresse un generale assenso alla rivendicazione della natura convenzionale e 'generica' dell'elegia latina, approcciata in maniera ingenua e romantica dal lettore comune e da parte (minoritaria) della critica. Delizioso il quadretto finale in cui si immagina un Propertio ritiratosi in tarda età a vita privata, dedito alla faticosa amministrazione delle sue tenute e alla sua (sgradevole) famiglia: una provocazione per mostrare quanto biografia spicciola e poesia siano irrelate.



fatto estremizzate senza bisogno e oltre ogni verosimiglianza»<sup>9</sup> (Paola Pinotti, che tante attenzioni ha rivolto al genere elegiaco, parla di teorie «fastidiose e profondamente sbagliate»)<sup>10</sup>.

Chi conosca e apprezzi l'A. ritroverà anche in questo volume le sue caratteristiche doti di curiosità, larghissima apertura intellettuale (che si sostanzia in una miriade di rinvii ad autori, opere, movimenti artistico-culturali delle epoche più svariate), audacia interpretativa, il tutto veicolato da una scrittura brillante e «opulenta, che procede per ondate»<sup>11</sup>, con ritorni su argomenti apparentemente esauriti che vengono invece ripresi con nuove sfumature e variazioni. Se si aggiunge che lo stile espositivo è connotato inoltre da digressioni di taglio filosofico, socio-antropologico o sulle categorie della critica letteraria, si comprende come al lettore sia richiesto un notevole impegno. In questo ordito, che esige una cultura molto vasta per seguire appieno i ragionamenti, trovano però spazio, in una singolare mistura, considerazioni e interpretazioni meno nuove e sorprendenti, specie quando si scende sul terreno dei testi, costantemente riportati in ampi estratti tradotti (su questo punto tornerò a breve). Pare che il pubblico presupposto da V. abbia dunque una dimestichezza limitata col mondo antico e, al contempo, approfondite conoscenze in altri settori.

Di fronte a un testo piuttosto complesso, l'edizione italiana non reca i segni di una curatela attenta. Anzitutto, mancano tanto una prefazione che presenti criticamente e contestualizzi l'opera in oggetto nel dibattito sui temi affrontati<sup>12</sup>, quanto indici analitici che facilitino la consultazione (delle cose notevoli, degli autori menzionati, dei passi citati, quest'ultimo presente nell'edizione francese). Nella resa italiana non mancano *errata*, di cui do una campionatura minima: «poème» – del tutto affine al *false friend* inglese *poem* – è sempre tradotto con «poema», termine usato in italiano in altra accezione; «éditeurs», adoperato a p. 17 dell'ed. francese

<sup>9</sup> Conte, *L'amore senza elegia...* cit., p. 90, n. 19. Viene contestualmente dichiarata qualche «simpatia per la collocazione culturale dell'autore».

<sup>10</sup> P. Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma, Carocci, 2002, p. 183.

<sup>11</sup> Così, efficacemente, A. Giardina, *Paul Veyne, L'Empire gréco-romain*, «MCMV» 37 (1), 2007, pp. 247-252, in part. p. 248.

<sup>12</sup> Com'è invece avvenuto, senza cambiare autore, per la seconda edizione di *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, il Mulino, 2005 (ed. or. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1983), arricchita da un'introduzione di Maurizio Bettini assente nella prima versione del 1984.

con specifico riferimento alla critica testuale, diventa inopportuno «curatori» (p. 16); alle pp. 23, 30, 37, 202, 274 viene coniato l'aggettivo «ellenista»<sup>13</sup> per qualificare rispettivamente Callimaco, Filita e altri poeti coevi, la letteratura greca antica seriore, gli intellettuali attivi presso la Biblioteca e il Museo di Alessandria, i sovrani che governarono i regni sorti sulle ceneri dell'impero di Alessandro; a p. 265 e a p. 276 nn. 25 e 26 «Ottone» (fr. «Othon») ci sbalza bruscamente dall'impero romano (com'è chiaro dal contesto, si sta facendo discorso di uno dei protagonisti del *longus et unus annus*) al Sacro romano impero<sup>14</sup>. Non mette conto dilatare l'elenco ricorrendo anche a scelte discutibili sotto il profilo lessicale e ad altre imprecisioni presenti nell'originale che si sarebbero potute sanare: per addurre soltanto un paio di esempi e restando nei pressi di «Ottone», a p. 276 nn. 23, 24 e 33 troviamo «M. Griffin» (*lege* «J.» [= Jasper]: cfr. p. 136 nn. 2 e 3, p. 144 n. 85 e p. 193 n. 25), nonché il rinvio a una fantomatica «ode III, 34 di Orazio», il tutto già presente nel volume francese a p. 243. Apportatrice di confusione e discrasie – almeno per quanto riguarda le citazioni da autori latini che punteggiano generosamente il saggio – è infine la scelta di ricorrere a versioni italiane già edite in luogo di quelle francesi fornite da V. per corroborare le analisi svolte nel libro; tra parentesi quadre sono segnalate le modifiche introdotte dalla curatrice per garantire maggiore aderenza al dettato dell'A. Per intenderci: Prop. 2, 28, 23 *Callisto Arcadios erraverat ursa per agros* è reso a p. 11 nella forma «Callisto, mutata in orsa, aveva errato per [i luoghi solitari]

<sup>13</sup> In realtà un sostantivo indicante il grecista di professione (in tal modo la parola è impiegata correttamente a p. 32). Lo sporadico ricorso improprio a «ellenista» tanto più stupisce in quanto predomina nel resto del libro l'aggettivo esatto, «ellenistico».

<sup>14</sup> Pure l'edizione inglese, in verità, non è esente da sviste di rilievo: Don Fowler, nella rec. cit. alla n. 7, pp. 105-106 segnala uno scambio tra Antifane (p. 236 n. 7 dell'ed. francese = p. 218 n. 8 della trad. it.) e Antifonte (p. 123 della trad. inglese) e un clamoroso fraintendimento di «romans» 'romanzi' come *Roman* 'Romano'. Per apprezzare lo stridore che ne risulta si confronti il testo originale (p. 71 = p. 99 della trad. it.) con quello inglese (p. 60): «“Corinne” ou “Cynthia” sont des fictions aussi mal soutenues que le “je” des romans à la première personne. Jean Molino me disait que ces romans ont été pensés à la troisième par leur auteur, qui se borne à rappeler sa convention de temps à autre, en plaçant un “je” au milieu d'un paysage ou de considérations générales qui sont les siennes» vs «“Corinna” or “Cynthia” are as poorly maintained fictions as in the Roman's “I” in the first person. Jean Molino has told me that these Romans were thought about in the third person by their author, who, from time to time, recalling his convention, put an “I” amid the scenery of his general considerations».

di Arcadia», modificando la traduzione di Giacinto Namia presa a riferimento<sup>15</sup> sì da rispettare la particolare enfasi posta da V. su *agri* come spazi di solitudine («les solitudes de l'Arcadie»: p. 13 dell'ed. francese, con n. 3 a p. 219 = p. 23 n. 3 dell'ed. italiana). Inevitabilmente, al cospetto dell'«accidentata» tradizione properziana, il testo italiano prescelto potrà spesso divergere da quello letto da V., il che richiede un capillare lavoro di *editing* per adeguare l'ed. Namia alle traduzioni francesi; la gran mole di citazioni accresce inevitabilmente la possibilità che sfuggano tanti scostamenti, di entità variabile<sup>16</sup>. Se tali divergenze non precludono una comprensione dell'argomentazione complessiva del saggista – pur non restituendo in modo preciso la sua voce al fruitore italiano –, in alcuni casi determinano delle incoerenze che potrebbero essere ingiustamente addebitate all'A. Sempre a p. 13 si incontra «mi rallegro che tu da solo ti avvicini ai nostri dèi» (Prop. 2, 34, 26 *solum te nostros laetor adire deos*)<sup>17</sup>; andando però alla n. 8 (pp. 23-24), si ha la sorpresa di questa precisazione: «Si deve costruire (*id*) *solum laetor, te adire deos nostros*, dove *solum* è un neutro», che si attaglia naturalmente all'originale francese: «Le seul chose qui me réjouisse en cette affaire est que tu viennes rendre hommage à ce dieu qui est le mien» (p. 15). Un distico di assai

<sup>15</sup> Albio Tibullo e Sesto Properzio, *Opere*, a cura di G. Namia, Torino, UTET, 1973, che opta in questo frangente per un più letterale «campi».

<sup>16</sup> Un solo caso, scorrendo poco oltre la citazione precedente sino a p. 13: Prop. 2, 34, 8 è citato in italiano come «e [Medea] non seguì forse un uomo prima sconosciuto?», mentre in francese suona «et un inconnu s'est bel et bien fait suivre de Médée» (p. 14); se la traduzione di Namia viene modificata sostituendo «donna colchica» (lat. *Colchis*) con il più piano «Medea», coerentemente alla scelta di V., appare evidente che questi e l'editore italiano avevano davanti il testo properziano in un diverso assetto, rispettivamente come asserzione o interrogativo. Il quadro diventa più chiaro se si consulta l'apparato critico di Properzio, *Elegie*, I, *Libri I-II*, a cura di P. Fedeli, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2021, di cui mi servo per la recenziarietà e la completezza (e che stampa *Colchis et ignotum sponte secuta virum est*): «8. *sponte: nonne* ω *nocte* Baehrens *naue* Rossberg *nempe* Housman, corr. Burman». Namia si attiene dunque alla vulgata dei manoscritti, laddove V. – che pure non precisa la sua edizione di riferimento – ha presente il verso con un congetturale *nempe*.

<sup>17</sup> Il *solum* incipitario attestato dal *consensus codicum* è *sub iudice* e l'emendamento in *serum* di Theodor Bergk è accolto tanto da Sexti Propertii *Elegos* critico apparatu instructos edidit S.J. Heyworth, Oxford, Oxford University Press, 2007 (con motivazione in *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 267-268) quanto da Properzio, *Elegie*... cit. (ma vd. già P. Fedeli, *Properzio. Elegie Libro II. Introduzione, testo e commento*, Cambridge, Francis Cairns, 2005, p. 965).

discussa esegesi, Prop. 1, 1, 5-6 *donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo vivere consilio* è riproposto a p. 223 nella citata versione italiana UTET: «finché, [*sc.* Amore] crudele, mi insegnò ad odiare le caste fanciulle e a vivere senza giudizio», con aggiunta, nella n. 7 a p. 245: «O: “... e a vivere giorno per giorno come un buono a nulla”». Ma tale alternativa non esiste: il pentametro è inteso dall’A. soltanto nel secondo modo («il finit par m’apprendre à être contre les filles honnêtes et à vivre au jour le jour, comme un bon à rien», p. 149), e la nota inizia direttamente con «Dans *improbus et*, je pense que *et* est enclitique, comme si souvent chez les élégiaques (et déjà au vers 12 de cette pièce I, 1: *ibat et* au sens de *et ibat*); je construis donc *et improbus*» (p. 237 n. 7)<sup>18</sup>. Anche gli accomodamenti della traduzione di Namia non sono sempre operati con rigore. Torniamo all’inizio del libro, a p. 23 n. 2: Prop. 2, 28, 18 «deve essere costruito [...] *nunc (bibit) dea Nili flumina quae bibit vacca*», con «“ellissi inversa” (è il primo uso di una stessa parola ad essere sottinteso, non il secondo)» e «inclusione dell’antecedente (*Nili flumina*) nella relativa» (la terminologia usata è alquanto peculiare). La traduzione di Namia rivisitata recita però (p. 11) «ora è dea che, come giovenca, beve nelle acque del Nilo» (*vs* «ora è dea *lei* che, come giovenca, *bevve*» ecc.), dove l’ellissi investe palesemente *est*<sup>19</sup> e non *bibit*, come previsto dalla versione francese approntata dall’A. («elle boit en déesse cete eau du Nil qu’elle a bue comme vache», p. 12).

Senza insistere oltre su osservazioni di dettaglio di questo tenore – che, lungi dall’essere ostentazione di pedanteria, sono un invito a tenere d’occhio il saggio nella sua redazione originale in caso di dubbi –, è opportuno soffermarsi ora sui contenuti. Per non dilungarmi troppo, non sosto in particolare sul cap. 1 («Premessa e antologia minima», pp. 7-25), che a mo’ di rapsodia anticipa e tocca tutti i temi che saranno sviluppati nel resto del volume, muovendo dal presupposto che l’elegia d’amore latina «è una delle forme d’arte più sofisticate di tutta la storia delle letterature; ed è anche una delle forme d’arte la cui natura è stata

<sup>18</sup> Ricorrendo al nostro lessico retorico, parleremmo in questo caso di anastrofe. Mi pare che V., le cui traduzioni sono abbastanza libere, tralasci comunque di rendere *improbus*.

<sup>19</sup> Scelta più economica e lineare rispetto alla ricostruzione di V., oltreché corroborata forse dal riecheggiamento di *Ov. am.* 2, 2, 46 *illa dea est*, detto sempre di Io.

maggiormente misconosciuta» (sono le prime parole che si leggono in assoluto). E a volo d'uccello passerò pure sul cap. 2, «Callimaco e lo humour lirico» (pp. 27-53), dedicato al poeta ellenistico come punto di riferimento per gli elegiaci latini quale modello di sottigliezza, «avanguardia» e «antiaccademismo» (p. 31) da contrapporre all'ampollosità. La sua poesia «non si propone di trascrivere delle emozioni per renderle comunicative, ma di trasformarle in opere autonome» (p. 36), giocando su un'«estetica dell'equivoco» che lascia indecidibile per il lettore la scelta tra letteralità/serietà del testo o giocosità compiaciuta dell'autore. In tal senso l'elegia romana, pur serbando una chiara matrice ellenistica nel fare «un'arte pura costruita in modo tale da apparire non pura; da sembrare sensuale, sentimentale, appassionata» (p. 45), si spinge ancora oltre, non lasciando dubbi sulla propria finzione, sull'incrinatura che vuol fare avvertire tra sé e il reale.

I capp. 3-4 (pp. 55-112), «Le confidenze false: manierismo e humour» e «Le false confidenze: il tipico» – i cui titoli, coincidenti nella prima metà, rimarcano l'unità del discorso<sup>20</sup> – articolano tre categorie ermeneutiche centrali per l'interpretazione di V., per l'appunto «manierismo», «humour» e «tipico». «Manierismo» è un concetto molto discusso nella critica d'arte, oscillante per secoli tra *a*) l'enfasi posta sull'imitazione dei modelli classici e il costante ricorso alle tecniche accademiche dei più grandi maestri rinascimentali, *b*) il riconoscimento di una volontà di sperimentare nuovi linguaggi e superare i rigidi equilibri formali dei predecessori. V. spiega con chiarezza di ritenere gli elegiaci manieristi in quanto produttori di opere in cui «il centro di gravità è spostato o sfuggente», «ci sono dissonanze e transizioni arbitrarie», «i punti di vista sono molteplici», «il tono va dal sublime al prosaico», «il poeta procede mascherato, ironizza, irride» e «tutto è irregolare e dissimetrico» (p. 57). Il manierismo non si limita però a conferire una nota, un sapore particolare ai loro versi, perché converge con quello «humour» che li percorre da cima a fondo e che tradisce – ora con tratti più espliciti ora in modo più sotterraneo, attraverso un

<sup>20</sup> C'è peraltro una significativa allusione alla commedia galante di Pierre de Marivaux *Les fausses confidences* (1737), incentrata su un fuoco incrociato di menzogne, dissimulazioni ed esagerazioni rafforzate dal rapporto fiduciario tra gli interlocutori.

procedere sconnesso e desultorio<sup>21</sup> – la finta partecipazione dei poeti ai sentimenti messi in scena. Da questo punto di vista ai petrarchisti, ai romantici e (riandando a un modello molto importante per gli elegiaci) a Catullo è riconosciuta la capacità di condividere emozioni con maggior verisimiglianza, spontaneità e naturalezza, spiegando le risorse di un'arte eccezionalmente complessa che rielabora (eventuali) materiali autobiografici. È proprio quest'arte ad assumere connotati di coerenza e sincerità, una sincerità che non si può certo pretendere in termini di trascrizione senza filtri di vicende private e pensieri intimi, come in una pagina di diario. L'humour leggero degli elegiaci, che ricaccia il patetismo e su tutto fa prevalere l'arbitrio dell'artista desideroso di intrattenere, viene relato alla poca cura che V. attribuisce soprattutto a Propertio nel predisporre le svolte del discorso<sup>22</sup>, arrivando a imputargli la difficoltà dei moderni a comprendere se una certa elegia pervenuta in modo unitario derivi da agglutinazione di più componimenti originari a opera dei copisti (p. 69), tralasciando del tutto le concrete vicissitudini della tradizione, che ci hanno restituito un testo in condizioni assai precarie (basti pensare all'assetto di quello che ci è giunto come secondo libro). Questa poesia così poco realistica e fredda, popolata da figure femminili vaghe e inconsistenti, capaci di acquisire (tenuto fermo uno *status* irregolare) fisionomie diverse a seconda delle esigenze, inclina fatalmente al tipico. Non il racconto di un'esperienza individuale specifica, dunque, ma la descrizione di uno stile di vita, che peraltro rielabora con perizia d'artista quei 'frammenti di un discorso amoroso' che configurano i τόποι sempreverdi della

<sup>21</sup> «Tutto ciò che il poeta dice, verso dopo verso, potrebbe essere sincero, e solo il movimento con cui si succedono i versi manca di naturalezza» (p. 59).

<sup>22</sup> In modo meno sommario è caratterizzata la tecnica compositiva di Tibullo, incentrata su un esordio *in medias res* e sul graduale disvelamento della situazione al lettore, beneficiario spesso tardivo di informazioni che gli consentono una più chiara comprensione o che addirittura possono ribaltare le sue impressioni iniziali. V. prende qui a riferimento l'importante studio di F. Cairns, *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979: un rimando puntuale a p. 144 è a p. 82, n. 41, ma naturalmente è presupposto tutto il ragionamento sviluppato alle pp. 144-165 (cap. 6, *Informing*). Sempre a p. 82 n. 42 lo studioso francese rimanda a un altro noto volume, G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1968, pp. 767 e 775, riguardo all'esordio *ex abrupto* per dare l'idea di una confessione patetica o lirica.

narrazione dell'amore<sup>23</sup>. Pia e ingenua illusione è pensare di ricostruire, su tali presupposti, dei canzonieri che descrivono la biografia sentimentale dei poeti e delle loro amate come si trattasse di persone in carne e ossa coerentemente caratterizzate sotto il profilo psicologico<sup>24</sup>. Volendo riassumere in alcune proposizioni:

1) Gli elegiaci [...] non hanno scelto di far parlare degli innamorati, di imitare l'amore, ma di cantarlo sotto tutti gli aspetti, mediante la finzione umoristica della prima persona, che dissimula appena l'oggettività della terza persona plurale (p. 91).

2) L'ego non forniva confessioni: era solo un procedimento letterario, una convenzione (paradossalmente, tale convenzione, che noi scambiamo per sincerità, ci

<sup>23</sup> Per ricorrere alle chiare formulazioni dell'ormai classico saggio ovidiano di Hermann Fränkel citate da V., che pure paiono ancora legate a una visione di Ovidio come «fenomenologo del sentimento amoroso più o meno reale e sinceramente espresso» (R. Perrelli, *Ovidio e la 'musealizzazione' dell'elegia*, in L. Landolfi - V. Chinnici (a cura di), *Teneri properentur amores. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Gli Amores*, Bologna, Pàtron, 2007, pp. 85-106, cit. p. 99 n. 38): «No doubt the Roman writer would actually be in love with someone when he composed a love poem, and he would speak as if he were, at the moment of his writing, involved in the situation he describes; yet his ambition was to ignore the accidental limitations of his own personal adventures. He was trying to picture, not one person's emotions, but any true lover's love [...]. His subject was the *Story of Love* [...]. The *Story* is told by Ovid in terms of various specific experiences, real or imaginary, of the author. Not only was the poet entitled to improve on the crude facts; it was beside the point to ask how much of what he said was actually true as long as all of it was potentially true; not even strict consistency throughout the book was required. By a number of concrete examples the poet tried to present a comprehensive image of what a young man's existence is like when it is dominated by a passionate attachment. Of the lover's existence he would draw an ideal picture which boldly challenged comparison with the lives of nonlovers» (H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1969<sup>3</sup> [1945<sup>1</sup>], p. 11). A p. 63 dell'ed. originale (= 88-89 della trad. italiana) V. propone una versione francese del passo, sebbene in nota (p. 209 n. 3, p. 219 n. 2 e p. 220 n. 9 = p. 23 n. 3, p. 107 n. 2 e p. 108 n. 9 della trad. italiana) faccia riferimento a quella tedesca del 1970. Tali parole lo studioso francese sottoscrive avvertendo però (p. 108, n. 10) che devono ammettersi sia la possibilità di un iato più profondo tra tempo dell'esperienza e tempo della scrittura sia un rapporto tra sincerità e immaginazione meno semplicistico, specie al cospetto di una poesia glaciale come quella elegiaca che riesce difficile pensare composta in presenza di un sentimento esclusivo e totalizzante.

<sup>24</sup> Divertente e non privo di una sua efficacia il paragone 'pop' alle pp. 86-87: «Ogni elegia illustra una scena tipica degli amori irregolari; raccogliere tutti quanti questi episodi di egotismo fittizio nella vita coerente di un solo ed unico Ego chiamato Properzio sarebbe come scrivere la vita di James Bond o di Sherlock Holmes e porre il delicato problema cronologico di stabilire se l'ordine in cui James Bond ha vissuto le sue avventure è anche l'ordine di pubblicazione dei romanzi dove sono raccontate». Il cap. 4 si era aperto con un perentorio «Per credere che i nostri elegiaci raccontino la storia di una loro relazione, bisogna non averli letti» (p. 85).

colpisce meno di altre convenzioni dell'epoca). I monologhi più ardenti costituiranno solo un documento fra tanti altri da allegare al dossier della passione (p. 93).

3) Un poeta elegiaco [...] non tende ad una emozione comunicativa, ma vuole darci il piacere di rappresentazioni umoristiche e falsamente autentiche (p. 104).

Il cap. 5, «La società equivoca» (pp. 113-145), è quasi una divagazione di taglio storico-sociale, dimensione in cui V. si trova particolarmente a suo agio<sup>25</sup>, muovendosi con disinvoltura entro una ricca messe di testimonianze epigrafiche e giuridiche, oltreché letterarie. L'A. ricostruisce quel *demi-monde* che emerge tra le maglie dei carmi elegiaci e i cui contorni si fanno più percepibili in particolare attraverso la produzione ovidiana. Rispetto alla tripartizione stereotipa delle donne (cf. le gerarchie di Hor. *sat.* 1, 2 o Mart. 3, 33) in *stolatae matronae*, *liberte* (categoria che ricomprende *meretrices* e donne di teatro) e prostitute/schiave, nel nuovo assetto sociale che si delinea nei decenni del passaggio dalla repubblica all'impero emergono figure femminili non prive di cultura e raffinatezza e, soprattutto, in grado di condursi con indipendenza economica e libertà di costumi (ricche nubili, giovani vedove tornate in possesso della dote, ereditiere orfane...). In tale ambiente si definisce una vera e propria «struttura originale di sociologia sessuale», un reticolo in cui «ciascuna di queste donne ha scelto un certo numero di amici e ciascuno di tali amici frequenta dal canto suo un certo numero di altre donne» (p. 135). Ciò che rende labile, quantomeno a livello di un sentire diffuso, la diversificazione di queste ultime dalle *liberte* che si prostituiscono è la loro venalità, giacché esigono dall'amante in carica pagamenti se non addirittura il mantenimento sotto forma di pensione. Secondo V., d'altronde, nel I sec. la mentalità affaristica protesa al guadagno e al commercio di qualsiasi

<sup>25</sup> Si pensi a lavori importanti come *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*, «Annales (ESC)» 33, 1978, pp. 25-63 (trad. it. *La famiglia e l'amore nell'Alto Impero romano*, in Id., *La società romana*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 157-199); *L'homosexualité à Rome*, «Communications» 35, 1982, pp. 26-33 (trad. it. *L'omosessualità a Roma*, in *I comportamenti sessuali: dall'antica Roma ad oggi*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 37-48); *L'empire romain*, in Ph. Ariès - G. Duby (éds.), *Histoire de la vie privée*, 1: *De l'Empire romain à l'an mil*, Paris, Seuil, 1985, pp. 19-223; trad. it. *L'impero romano*, in Ph. Ariès - G. Duby (a cura di), *La vita privata. Dall'impero romano all'anno Mille*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 3-170.



cosa è capillarmente diffusa nella società romana e non è prerogativa soltanto di alcuni professionisti e di alcuni ceti.

L'A. mette in guardia, però, dall'uso della sociologia per conferire alle donne elegiache una *facies* meno sfuggente, al di là dello statuto irregolare che le rende non sposabili. È essenziale che una società equivoca faccia da sfondo alla poesia elegiaca sia per poter esprimere un'idea di passione come schiavitù («amare restando padrone e signore era il privilegio dell'amore coniugale»: p. 149) priva di via d'uscita («il matrimonio sarebbe un epilogo troppo borghese»: p. 154), sia per tenere il registro su un piano umoristico e sufficientemente distanziante, secondo le intenzioni dei poeti<sup>26</sup>. Di Delia, Cinzia, Nemesi (volendo lasciare da parte l'ancor più impalpabile Corinna) non è possibile identificare con maggior precisione la collocazione in questa galassia di irregolari, tanto più che «la raffigurazione varia da una elegia all'altra, dall'immagine idealizzata al profilo tracciato con realismo satirico, perché i nostri poeti svolgono ogni situazione per se stessa, senza darsi cura della coerenza» (p. 152). Non meno contraddittorio è lo stesso Ego che narra i suoi casi in prima persona, giacché «appartiene alla buona società e vive nella società equivoca, è nobile e schiavo» (p. 159). In sintesi, «la società reale serviva solamente come pretesto a un gioco semiotico» (p. 160) per far funzionare la peculiarissima finzione elegiaca. Escluso, naturalmente, che essa rappresenti un monito contro i costumi o, al contrario, «un manifesto libertario» (p. 162), bisogna riconoscervi un humour che stende il suo sorriso su personaggi e situazioni, vale a dire sui contenuti, ma tratta con rigorosa serietà le convenzioni del genere letterario (su cui verte invece maggiormente l'umorismo dei moderni). «Gli elegiaci si limitano a scherzare, senza aggiungere benevolmente: "Sto scherzando". Inoltre, ciò che scrivevano scherzando, se preso alla lettera, era commovente» (p. 166). Questi ragionamenti sono sviluppati nel cap. 6, *Dalla sociologia alla semiotica* (pp. 147-170).

<sup>26</sup> Presentare l'*Andere Welt* elegiaca (per riprendere il titolo di un saggio di Martin Glatt del 1981) come norma acquisita serve appunto a porre il narratario al di sopra dell'Ego che parla nei distici d'amore, consentendogli di giudicarlo e di sorriderne: il lettore è «autorizzato a trovare divertente il fatto che Ego, nel suo insondabile candore, consideri questo declassamento deliberato come una nobile schiavitù di cui si onora di essere vittima» (p. 159).

La finzione di una vita improntata alla poesia e all'amore suggerisce a V. la formula «pastorale in abiti cittadini» (questo il titolo del cap. 7, pp. 171-195), giacché tanto nella bucolica quanto nell'elegia i protagonisti – lì dei pastori schiavi, qui degli *equites* della buona società romana – divengono poeti e innamorati 'di professione' che agiscono in una realtà fuori dal mondo<sup>27</sup>. L'elegia rifiuta però con insistenza e compiacimento quegli aspetti del reale – carriera pubblica e ricchezza *in primis* – che nella bucolica sono semplicemente passati sotto silenzio: il vanto di una condotta che, dal punto di vista civico, risulta viziosa e scandalosa è un rovesciamento scherzoso di valori e convinzioni. Se dunque l'individuo storicamente esistito può far coincidere nella propria persona il cavaliere agiato e partecipe della vita politico-militare anche ad alti livelli con l'autore di versi, il poeta in quanto «attore della mimesi» propiziata dal ricorso alla prima persona «si identifica col proprio ruolo, vive il proprio personaggio. È innamorato così come è poeta: per essenza e fuori dal tempo» (p. 184)<sup>28</sup>. Lo stesso ruolo di sacerdote delle Muse egli finge soltanto di prenderlo sul serio, consapevole di non essere creduto in tale serietà. Sull'idea antica di mimesi, che fa scambiare la maschera per l'uomo che vi è dietro, i moderni fanno prevalere quella di sincerità, apportatrice di profondi equivoci, secondo cui un'opera veicola sempre la verità dell'individuo.

<sup>27</sup> La bucolica antica, per la verità, viene dichiarata diversa dalle pastorali moderne – dal *Bocage Royal* di Pierre de Ronsard all'*Astrée* di Honoré d'Urfé al *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini – che mascherano i nobili da pastori. Come l'operetta americana ambientata nel mondo delle persone di colore (il riferimento esplicito è al *Porgy and Bess* musicato da George Gershwin), essa non occulta la «rozzezza», i «lazzi» e la «promiscuità sessuale» dei protagonisti (p. 172). È legittimo chiedersi, però, se la dicitura di «pastorale in abiti cittadini» non apporti, in riferimento all'elegia, una certa confusione, se si considera che un testo programmatico (e più volte ricordato nel cap.) come la decima ecloga di Virgilio fa emergere un sostanziale e saldo contrasto: l'interpretazione metapoetica trova importante fondamento, com'è noto, in G.B. Conte, *Il genere e i suoi confini. Interpretazione della decima egloga, in Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, Stampatori, 1980, pp. 11-43 (= *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 13-53).

<sup>28</sup> E ancora: «Non si è poeti dell'amore per aver scritto versi erotici; al contrario, si scrivono versi erotici perché si è poeti innamorati, e non si scrive altro, così come un melo produce mele» (p. 185; testi programmatici come *Ov. am.* 1, 1 convalidano percezioni del genere); «l'elegia non ha altro referente che se stessa; il poeta è innamorato perché l'amore di cui parla esiste soltanto nei suoi versi» (p. 186).

Nel cap. 8, «Natura e uso della mitologia» (pp. 197-219), V. si sofferma sul ricorso degli elegiaci alla mitologia, «una *scienza divertente*, un gioco di pedanteria tra iniziati» (p. 198, corsivo dell'A.)<sup>29</sup>. L'accumulo di dotte allusioni in grado di suscitare un piacere erudito è non solo un *pensum* da pagare a una materia che si è tenuti a conoscere – una patente che certifichi la cultura di autori e lettori –, ma assolve anche a una funzione elativa, rivestendo di un'aura favolosa priva di tempo, di un'«iridescenza onirica» (p. 199), fatti e personaggi insignificanti (profittando di un titolo di Philip Larkin, dotato di tutt'altro senso, si può dire che il mito apra delle 'finestre alte'). Esso va ad ogni modo considerato come «oggetto convenzionale dell'arte» e svincolato da una «funzione semiotica supplementare» che lo confini alla «funzione di ornamento, di referente, di marca, di figura retorica, al servizio di un altro oggetto estetico che presumiamo più naturale» (pp. 208-209). Properzio è talvolta animato non solo da virtuosismo erudito ma da sincera curiosità verso questo mondo fantastico, ricorrendo comunque originalmente all'uso 'referenziale' del mito (il suo rimandare a un patrimonio convenzionale di conoscenze): piuttosto che trattare umoristicamente in stile alto di un argomento non altrettanto solenne, egli mette «un linguaggio d'autore come quello del Mito in una bocca diversa da quella dell'autore»: «il personaggio di Ego parla di se stesso in stile d'autore, si paragona a Melampo o a Milanione<sup>30</sup>, invece di lasciare questo compito al poeta, e la confusione dei ruoli è destinata a suscitare il sorriso» (p. 210).

<sup>29</sup> A tale branca della civiltà classica lo studioso rivolgeva in quel momento un particolare interesse se, nello stesso anno di *L'élégie érotique romaine* e per il medesimo editore, dava alle stampe il già citato (n. 12) *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, costruito sull'idea dei diversi «regimi di verità» vigenti presso la cultura classica greca. Il popolo cui noi moderni riconduciamo il sorgere della storia, della speculazione filosofica e della scienza era in grado di osservare il mito da differenti angolazioni (e con diversi gradi di adesione), leggendolo ad esempio in chiave allegorica (i filosofi) o accettando quel nucleo di razionalità che in esso si poteva ravvisare, senza revocare in dubbio l'assunto di fondo (gli storici).

<sup>30</sup> Rispettivamente in 2, 3b (secondo la numerazione di Fedeli, *Properzio, Elegie Libro II...* cit. e Properzio, *Elegie...* cit.), mentre Heyworth lo stampa in appendice all'elegia 2, 3 come frammento proveniente da altro carme, senza numerarlo), 51-54 e 1, 1, 9-16. Se nel caso di Milanione la sovrapposizione con Properzio è evidente (entrambi sono accomunati da un *durum servitium amoris*), il vate Melampo, diventato ladro di buoi per amore, pare un *exemplum* emblematico per mostrare che la schiavitù d'amore non risparmia neppure le persone più insospettabili.

I capp. 9 e 10 («L'illustre schiavitù e la Dama nera»<sup>31</sup> e «Il paradossoso divertente e il processo del piacere», pp. 221-277) indagano sotto il profilo antropologico-sociale i tratti caratteristici della *liaison* messa in scena dall'elegia. L'illusione ottica della storia di una relazione tra Ego e la sua donna è data dalla giustapposizione di temi che in realtà restano distinti, con la conseguenza che il lettore assiste a episodici momenti di piacere e di passione (su uno sfondo costante di sofferenza) senza che si delinei un vero rapporto interpersonale. Da un lato sta il *servitium amoris*, adorazione servile che è a un tempo flagello e necessità incoercibile cui è insensato opporsi con orgoglio; tale «illustre schiavitù», che glorifica l'oggetto di così profonde attenzioni, non è legata alla cattiveria di una donna specifica ma alla condizione d'innamorato in sé, che la morale filosofica antica biasimava nella sua deriva di perdita dell'autarchia. La sofferenza amorosa di Ego (e la caparbia nel perseguire tale struggimento) è dunque inscritta nel DNA elegiaco e non importa chiarirne la causa specifica<sup>32</sup>. D'altro lato, al tema della passione infelice *in generale* si affianca – restandone distinto – quello del piacere, della voluttà *in generale* (la presenza della partner è secondaria nell'uno e nell'altro caso), celebrato talora come trionfo momentaneo, sul modello del dittico Prop. 2, 14-15 o di Ov. *am.* 1, 5. Ai Romani la poesia insegnava a pensare la passione solo in termini di affascinante ma sconvolgente sventura, mettendo al bando ogni romanticismo; ciò non significa, naturalmente, che nella realtà non fossero capaci di provare passioni che andassero oltre un epidermico capriccio dei sensi, ma si tratta di un altro piano. Su questo versante gli elegiaci non volevano tuttavia assumere pose ostentatamente

<sup>31</sup> Il riferimento è alla *Dark Lady* che domina un'importante sequenza dei sonetti shakespeareiani, con specifico rinvio (p. 238, n. 43) al componimento 144 della raccolta, in cui l'amore per questa *woman coloured ill* è caratterizzato come appetito carnale assolutamente negativo (*despair, worsen spirit*) e contrapposto all'amore maschile, connotato in senso positivo e spirituale (*comfort, better angel, right fair*). Tale memoria poetica è suggerita a V. dal modo profondamente diverso in cui Tibullo descrive il suo trasporto per Marato e Nemesi. Si noti, per inciso, che ai carmi di Shakespeare è riconosciuto il pregio della sincerità e dell'autenticità al massimo grado.

<sup>32</sup> La lettura che ad es. V. propone di Prop. 1, 1 alle pp. 222-228 ne fa non la commemorazione dell'inizio della relazione con Cinzia, ma la descrizione – *ça va sans dire* improntata a enfasi umoristica – dello sbilanciamento dei rapporti di forza tra la *domina* e il suo amante, il punto d'esordio di uno spossessamento di sé.

contestatarie e andare oltre la velleità di «speculare sul piacere, insegnare l'amore» (una «raffinatezza contro natura»: p. 267); per il resto, il loro discorso si fondava su una «morale della repressione degli eccessi» (p. 271) del tutto allineata con quanto propugnato da certe correnti filosofiche o da una «antropologia generale» (p. 269) del giusto mezzo, quale poteva ritrovarsi anche in Orazio. La visione elegiaca trascendeva insomma la vecchia morale catoniana degli «obblighi del servizio» – che vedeva nel piacere soltanto un'evacuazione per dare soddisfazione alla natura una volta assolti gli obblighi militari e di generazione di figli legittimi per la patria – ma non abbracciava certo il rigorismo dell'etica stoica «dell'auto-direzione della coscienza» che, per non perdere il controllo razionale che l'uomo doveva esercitare su ogni aspetto della vita, bandiva ogni voluttà e non considerava altro amore al di fuori di quello coniugale finalizzato alla procreazione (pp. 267-268).

Il cap. 11 («Pragmatica: con quale diritto divulgare la propria vita privata?») e un Epilogo intitolato «Il nostro stile intenso ovvero perché la poesia antica ci annoia» (pp. 279-307) tirano le somme riprendendo in modo più organico concetti già fatti affiorare nel corso della trattazione. Occorre partire dal presupposto che la letteratura greco-romana era quasi tutta «glaciale come una lezione ex cathedra o come una conversazione tra individui che svolgono il loro ruolo sociale: l'io, l'individuo nella sua nudità, non prende mai la parola, se non eccezionalmente». «Il lirismo antico non era un soliloquio, ma si rivolgeva a terzi a proposito di cose che avevano importanza per gli altri come per il poeta», che se prova qualcosa lo fa «più in quanto tipo che in quanto individuo» e, «se esprime un giudizio, ripete o insegna ciò che dobbiamo pensare o provare tutti» (p. 284)<sup>33</sup>. Per gli antichi «la sincerità letteraria non ha la stessa pragmatica della sincerità tra amici: l'autore si impegna a destare interesse negli sconosciuti e l'io che parla resta un io letterario, anche se fosse la sincerità in persona» (pp. 282-283). Sarebbe occorso il Petrarca delle

<sup>33</sup> Formulazione che guarda chiaramente a un fenomeno quale quello della lirica greca arcaica, in cui l'io che si esprime diviene automaticamente un 'noi', giacché riflette il sistema di valori del gruppo socio-politico di riferimento se non dell'intera comunità civica. A p. 285 si suggerisce, per comprendere il lirismo greco-romano, di pensare agli odierni cantanti, che scrivono quasi sempre in prima persona senza tuttavia che il loro Ego sia l'interprete o il paroliere dei brani.

*Epistole* perché l'Io si mostrasse nella sua nudità. L'elegia erotica latina, poi, suscita interesse come paradosso umoristico, perché solo a tale titolo può essere esaltata la passione. Ciò che la rende noiosa e insipida ai nostri occhi è la moderna estetica dell'intensità, che si nutre di immagini violente e vigorose, capaci di scatenare intense emozioni, e procede di pari passo con una pragmatica della sincerità restia alla 'retorica' e alle leggi dei generi letterari. Certo non i presupposti migliori per apprezzare una poesia come quella elegiaca che 1) al pari di tutta la poesia antica «concettualizzava il talento come virtuosismo tecnico» (p. 301), secondo schemi mentali molto distanti dal nostro concetto di 'originalità, 2) non concepiva la passione amorosa come esperienza alta ricca di valore, ma la considerava sempre, da parte del soggetto, come tirannia da cui difendersi per conservare il dominio di sé. Essa «sarebbe stata ridicola e assurda se fosse stata una vera confidenza», mentre «è insincera e scritta per divertire», è apprezzabile come «paradosso giocoso che parla di una sventura come se fosse un evento prestigioso e di una irregolare come di un essere adorabile» (p. 306).

Chiuso il volume, è difficile sottrarsi all'impressione che l'A. ecceda i limiti di una motivata e realistica cautela nel soppesare la presenza dell'*Erlebnis* del poeta-amante che dice 'io' nell'elegia erotica latina. L'esperienza di vita deve necessariamente essere trasfigurata e rielaborata per trovare espressione, *a fortiori* in un genere saldamente governato da leggi e convenzioni, τόποι, temi/motivi<sup>34</sup>, allusività. Quando V. dà alle stampe il suo saggio, però, l'approccio biografistico che ragiona semplicisticamente in termini di effusione e confessione di un vissuto fedelmente rispecchiato nei versi ha da lungo tempo ceduto il passo, nella vulgata critica, a una visione ben più smaliziata cui non sfugge che l'elegia è anzitutto, come ogni testo letterario, un artefatto culturale. Più volte (p. 79 n. 11, p. 111 n. 46, p. 170 n. 19, p. 245 n. 2) è ricordato Archibald Allen, i cui studi<sup>35</sup> si

<sup>34</sup> Trattandosi di categorie molto dibattute e non pienamente stabili dal punto di vista ermeneutico, preciso di intendere come τόποι quei «*clichés* ad uso comune di tutti gli scrittori» che «si estendono ad ogni manifestazione letteraria della vita» (E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. or. Bern, A. Francke Verlag, 1948] p. 82, come 'tema' la materia elaborata (o da elaborare) in un testo e come 'motivo' un'unità significativa minima inferiore rispetto al 'tema' (C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 331-359, già in *Enciclopedia Einaudi*, 14, 1981, pp. 3-22).

<sup>35</sup> Vengono citati tre lavori: "*Sincerity*" and the Roman Elegists, «CPh» XLV (3), 1950, pp. 145-160; *Elegy and the Classical Attitude toward Love: Propertius I, 1*, «YCS» 11, 1950,

pongono alla base di un lungo dibattito sull'illusione di 'sincerità sentimentale' prodotta dagli elegiaci; ancor più spesso sono citati gli *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art* (Paris, de Boccard, 1965) di Jean-Paul Boucher, in cui si ricorda lucidamente che il fine ultimo di Propertio e Tibullo «non è tanto quello di effondere i loro sentimenti, quanto di scrivere un componimento riuscito [...]: i sentimenti vengono espressi solo se e in quanto servono alla riuscita dell'opera poetica»<sup>36</sup>; né sono ignorati lavori di Fränkel, Williams e Cairns (cfr. nn. 22-23) che, in diversa misura e ciascuno da una propria specifica ottica, non semplificano riduttivamente i legami tra vita e letteratura, realtà e finzione. Insomma, V. stesso testimonia di un panorama ben più vivace a paragone degli assetti cristallizzati e statici che elegge a proprio bersaglio polemico, come si trattasse di posizioni largamente predominanti. Volendo, si può risalire ben più indietro nel tempo rispetto a questi lavori, cronologicamente prossimi al saggio di cui stiamo occupandoci, se si pensa all'ampia introduzione del dotto commento tibulliano di inizio Novecento di Kirby Flower Smith – lettura sempre piacevole e istruttiva a dispetto del trascorrere dei decenni – in cui è ben chiarito il carattere fittizio dell'amante elegiaco e delle sue esperienze<sup>37</sup>, oppure alle parole di un famoso saggio di Thomas Eliot, di pochi anni successivo, che rigetta il valore della sincerità:

It is not in his personal emotions, the emotions provoked by the particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting. [...] Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality<sup>38</sup>.

pp. 255-277; *Sunt qui Propertium malint*, in J.P. Sullivan (ed.), *Critical Essays on Roman Literature. Elegy and Lyric*, London, Routledge and Kegan Paul, 1962, pp. 107-148.

<sup>36</sup> Così E. Pasoli, rec. a Propertio, *Elegie*, trad. e note di G. Leto, saggio introduttivo di A. La Penna, Torino, Einaudi, 1970, «BStudLat» 1, 1971, pp. 55-61, cit. p. 58, riproponendo in italiano alcune affermazioni contenute a p. 267 del libro di Boucher.

<sup>37</sup> K.F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum Edited with Introduction and Notes on Books I, II, and IV, 2-14*, New York - Cincinnati - Chicago, American Book Company, 1913, pp. 13-106.

<sup>38</sup> T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *Selected Essays*, New Edition, New York, Harcourt, Brace and Company, 1950, pp. 3-11, cit. p. 10. L'articolo era apparso per la prima volta sulla rivista «The Egoist» nel 1919.

Le ha richiamate assai a proposito Heiden, ad avviso del quale, peraltro, anche l' 'intensità' (ulteriore categoria chiamata in causa da V. con un ruolo significativo) non detiene una primazia come valore estetico dopo decenni di «pop art, op art, and other conceptualisms, not to mention a host of critical approaches to which aesthetics in any form is irrelevant»<sup>39</sup>.

La continua sottolineatura di quanto sia sbagliato il modo in cui ci si accosta in genere all' elegia latina, porta a definizioni drastiche come quella di «giocosa menzogna» in cui «tutto [...] è simulacro umoristico senza traccia di ironia e asprezza» (p. 148) e «una sola cosa manca: l'emozione» (59) (cfr. anche le etichette di «gioco» a p. 184 e «paradosso giocoso» a p. 306, quest'ultima già ricordata poco sopra). L'equivoco di fondo, messo in bella mostra da Conte, consiste nel negare la serietà insita nella dialettica tra finzione e realtà che necessariamente si instaura al cospetto dei fatti di letteratura. Dinanzi alle possibilità e alle convenzioni del reale si potrà mostrare un maggiore o minore 'rispetto' – e più il lettore vien fatto addentrare nei territori dell'inverosimiglianza più è indotto a mettere in discussione convincimenti e stereotipi culturali radicati nel mondo che lo circonda, oltreché nel proprio intimo –, ma la *fiction*, la 'menzogna', è a fondamento della creazione letteraria. Accettare questo presupposto, e volgere semmai l'interesse all'interpretazione dei vari modi in cui può configurarsi questa dialettica, mette al riparo dal credere che un'opera letteraria ricerchi la 'verità' e la 'realtà' in quanto tali e non per sortire effetti artistici, prospettiva tanto più inadeguata a fronte della letteratura greco-latina, saldamente governata da schemi retorici, formali e tematici. In tal senso, si potrebbero rovesciare i termini dell'asserzione di p. 19, dove si definisce «convinzione sviante» la dicotomia tra la «*mimesis*, che imita la realtà» e la «*semiosis*, in cui l'artista crea un mondo di parole»<sup>40</sup>, giacché «l'irrealtà (ma che cos'è la realtà?) non è mai stata un argomento a carico e «tutto si dà come mimesis». Semmai in letteratura tutto si dà come semiosi, perché i significati

<sup>39</sup> Heiden, *Sermon from Abroad...* cit., p. 205.

<sup>40</sup> In italiano senza accenti (*mimésis* e *sémiosis* a p. 20 dell'ed. or.); ma se li si intende come traslitterazioni dal greco anziché come termini francesi, non sarebbe meglio *semeiosis* (σημείωσις)?



(le 'cose') devono farsi significanti per garantire espressibilità, anche laddove si guardi con forza alla verità del reale.

Altre considerazioni suggerisce il modo in cui l'A. abbraccia il fenomeno dell'elegia nel suo complesso, indagandolo con occhio sincronico, attraverso le convenzioni e i temi del genere<sup>41</sup>, molto più che diacronico, attraverso l'apporto dei singoli esponenti (retaggio di pratiche post-strutturaliste, come suggerisce Wyke?). Se da un lato ciò consente di far emergere delle strutture profonde, anche mettendo a frutto suggestioni provenienti dalla narratologia, dalla sociologia e dalla semiotica, d'altro canto restano in ombra sia il *proprium* letterario dell'elegia, con i versi quasi mai esaminati da presso, sia la fisionomia dei suoi rappresentanti. Dal punto di vista quantitativo Properzio ha la parte del leone, essendo citatissimo<sup>42</sup>; ma nella sostanza gli esponenti del genere sembrano tutti appiattiti sulle posizioni destrutturanti di Ovidio, che scrive quando l'elegia ha ormai raggiunto un alto grado di formalizzazione e sembra aver perduto «le capacità di esplorazione di una rappresentazione mimetica della realtà psichica ed emotiva umana che vada al di là delle situazioni e dei *tableaux* già elaborati dalla tradizione letteraria», andando incontro a un destino di esplorazione museale<sup>43</sup>. Questa trazione massima esercitata sulla 'maniera' dell'elegia, che ormai ha codificato una vera e propria grammatica, reca con sé una minor conflittualità nei riguardi delle scelte di vita dominanti e civilmente impegnate, di quella porzione di mondo

<sup>41</sup> Vien da pensare alla concettualizzazione dell'elegia «as a single unified text or corpus» da parte di L. Fulkerson, *Credula Spes: Tibullan Hope and the Future of Elegy*, in S. Harrison - S. Frangoulidis - T.D. Papanghelis (eds.), *Intratextuality and Latin Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 55-66, cit. p. 55.

<sup>42</sup> Forse una spiegazione indiretta di questa preponderanza si può ricavare per contrasto da alcune notazioni su Ovidio: «nessuno ha mai creduto che Ovidio abbia anche lontanamente raccontato la sua vita negli *Amores*: la sua poesia tende troppo allo humour e al quadro di costume. E tuttavia, dei nostri tre poeti, Ovidio è solo di cui sappiamo che ha avuto delle passioni» (p. 105). Properzio, al contrario, è dei tre elegiaci il più esposto ai rischi della 'sincerità' e dell' 'intensità', e la lettura del suo testo va reindirizzata su giusti binari.

<sup>43</sup> Perrelli, *Ovidio e la 'musealizzazione'*... cit., p. 103. Sotto tale aspetto proprio la prima elegia degli *Amores* di Ovidio può offrire opportuni spunti di riflessione per la sua originale natura di *recusatio* della poesia epica mediata da un' iniziazione forzata all'elegia d'amore (vd. R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul primo libro degli Amores di Ovidio*, Bari, Edipuglia, 2000, pp. 9-34. Eloquenti, d'altronde, i successivi sviluppi in direzione didascalica dell'eroticità ovidiana.

che i predecessori avevano cercato quanto più possibile di escludere dallo spazio d'azione dell'elegia, rendendo la scelta della poesia d'amore capace di condizionare la scelta di una vita d'amore. Senza pretendere di addentrarsi in temi dibattuti di ampio respiro e senza voler contrapporre schematicamente un Ovidio *ludibundus* alla passionalità di Tibullo e, in special modo, Properzio, basterà dire che la caratterizzazione dei tre autori rimane abbastanza indistinta e sfumata nelle pagine di V.

La stessa possibilità di godere, come lettori, dei versi elegiaci sembra infine singolarmente preclusa laddove subentri la comprensione dei loro meccanismi umoristici; trovarvi motivi di commozione o riflessione non superficiale contrasta la noia (sostantivo che, insieme al verbo 'annoiarsi, ricorre con una certa frequenza nel saggio, per tacere dell'intestazione dell'Epilogo), ma a prezzo di un pesante fraintendimento del carattere più vero di questa poesia. Se certo è astorico pensare a una sensibilità immutabile nel tempo, con i presupposti di V. è tuttavia difficile comprendere come lettori antichi e dei secoli a venire abbiano potuto essere toccati e intrattenuti dalla poesia elegiaca senza intenderla in chiave meramente autobiografica. Preferibile, forse, parlare in termini soggettivi, come a p. 57: «[...] *per quanto mi riguarda, penso di capire ciò che questi poeti hanno voluto fare, ma confesso di annoiarmi a leggerli*» (corsivi miei).

A distanza di quarant'anni della sua uscita, l'eco lasciata dal libro di V. non sembra dunque molto risonante: esso è ricordato talora, perlopiù incidentalmente, come portatore di una tesi esasperata e fin troppo ribadita. Le osservazioni di dettaglio condivisibili e stimolanti, che pure non mancano, restano soverchiate proprio da tale insistenza su alcuni nuclei concettuali e da un tono per così dire 'iniziatico', finalizzato a *épater un bourgeois... qui n'est pas du tout épaté*.

## Abstract

The article aims to evaluate the influence of Paul Veyne's brilliant and provocative essay *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry, and the West* on the debate about the essential 'insincerity' of the Augustan elegy.

Federica Sconza  
federica.sconza@unical.it



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA  
nel mese di luglio 2023  
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)  
[www.rubbettinoprint.it](http://www.rubbettinoprint.it)

€ 25,00

ISBN 978-88-498-7813-4



9 788849 878134