

PARTE I: L'EREDITÀ.

[45] Cap. I: La letteratura greca.

La letteratura greca, così varia quanto ai metri della versificazione, agli stili dell'espressione, ai generi e ai caratteri, appare un po' monotona quanto ai temi. Molte volte nei pezzi teatrali ritornano le stesse trame, la poesia celebra sempre i medesimi ideali, i prosatori si appoggiano sempre alle stesse citazioni. La base della letteratura greca rimane, nel corso dei secoli, sempre la stessa, e questa base è un ciclo di poemi epici che costituiscono un canone tradizionale e invariabile. La maggior parte di questi poemi ed epopee era legata, in qualche [46] modo, al nome di un poeta leggendario; nome che ritroviamo ancor oggi nei frontespizi delle nostre edizioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*: il nome di Omero¹.

Nessun autore classico ha mai raggiunto una fama tanto indiscussa. Il nome di Omero è divenuto sinonimo di poeta. Questa gloria è, in gran parte, il risultato di innumerevoli sforzi falliti di imitarlo. Sarebbe difficile enumerare le epopee "moderne" che sono state scritte per competere con Omero; e il fallimento manifesto di tutti gli imitatori ha rafforzato l'unanimità dell'opinione: Omero è il maggiore dei poeti. Gli antichi greci erano d'accordo, ma per un altro motivo: perché mai (se non nelle ultime fasi della decadenza letteraria) un poeta greco pensò di imitare Omero. Le epopee omeriche erano considerate un canone fisso, al quale non era lecito aggiungere altre epopee di origine più recente. L'*Iliade* e l'*Odissea* erano usate, nelle scuole greche, come libri didattici; non nel modo in cui noi facciamo leggere ai bambini alcune grandi opere di poesia per educarli al gusto letterario, bensì nel modo in cui si impara a memoria un catechismo. Per gli antichi, Omero non era un'opera letteraria, lettura obbligatoria per gli studenti e oggetto di discussione critica tra gli uomini di lettere. Anche nell'Antichità, come ai tempi moderni, Omero era indiscusso: ma non come un'epopea, bensì come una Bibbia. Era un Codice. I versi di Omero servivano per sostenere opinioni letterarie, tesi filosofiche, sentimenti religiosi, sentenze di tribunali, mozioni politiche. I versi di Omero venivano citati nei discorsi degli avvocati [47] e degli statisti come argomenti irrefutabili. "Omero" significava la "tradizione", nello stesso senso in cui la parola è utilizzata dalla Chiesa Romana, come norma di interpretazione della dottrina e della vita.

Ma quella dottrina e quella vita non hanno nulla a che fare con la nostra vita e le nostre tradizioni. Omero è, o potrebbe essere, la Bibbia di un mondo alieno. Il famoso "realismo oggettivo" di Omero, che lo rese una norma di vita greca, in verità lo allontana dalla nostra vita, la cui realtà

¹ La prima edizione a stampa delle epopee omeriche è quella della *Chalkondylos*, Firenze, 1488. Seguirono l'Aldina, del 1504, quella di Stephanus del 1566 e innumerevoli altre, fino all'edizione critica di Immanuel Bekker del 858. La migliore edizione moderna è quella di Allen, 5 voll., Oxford, 1902/1912.

richiederebbe altre norme oggettive, differenti. Per noi, Omero non può essere altro che il simbolo di una grande opera letteraria, puramente letteraria e passibile di discussione. Perciò l'autenticità delle epopee omeriche (la famosa "questione omerica") avrebbe avuto la massima importanza per gli antichi greci, la stessa importanza che nei secoli XVIII e XIX ebbero le discussioni tra teologi circa l'autenticità dei libri biblici. Per noi la questione omerica, che tanto appassiona filologi e archeologi, riveste un'importanza assai minore. Piuttosto, si tratterebbe di sapere se l'*Iliade* e l'*Odissea* siano monumenti venerabili o forze vive. Ma non possono esserci dubbi: per quanto immensamente lontani da noi, i due poemi sono rimasti sinonimi di poesia.

Matthew Arnold, nel suo saggio sull'arte di tradurre Omero², diede del "realismo omerico" una definizione stilistica: lo stile di Omero sarebbe "rapido, diretto, semplice e nobile". Le prime tre qualità definiscono il realismo; per la quarta, Omero si distingue da tutti gli altri realisti. Omero parla di tutto ciò che è umano; include nella vita umana gli dei, che hanno un carattere come il nostro, ma anche il lato subumano e perfino animale della nostra vita. Le fatiche fisiche, il mangiare, l'amore nelle sue espressioni carnali, tutto entra in Omero, e le parole più magniloquenti sugli dei e gli eroi produrrebbero solo un contrasto sgradevole con la realtà di vita descritta, se non fosse per quella quarta qualità dello stile omerico: tutto appare elevato, nobile, e non per una scelta di eufemismi, ma per l'impiego di aggettivi e comparazioni stereotipati. L'apparente monotonia di queste ripetizioni sembra dirci: vedete, la vita umana è sempre così, ed eternamente così; e questo apparire delle cose *sub specie aeternitatis* nobilita [48] tutto, senza mai deformare la realtà. Omero (o comunque si sia chiamato quel poeta, non importa) realizza il miracolo di dare vita vera a formule fisse, a *cliché*. Non importa se questo è il risultato delle capacità innate di un popolo geniale o del lavoro di un genio poetico. Rivela la presenza di una grande capacità di stilizzazione, la stessa che si mostra nella composizione delle due epopee.

L'*Iliade* è piena del rumore di battaglie e di lotte personali. A prima vista è difficile distinguere i dettagli: tutto e tutti appaiono uguali, come nei quadri dei pittori fiorentini del XV secolo, nei quali tutte le figure hanno la medesima statura. L'analisi della trama rivela in seguito una molteplicità di episodi intorno ai personaggi principali: ira, astensione e lotta finale di Achille, le imprese belliche individuali di Aiace, Diomede e Menelao, gli interventi di Agamennone e Ulisse, quello nobile, questo prudente, la sapienza occasionale di Nestore e la maldicenza occasionale di Tersite, e poi gli episodi troiani: la debolezza di Paride, il coraggio stoico di Ettore, la sensibilità affettuosa di Andromaca, il sentimento tragico di Priamo. La fine di Troia non è affatto il tema del poema. All'inizio viene indicata, come argomento, l'ira di Achille. Ma questa "Achilleide" occupa solo parte del poema; altre parti, nelle quali il tema è la lotta per Troia, rompono l'unità, e l'"Achilleide"

² M. ARNOLD: *On Translating Homer*, 1861. (In: *Essays Literary and Critical*, 1865).

termina nel tragico canto XXIII senza che si arrivi ad assistere alla caduta di Troia. Ma l'*Iliade* ha ancora un canto, il XXIV. La fine dell'epopea è l'incontro tra Achille e Priamo: tra Achille, il cui atteggiamento personale ha impedito la realizzazione dei piani greci, e Priamo, che sa tuttavia che la sua città è condannata. La stessa cosa, peraltro, la sappiamo fin dall'inizio e attraverso tutte le lotte episodiche: Troia è perduta. L'*Iliade* è un poema greco; la maggior parte degli avvenimenti narrati ha luogo tra greci, e il punto di vista del poeta pare quello greco, contro i troiani assediati. Nelle versioni latine dell'*Iliade* che vennero prodotte alla fine dell'Antichità e che vanno sotto i nomi di Dictys [Ditti Cretese] e Dares [Darete Frigio], il punto di vista cambiò: gli autori prendono le parti dei troiani; e il Medioevo, che conobbe soltanto quelle versioni latine, li seguì. Dall'epoca degli umanisti questo ci sembra una deturpazione del senso dell'epopea; ma si deve ammettere il senso di giustizia dell'interpretazione medievale. Omero è greco, ma non prende partito, si mantiene obiettivo. Quasi in senso contrario, il suo sentimento umano è più incline ai troiani; ed è ai greci [49] che egli rammenta, in versi memorabili, il destino di tutte le generazioni che "cadono come le foglie degli alberi"; l'unico episodio in cui si rivela un certo sentimentalismo è la scena del commiato tra Ettore e Andromaca. In tutta l'epopea si percepisce vagamente, e dolorosamente, la futura fine della città assediata; la tragedia di Troia è il progetto poetico che unifica gli episodi dispersi dell'*Iliade* riguardanti Achille e che termina con il colpo decisivo contro Troia: la morte di Ettore.

Identica unità di composizione si rivela nell'*Odissea*. In apparenza, non vi è legame tra il "nostos", il viaggio di Ulisse attraverso il Mediterraneo in cerca della patria, e il "Romanzo di Itaca", l'espulsione dei pretendenti della fedele Penelope. Il "nostos" è un grande racconto favoloso: le avventure di un capitano fantastico tra lotofagi, ciclopi, sirene, feaci, nelle isole di Calipso e di Circe, tra le scogliere di Scilla e Cariddi; ed è, allo stesso tempo, incubo e sogno di felicità dei marinai greci. Il "Romanzo di Itaca" non è un racconto favoloso: è un quadro domestico, quasi borghese, descritto con il realismo di un commediografo parigino del XIX secolo, con interventi di realismo popolare, dalla figura del pastore al cane di Ulisse, che riconosce il padrone e poi muore. Esattamente in mezzo alle due parti, nel canto XI, vi è la "nekyia", la discesa di Ulisse nell'Ade, dove incontra i morti della guerra troiana che rimpiangono la vita perduta. Con questo episodio le avventure hanno termine. A partire da questo momento il poeta degli eroi canta la realtà prosaica: la casa, la famiglia, i servi e il cane. Nel regno della morte Ulisse trova la via della vita. La "nekyia", posta tra le avventure fantastiche e la via verso casa, serve a commemorare la lugubre fine di Troia e il destino tragico dei greci, tra i quali soltanto Ulisse troverà la pace finale nella vita di un aristocratico greco con i propri figli, servi e animali domestici. Con questo "realismo nobile" trova conferma l'intima unità tra l'*Iliade* e l'*Odissea*.

Il dubbio che viene sollevato sull'unità dei due poemi nasce, tuttavia, da questa stessa unità. L'equilibrio tra l'Olimpo e la tragedia nell'*Iliade* e tra le avventure fantastiche e l'idillio crepuscolare nell'*Odissea* è così perfetto, l'obiettività dei poemi è così grande, che il lettore dimentica che sta leggendo della poesia. La trama delle due epopee è come la stessa vita umana: non è stata inventata, tutto doveva essere accaduto così. Non è necessario spiegare né interpretare nulla. Il poeta scompare [50] oltre il poema. Ed è per questo che è stato possibile dubitare della sua esistenza storica, e in seguito dell'identità degli autori delle due epopee, e per finire della paternità individuale dei due poemi.

I dubbi erano già antichi, ma il grande avvocato del diavolo fu Friedrich August Wolf. Nei suoi *Prolegomena ad Homerum* (Prolegomeni a Omero, 1795) mostrò le contraddizioni e le differenze stilistiche tra l'*Iliade* e l'*Odissea*, come pure all'interno di ciascuna epopea; basandosi sull'esperienza del secolo XVIII, che aveva scoperto la poesia popolare anonima e riteneva di possedere nelle canzoni del leggendario Ossian un corrispondente nordico dei poemi omerici, Wolf negò l'unità delle epopee, che sarebbero state composizioni del genio collettivo dei greci. La passione del Romanticismo per la poesia popolare e per l'"ispirazione" senza la collaborazione della "Ragione" dei classicisti approvò la tesi wolfiana. Karl Lachman (*Betrachtungen über di Ilias des Homer*, 1837) considerava l'*Iliade* come una raccolta di sedici poemi indipendenti, poi unificati da un "redattore". G. Hermann (*De interpolationibus Homeri*, Le interpolazioni di Omero 1832), ammise la paternità di Omero (il nome non ha importanza) per due poemi di piccole dimensioni: "L'ira di Achille" e "Il ritorno di Ulisse"; questi sarebbero i nuclei attorno ai quali le epopee si sarebbero sviluppate mediante interpolazioni e aggiunte anonime, attribuite poi allo stesso Omero. L'analisi ogni volta più accurata del linguaggio, dello stile e della composizione convinse la maggioranza dei filologi; la grande autorità di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff è la principale responsabile delle vittorie della teoria collettivista³.

Contro le dissezioni filologiche si ribellarono tuttavia i critici, che non avevano perso di vista le qualità letterarie dei due poemi: la composizione simmetrica dei discorsi, l'antitesi intenzionale tra Achille e Paride, il giudizio etico sui personaggi, la risposta esplicita dell'*Odissea* ai dubbi che la lettura dell'*Iliade* lasciava sussistere. Si incontrano contraddizioni anche nelle opere autentiche di singoli autori, antichi e moderni, e quelle omeriche persero via via l'importanza che [51] era stata loro attribuita in passato a fronte dell'unità di concezione e composizione delle due epopee. L'idea romantica di poesia popolare e collettiva si rivelava un preconcetto e l'unitarismo guadagnava sempre più terreno.

³ Ulrich von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Ilias und Homer*, Berlin, 1920; *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlin, 1927. P. CAUER, *Grundfragen der Homerkritik*, 3^a ed. 2 voll., Leipzig, 1921/1923.

Lo studio della struttura dei poemi, al posto dell'analisi distruttiva, ne rivela l'unità di progetto. Sembra esserci una contraddizione tra l'etica eroica dei guerrieri dell'*Iliade* e l'etica familiare degli aristocratici latifondisti dell'*Odissea*. Ma quell'etica bellica è la glorificazione della *kalokagathia*, dell'ideale di perfezione fisica e spirituale, lo stesso che informa l'introduzione dell'*Odissea*, la cosiddetta "Telemachia", nella quale si scoprirono le intuizioni pedagogiche che Fénelon aveva intuito. I progetti pedagogici di Omero furono studiati, dopo Eduard Schwarz, da Jaeger⁴, che chiarì la funzione dei poemi omerici nell'Antichità. Il *pathos* eroico dell'*Iliade* e l'etica aristocratica dell'*Odissea* sono immagini ideali della vita che esercitano un'influenza durevole sulla realtà greca. Nella "Telemachia" e nella "educazione" di Achille tale intenzione è addirittura manifesta. Lo strumento dell'intenzione pedagogica è la creazione di esempi ideali, tratti dal mito. La tradizione offriva soltanto una serie di lotte; Omero le interpretò come vittorie esemplari di uomini superiori, e la più grande di queste vittorie è quella di Achille. Per questo l'*Iliade* non va oltre quest'ultima vittoria, che è essenzialmente una vittoria dell'eroe su se stesso. La presenza degli dei omerici, che sono per definizione ideali umani, rivela non soltanto la condizione umana, ma anche la capacità degli uomini di superarla. Nell'*Odissea* gli dei agiscono come strumenti della Giustizia nel mondo: da ciò il lieto fine, la sostituzione del finale tragico con l'idillio. Questi "esempi" si applicano (e Omero lo accentua) ai caratteri più diversi e agli uomini di qualunque condizione sociale. I greci di ogni epoca [52] trovarono in Omero delle risposte circa la condotta della vita; il contenuto e perfino l'arte persero il ruolo principale di fronte alla forza superiore della tradizione etica.

"Omero" è lo stesso mondo greco. Nacque con la civiltà greca: la lingua e il metro, l'esametro, nascono contemporaneamente. Appartenendo a un'epoca che, dal punto di vista storico, è un'epoca primitiva, le epopee omeriche rivelano simultaneamente l'esistenza di una letteratura perfettamente matura. Non è possibile determinare con esattezza l'epoca in cui le epopee omeriche vennero redatte. Quando Schliemann scoprì, in Asia Minore, le rovine della città di Troia, e quando si rivelò, a Micene e a Creta, l'esistenza di una civiltà preellenica, si sperò nella soluzione definitiva del problema omerico. Non si riuscì tuttavia a stabilire un accordo perfetto tra le analisi filologiche e le scoperte archeologiche. L'*Iliade* descrive fedelmente l'epoca feudale della Grecia, e il contenuto dell'*Odissea* è in stretta relazione con l'epoca fenicia della civiltà mediterranea. Ma non è possibile distinguere tra realtà storica e panorama poetico. L'epoca più probabile delle origini omeriche si situa tra il secolo IX e il secolo VII prima della nostra era. Nelle epopee, la religione "pre-omerica" e, in parte, la civiltà micenea erano già dimenticate. La razionalizzazione era già così avanzata, che i greci di ogni epoca potevano leggere Omero senza incontrarvi primitivismi incompatibili con i loro

⁴ W. JAEGER, *Paideia. Die Bildung des griechischen Menschen*, Berlin, 1933.

tempi. Poco tempo dopo era già possibile la *Batracomiomachia*⁵, la prima epopea eroicomica, descrizione della guerra “omerica” tra le rane e i topi che parodiava l'*Illiade* senza offendere la maestà di Omero. Omero comprende tutto: sole e notte, tragedia e *humor*, l'intero universo greco, di cui è la Bibbia e il canone ideale. Canone estetico e religioso, pedagogico e politico; una realtà [53] completa, ma non il riflesso immediato di una realtà. Se Omero fosse soltanto questo riflesso, avrebbe perso ogni importanza con la caduta delle civiltà greca. Ma era già per i greci un'immagine ideale, e non scomparve mai. L'equilibrio tra realismo e idealità è ciò che conferisce ai poemi omerici la vita eterna: la Bibbia estetica, religiosa e politica dei greci poté trasformarsi in Bibbia letteraria dell'intera civiltà occidentale.

Omero sembra collocarsi fuori del tempo. In confronto, Esiodo (VIII-VII sec. a. C.) è già il poeta di un'epoca storica, sebbene primitiva. La *Teogonia* rivela credenze religiose preomeriche: la narrazione delle cinque età dell'umanità, dall'età dell'oro all'età del ferro, è intrisa di un pessimismo ben poco omerico, e i miti del caos, della lotta degli dei, dei giganti, di Prometeo e Pandora odorano di terrore cosmico, proprio dei popoli primitivi. Al lettore di Esiodo viene in mente la tenacia con la quale gli strati incolti della popolazione guardano alle tradizioni religiose, già dimenticate dagli “intellettuali”. Il pessimismo è quello della gente semplice, laboriosa, senza speranza di migliorare le proprie condizioni di vita. *Le Opere e i Giorni*, l'altra opera di Esiodo, è una specie di poema didattico che stabilisce norme sull'agricoltura, sull'educazione dei figli, sulle pratiche superstiziose nella vita quotidiana. E' una poesia grigia, prosaica. Non ha nulla a che vedere con Omero. Non si tratta di guerre, ma di lavori, non di re, ma di contadini; contadini che si lamentano della miseria e dell'oppressione, il cui ideale è l'onestà, la cui speranza è la giustizia. Esiodo ricorda gli almanacchi popolari: è un Franklin senza *humor*, un Gotthelf senza cristianesimo. Pare rappresentare il pessimismo popolare nei tempi della decadenza del feudalesimo, molto dopo Omero. E tuttavia, gli antichi menzionarono sempre Esiodo come contemporaneo di Omero, e l'analisi della sua lingua permette realmente di collocarlo nel secolo VII a. C. Esiodo non è un prodotto della decadenza: è l'Omero dei proletari, il rovescio della medaglia.

[54] Già questo rivela che non tutti gli aspetti della vita greca si riflettono nell'epopea. Un altro “capitolo che Omero ha dimenticato”, e che doveva dimenticare per conservare l'equilibrio dell'obiettività, si manifesta nella poesia lirica dei greci (12).

Le nostre conoscenze della poesia lirica greca sono precarie. Con l'eccezione dell'opera di Pindaro, possediamo soltanto frammenti che non permettono di riconoscere la personalità dei poeti e neppure ci danno un'idea sufficientemente esatta di ciò che fu quella poesia; nessun critico letterario

⁵ La *Batracomiomachia* fu attribuita al leggendario poeta Pigrete di Alicarnasso. Risale probabilmente al V sec. a. C., sebbene la lingua sia quella dell'epoca alessandrina (forse una versione rimaneggiata posteriormente). Si veda l'edizione di A. LUDWICH, Leipzig, 1896.

oserebbe mai interpretare e giudicare un poeta moderno di cui conoscesse così pochi versi come quelli che abbiamo dei lirici greci. Al di là di questo, la poesia lirica greca era intimamente collegata alla musica; e della musica greca non possiamo formarci un'idea. Gli autori greci ci forniscono nomi e classificazioni: parole che sono, nella maggior parte dei casi, prive di significato per noi.

I nostri informatori distinguono tre tipi di poesia lirica: la poesia corale, l'elegia e la poesia lirica propriamente detta. La classificazione si basa sulle differenze dell'accompagnamento musicale, che non possiamo valutare, e sulla differenza degli "effetti" sui caratteri, sugli stati d'animo e le passioni degli ascoltatori, cose che non sarebbe possibile distinguere e classificare in tutta la nostra poesia.

La poesia corale era accompagnata da lire e flauti. Si citano i nomi di Terpandro, Alcmane, Arione, Stesicoro, Ibico, Simonide (i nomi e pochi versi isolati) e Bacchilide, del quale possediamo frammenti più estesi, simili alla poesia di Pindaro; e, per finire, lo stesso Pindaro, l'unico poeta lirico greco la cui opera si è conservata; per questo e altri motivi conviene studiarlo separatamente.

Quanto all'elegia, si parla di Tirteo (VII sec. a. C.) il cui nome divenne proverbiale come poeta di canzoni belliche, ma che, a quanto pare, compose elegie politiche dedicate allo spirito spartano. Il senso moderno del termine "elegia" si potrà applicare solo ai frammenti del pessimista [55] malinconico Mimnermo (VII-VI sec. a. C.) e, in maniera un po' differente, alla poesia di Teognide (fl. VI sec. a. C.), aristocratico che perdette la propria posizione politica a causa della vittoria della democrazia nella sua città, Megara, e rispose a quei mutamenti sociali con una malinconia amara; un pessimismo come quello di Esiodo, ma da parte di un grande signore sconfitto.

Il caso di Teognide rivela la compatibilità, secondo l'opinione dei greci, tra effusioni liriche e intenti satirici; al lettore moderno verrà alla mente, vagamente, il nome di T. S. Eliot. La vena satirica distingue anche colui che i greci consideravano il maggiore dei poeti lirici propriamente detti: Archiloco (ca. 680- ca. 645 a. C.). I pochi frammenti conservati non permettono di giudicare un poeta la cui forza di espressione nell'invettiva avrebbe causato, secondo la tradizione, il suicidio dei suoi avversari; nell'opera del grande poeta tali invettive costituivano, per così dire, i *Châtiments* di un Victor Hugo greco.

L'espressione di passioni violente sembrava agli antichi il vero compito della poesia lirica. Per questo celebravano il nome di Alceo (ca. 625 – ca. 580 a. C.), aristocratico bellicoso e poeta raffinato. E per spiegare il potere di espressione della più grande delle poetesse, Saffo (ca. 630 – ca. 570 a. C.), inventarono una corona di leggende: Saffo come centro di una cerchia di donne dedite all'amore lesbico, o Saffo che si suicida per amore di una giovane che non aveva compreso la passione della poetessa invecchiata.

[56] I versi che i grammatici conservarono (al solo scopo di fornire esempi del dialetto eolico) non confermano nulla di quelle leggende, ma bastano a rivelare una grande poetessa. La famosa ode ad Afrodite in trono sembrerebbe forse un po' convenzionale, così come la poesia di Petrarca appare convenzionale dopo tanti secoli di imitazione delle sue metafore. Ma dopo Saffo sarà necessario attendere ventidue secoli prima di incontrare un'altra volta, in Louise Labbé, la psicofisiologia erotica di un verso come «Eros che scioglie le membra – oh tormento amaro e dolce!»; e gli elogi esuberanti di Swinburne si comprendono di fronte a un quadro come questo:

La luna è tramontata, e le Pleiadi;
è già mezzanotte, l'ora è passata, e io sono coricata,
sola...

Un sogno di una notte di primavera nelle isole del Mare Ionio, duemila anni fa.

Ma non fu questa in particolare la poesia greca che arrivò ai posteri, ispirandoli. La stessa Antichità, in epoca alessandrina, già preferiva la poesia anacreontica: una raccolta di cinquanta o sessanta poesie attribuite al poeta Anacreonte (ca. 570 – ca. 485 a. C.), del VI secolo prima della nostra era. In verità si trattava di poesia della “decadenza greca”, dalla falsa ingenuità erotica, poesia di vecchi gaudenti che cantava il vino e prostitute dai nomi mitologici con eufemismi che escludono la decenza. E fu questa falsa poesia anacreontica che, scoperta e pubblicata dal filologo Henricus Stephanus nel 1554, entusiasmò la letteratura universale producendo innumerevoli imitazioni, come la poesia anacreontica degli italiani, dei francesi, degli spagnoli, dei portoghesi, degli inglesi, dei tedeschi e degli svedesi dei secoli XVII e XVIII, poesia gradevole, senza dubbio, ma priva di significato umano.

[57] La medesima mancanza di *high seriousness* [elevata serietà], nel senso di Matthew Arnold, non compromette, tuttavia, il valore dell'ultimo prodotto della lirica greca, la poesia epigrammatica dell'*Anthologia Graeca*, la cui conservazione si deve allo zelo poco intelligente di raccoglitori bizantini come Costantino Cefala e Massimo Planude e alla buona sorte del filologo Salmasius, che la scoprì nel 1616 nella Biblioteca Palatina. Si tratta di epigrammi erotici, satirici, funebri, di eleganza rococò e di perfezione parnassiana. Può sembrarci che un “moderno” come Landor ne abbia composti con maggiore ingegno e che un “modernista” americano come Masters abbia compreso meglio le possibilità dell'epigramma funebre, riassunto di una vita. Ma gli epigrammi dell'*Anthologia Graeca* ci trasmetteranno sempre qualcosa come un'ultima traccia del profumo della vita greca. Sono come piccoli oggetti nelle vetrine dei musei accanto ai quali passa, senza

prestar loro attenzione, il turista frettoloso, ma che al conoscitore rivelano i segreti di mondi scomparsi.

E' poi una realtà l'affermazione che a noi sia giunta, della poesia lirica greca (con l'eccezione di Pindaro) la parte meno importante, e peraltro soltanto poveri frammenti. Pare che già la stessa Antichità si fosse dimenticata di quelle espressioni poetiche, incompatibili con gli ideali pedagogici della letteratura greca.

La scomparsa della poesia greca è un fatto storico d'importanza capitale: contribuì a creare, in futuro, l'immagine convenzionale dell'Antichità, il preteso equilibrio "olimpico". La poesia lirica greca era, a quanto pare, più un'esplosione violenta, "dionisiaca", che non una mera espressione emotiva. Per questo i filosofi e i politici dell'Antichità si preoccuparono degli effetti pericolosi dell'individualismo letterario; [58] l'accompagnamento musicale era un tentativo di attenuare la poesia, disciplinarla, "apollinizzarla", conferirle un significato etico. Tale obiettivo venne realizzato soltanto con Pindaro: egli è l'unico poeta lirico greco di cui si è conservata un'opera ampia.

La maggior parte delle poesie di Pindaro (ca. 518 – ca. 438 a. C.) è chiamata *epinikoi* (epinici): canti di vittoria, vale a dire di vittorie nei giochi sportivi; si tratta di epinici olimpici, pitici, nemei, istmici, così chiamati in relazione ai luoghi nei quali si celebravano le feste sportive⁶. La prima impressione che dà la poesia pindarica è aristocratica. Non vi è al mondo poesia più solenne, più nobile; da ciò l'attrazione irresistibile che Pindaro esercita su tutti i secoli aristocratici: Ronsard e gli altri poeti della *Pléiade* si cimentarono in odi pindariche; poi Malherbe e la sua scuola, Chiabrera in Italia, Cowley in Inghilterra, i poeti inglesi dell'epoca augustana come Gray, i classicisti della fine del secolo XVIII, da Meléndez Valdés fino a Hölderlin; un corteo illustre di equivoci e fallimenti. Il segreto di Pindaro risiede nella miscela inimitabile di nobiltà e religiosità; questo poeta appare più vicino agli dei che agli uomini, distanziandosi dal volgo per lo stile arcaico e oscuro che, nell'imitazione moderna, diventa un artificio insopportabile. E per questo uno scettico come Voltaire parlò di Pindaro come di un poeta che possiede il talento «*de parler beaucoup sans rien dire*⁷», autore di «*vers que personne n'entend et qu'il faut toujours qu'on admire*»⁸.

Pindaro è il più difficile degli autori greci. I suoi inni sono soliti riferirsi alla città nella quale il vincitore era nato o alla famiglia alla quale apparteneva, e i miti particolari della città o della famiglia [59] formano il contenuto del poema. Non esiste tuttavia una relazione intelligibile tra il mito e il fatto sportivo, di modo che il poema si trasforma in una rapsodia incoerente; o almeno per noi. Lo stile non aiuta la comprensione. La lingua di Pindaro è densa, ricca di comparazioni strane,

6 Esistono 14 epinici (canti di vittoria) olimpici, 12 epinici pitici, 11 epinici nemei e 8 epinici istmici. Nei papiri di Ossirinco sono stati trovati 12 *peana* (canzoni di trionfo), alcune *partenie* (canzoni delle vergini) e il frammento di un ditirambo.

⁷ N. d. t.: «Di parlare troppo senza dire nulla»

⁸ N. d. t.: «Versi che nessuno comprende e che bisogna pur sempre ammirare».

dice tutto mediante metafore singolari, complica le frasi con l'ordine arbitrario delle parole. L'ammirazione convenzionale non ammise mai difetti in Pindaro; rese responsabili della difficoltà di lettura gli stessi lettori, che sarebbero incapaci di star dietro alla capacità di elevarsi del poeta ispirato; Pindaro divenne il paradigma dell'ispirazione divina nella poesia, quasi un esempio di poeta-profeta. Ma quando il progresso della filologia permise una comprensione più esatta, le grandi frasi ispirate si rivelarono brillanti luoghi comuni e, a volte, nemmeno brillanti: il famoso inizio della prima *Olimpica*, «*hydor men ariston*»⁹, vuole soltanto dire che l'acqua è una bevanda salutare, e questa idea non è delle più profonde.

E' necessario, ciò nonostante, riabilitare Pindaro. Il concetto di ispirazione non serve più. In effetti, Pindaro fu un artista consapevole, e i suoi inni non sono effusioni incontrollate, ma poemi ben costruiti, esempi magnifici di rigorosa organizzazione di un'abbondanza inedita di immagini luminose. Certi critici moderni, analizzando la poesia pindarica, preferiscono definirla come espressione di un'esperienza soprattutto estetica. Ma così la norma delle costruzioni poetiche resterebbe oscura per noi: essa risiede propriamente in quelle digressioni mitologiche. Pindaro canta il mito per stabilire un legame tra i fatti degli dei e degli eroi di un tempo e il fatto sportivo del giorno; per dimostrare che gli uomini sono capaci di grandi cose, ma che il dio è sempre superiore alla più elevata condizione umana. E' poesia di aristocratici che educano se stessi per meritare la loro posizione, ma il poeta fa loro osservare che la loro etica dipende dalla sanzione divina. Ecco la religione aristocratica o l'aristocratismo religioso di Pindaro. L'uomo è aristocratico quando consegue l'equilibrio (un equilibrio omerico) tra le facoltà fisiche e le facoltà spirituali, come mostrano i giochi greci; per questo la poesia è capace di celebrare la vittoria del corpo. E la poesia evoca il mito per dimostrare che l'uomo vittorioso è degno figlio degli dei. Pindaro non canta gli dei, canta sempre l'uomo; la sua religione è antropocentrica. Ma [60] questo uomo dipende, a sua volta, dagli dei; senza di loro sarebbe un corpo senza spirito. Pindaro è realmente un profeta: il profeta di una specie di monismo greco. La poesia moderna, alla quale questo monismo è del tutto estraneo, non può imitare Pindaro; nella misura in cui non esiste al mondo una religione simile, la poesia pindarica apparirà sempre un artificio estraneo. Ai greci, tuttavia, quella poesia rivelò la grandezza possibile dell'uomo; diceva loro, con la forza di una rivelazione divina, le parole che un poeta moderno (Rilke) pose in bocca ad una statua greca che si rivolge allo spettatore: «E' necessario che modifichi la tua vita».

Pindaro ci appare estraneo; in confronto, Eschilo, Sofocle e Euripide sono, per noi, figure familiari. Il teatro moderno sorse sulla base di questi modelli antichi. Le loro trame fanno parte della cultura generale di tutti noi. Oreste e Prometeo, Edipo e Antigone, Ifigenia e Medea sono personaggi del

⁹ N. d. t.: «L'acqua è la cosa migliore».

nostro stesso teatro; e quando nel secolo XIX si fecero i primi tentativi di rappresentare delle tragedie greche su un palcoscenico moderno, il successo fu completo. L'*Antigone* di Sofocle andò in scena con la musica che Felix Mendelssohn-Bartholdy scrisse per la rappresentazione di Berlino del 1842. In seguito apparvero l'*Oresteia* e *I Persiani* di Eschilo; Il *Prometeo incatenato* venne rappresentato ad Amburgo, nel 1923, dai "cori di movimento" di Rudolf Laban. Di Sofocle, oltre ad *Antigone* ed *Elettra*, l'*Edipo re* è uno dei pezzi più rappresentati nel teatro moderno, a partire dal primo tentativo a Parigi nel 1848 e dalle rappresentazioni con Mounet-Sully nel 1881 e nel 1888, fino alle messe in scena di Reinhardt a Berlino nel 1910. Attraverso le traduzioni di Gilbert Murray Euripide divenne un "classico" vivente del teatro inglese contemporaneo. Le rappresentazioni di tragedie greche nei teatri antichi ancora esistenti, ad Atene, Olimpia, Siracusa, Taormina e Orange, fecero una profonda impressione; e la scoperta del fondo eternamente umano del mito greco ad opera della psicanalisi ha fornito una spiegazione soddisfacente dell'effetto duraturo del teatro dell'Antichità. Soprattutto Sofocle e Euripide sono oggi tra le forze più vive del teatro moderno, influenze permanenti.

Con tutto ciò si tratta, per lo meno in parte, di una illusione. Ciò che emoziona lo spettatore moderno che assiste a una rappresentazione dell'*Oresteia* o dell'*Edipo* differisce sostanzialmente da ciò che commuoveva lo spettatore greco. Il teatro greco, con le sue maschere impersonali e il coro, ha poco in [61] comune con il nostro teatro, luogo di conflitto di caratteri individuali. E vi sono altre differenze importanti.

Il teatro greco ha origini religiose: riguardo a questo aspetto non ci sono mai stati dubbi. Le tragedie (e in un certo senso anche le commedie) erano rappresentate come si fa con le feste liturgiche. Ma quanto alla liturgia che sarebbe stata la base teorica del teatro greco, non si è ancora pervenuti a tesi definitive. Le ricerche della scuola antropologica di Cambridge sembrano aver confermato, pur precisandolo, ciò che si è sempre saputo: la tragedia greca nacque dalle pratiche liturgiche del culto di Dioniso. Altri studi inglesi individuano tuttavia la fonte dell'ispirazione tragica nei riti funebri compiuti presso i tumuli degli eroi. La discussione prosegue, ed è della massima importanza per la storia della civiltà e della religione greche. Ma è di importanza assai minore per la storia letteraria. Possiamo proseguire adottando la geniale intuizione di Nietzsche: la tragedia greca è la trasformazione apollinea di riti dionisiaci. Per questo, l'unico contenuto possibile della tragedia greca era il mito, fornito dalla tradizione; le trame inventate dall'immaginazione del drammaturgo che riempiono i nostri repertori teatrali erano escluse. Si trattava di interpretazioni e reinterpretazioni drammatiche di copioni predefiniti. Ma questa non era l'unica particolarità del teatro [62] greco in confronto al nostro: la differenza stilistica non è meno importante. Il teatro greco è più retorico e più lirico di quello moderno. I discorsi estesi, che i greci non si stancavano di

aprire, sarebbero insopportabili per lo spettatore moderno, che preferisce, all'aprire discorsi, vedere e vivere l'azione. Il greco, a quanto pare, frequentava il teatro per farsi convincere della giustezza di una causa, come se stesse assistendo a un'udienza di un tribunale o a una seduta del parlamento. E gli artifici della retorica, di gran lunga superiori ai poveri mezzi dell'eloquenza moderna, non bastavano allo scopo: perciò si aggiungevano agli argomenti razionali le emozioni della poesia lirica accompagnata, come sempre, dalla musica, di modo che la rappresentazione di una tragedia greca somigliava, per così dire, alle nostre grandi opere liriche. Ma l'opera moderna è un genere riservato alle classi sociali elevate, mentre la tragedia greca era un'istituzione dello stato democratico e il parteciparvi era in certo qual modo un diritto e un dovere costituzionale. Così la tragedia greca era una discussione parlamentare nella quale si dibatteva, servendosi di tutti i mezzi per influenzare il pubblico, un mito della religione di stato. Considerando ciò, la concorrenza tra i poeti che rappresentavano i drammi perde il carattere di competizione sportiva: la vittoria non andava al più grande poeta o alla migliore poesia drammatica, ma all'opera che impressionava più profondamente, vale a dire a quella in cui il mito veniva reinterpretato in maniera tale che il pubblico si convinceva di quella interpretazione, ed è per questo, possiamo aggiungere, che lo stato l'accettava. Si trattava di un avvenimento politico-religioso che accadeva una sola volta. Il teatro greco non conosceva rappresentazioni in serie. Con la rappresentazione solenne la causa era giudicata, la legge votata. Il vero fine del teatro greco (così sostiene la tesi sociologica) era la sanzione di una modifica dell'ordine sociale per mezzo di una reinterpretazione del mito.

Questa interpretazione del teatro greco non può essere, evidentemente, di applicazione generale. Non si applica, per lo meno in parte, al teatro di Euripide; solo in questo senso questo grande poeta rappresenta la decadenza del teatro greco. Ma già per Sofocle sussistono dubbi dei più seri: il senso del suo teatro non è, evidentemente, sociale, ma religioso, di una religione antropocentrica. Forse è addirittura impossibile dare una interpretazione generale del teatro greco, perché non lo conosciamo a sufficienza. Conosciamo soltanto il teatro ateniese, e di questo appena poche opere, di tre drammaturghi. Ma tra questi vi è il [63] più grande di tutti, colui che creò l'autentico teatro greco e che già rappresenta il suo apogeo. Il senso profondo del teatro greco si rivela in Eschilo.

Eschilo (ca. 525 – 456 a. C) è il poeta di un'epoca nella quale religione e politica, stato e famiglia si confondono, perché gli elementi di questa equazione hanno ancora una forma arcaica. Lo stato, in Eschilo, è una federazione di famiglie della stessa razza, legate dal culto dei medesimi dei. Sono concetti primitivi, dell'aristocrazia omerica che governa la *polis*, la città. Ma questa città di Atene si sta democratizzando, e con l'avvento delle nuove classi sociali si modificano i concetti di culto e di diritto. L'epoca omerica, "illuminata dal sole sopra il Mar Ionio", sembra ora un passato notturno, disumano. L'uomo di Pindaro sta sulla scena cosciente del suo valore, sfidando la forza nemica di

“Ate”¹⁰, perfida e demoniaca, del Destino che il suo valore umano, sostenuto dagli dei olimpici, deve vincere. Nell’epoca di Eschilo le leggi primitive della famiglia, del clan, si scontrano con la coscienza umana; da ciò deriva la forza tragica de *I Sette contro Tebe*, forse l’opera più tragica [64] del teatro greco: Eteocle e Polinice si ritenevano coinvolti nella lotta tra tribù, non sapendo di servire come strumento della guerra santa contro la legge antiquata e barbara della razza. Il teatro di Eschilo tratta, in questo modo, dei destini collettivi, non degli individui. Per questo è capace di rappresentare i grandi conflitti interni alla città e di deciderli tramite la reinterprete del mito. Perché il mito continua ad essere il simbolo supremo del legame tra il mondo divino e il mondo umano. Nulla si modifica nel mondo umano senza una corrispondente modificazione in quello divino; lo stato ha bisogno della sanzione religiosa dei suoi atti, ed è il teatro che gli permette l’uso dinamico dei miti per sancire il nuovo ordine sociale. L’*Oresteia* è al contempo tragedia familiare, politica e religiosa: nella famiglia di Agamennone e Clitemnestra la legge barbara della vendetta porta all’assassinio e alla follia; ma nel giudizio di Oreste da parte dell’aeropago, il tribunale di stato, i nuovi dei della città vincono sulle divinità notturne. Le “Furie” si trasformano in “Eumenidi”, e questo eufemismo religioso è la sanzione religiosa del nuovo diritto. L’*Oresteia* è la più grande tragedia politica di tutti i tempi. Ma non solo questo.

Nel mondo di Eschilo la vita umana e il mito sono intimamente legati; gli dei partecipano, anche personalmente, agli atti politici e forensi. Ma la religione di Eschilo, basata su tradizioni in parte politiche e in parte letterarie, si presenta senza dogmi: la religione greca non conobbe mai dogmi. Da ciò l’aspetto vago della sua “filosofia”. Resta oscura la relazione tra l’azione demoniaca del Destino, da un lato, e dall’altro l’ordine cosmico del mondo, che garantisce la vittoria del giusto sul barbaro, come nella vittoria di Atene sull’Oriente ne *I Persiani*. Neppure si chiarisce fino a che punto la rivolta dell’uomo contro il Destino sia orgoglio diabolico, *hybris*, che merita la sofferenza tragica, o sia coscienza della sostanza divina dell’uomo pindarico, compagno degli dei nella lotta contro il destino ostile. La filosofia religiosa di Eschilo è vaga, oscillando tra terrore cosmico e coscienza etica. Anche per questo (ed è il problema più difficile dell’interpretazione eschilea) non si è riusciti fino ad oggi a chiarire l’atteggiamento di Eschilo nei confronti del supremo tra i suoi dei: Zeus è, in Eschilo, a volte un tiranno e a volte un’anticipazione del Dio della Giustizia e della Grazia.

Questa ambiguità contribuisce forse alla forza poetica di Eschilo, che è perciò forza lirica. Il linguaggio di Eschilo esprime con uguale potere gli orrori dell’abisso notturno del caos e l’ordine severo delle [65] colonne doriche. Per bocca dei suoi personaggi non parlano individui, bensì cieli e inferni, razze ed ere. E’ come se parlassero montagne e continenti. I paragoni proposti con Marlowe

¹⁰ N. d. t.: Ate: personificazione dell’Errore.

o Hugo non reggono; nemmeno Dante possiede questa forza di parlare come portavoce dell'intero genere umano. E' un linguaggio inconfondibile, personale, che nessun altro poeta greco seppe imitare. Eschilo parla per tutti; ma è un individuo, il primo grande individuo della letteratura universale. Per questo seppe dare gli accenti di simpatia più personali al ribelle *Prometeo incatenato*; a motivo della sua religione, Eschilo doveva condannare il ribelle contro l'ordine divino, ma per la forza della sua poesia sentì e comprese il dolore del vinto, trasformandolo in simbolo eterno della condizione umana.

La cronologia dei grandi tragici greci è un po' confusa. Fin dall'Antichità essi furono sempre studiati in un ordine che suggerisce fatalmente l'idea di tre generazioni: Sofocle successore di Eschilo, Euripide successore a sua volta di Sofocle. Ma Eschilo (ca. 525 – 456 a. C.), Sofocle (ca. 496 – ca. 406 a. C.) ed Euripide (ca. 480 – ca. 406 a. C.) sono quasi contemporanei. Quando Aristofane, contemporaneo degli ultimi due, si rivolta contro le nuove idee drammatiche e filosofiche di Euripide, non è la drammaturgia di Sofocle che egli raccomanda come rimedio, bensì quella di Eschilo. Per tutti e tre (Sofocle, Aristofane ed Euripide) Eschilo non è un poeta arcaico, bensì il poeta della generazione precedente. In realtà Euripide ha poco in comune con Sofocle, ed è più vicino ad Eschilo di quanto pensasse il reazionario Aristofane. E' necessario demolire l'ordine che l'abitudine pretende di imporre.

Euripide (ca. 480 – ca. 406 a. C.) non appartiene al "partito" religioso-politico di Eschilo, e Aristofane lo vide con chiarezza. Nella tragedia eschilea gli eroi rappresentano [66] delle collettività; nella tragedia euripidea sono individui. Qui non si tratta di ristabilire gli antichi ordini o si stabilirne dei nuovi, ma dell'opposizione sistematica dell'individuo contro gli ordini stabiliti. Per questo Aristofane considerava Euripide come uno spirito sovversivo, come un corruttore del teatro greco e la fine della tragedia ateniese. Tra i moderni, solo a partire dal Romanticismo questa opinione divenne popolare; il "senso storico" richiedeva l'"evoluzione del genere" e trovò in Euripide il responsabile della fine. I secoli precedenti non la pensavano così. Eschilo non fu mai una forza viva nell'evoluzione del teatro moderno, e Sofocle ispirò imitazioni quasi sempre infelici. Ma senza Euripide il teatro moderno non sarebbe quello che è; e Racine e Goethe sono discepoli di Euripide, che attraverso il suo discepolo romano, Seneca, influenzò profondamente anche il teatro di Shakespeare e quello di Calderón. Gli stessi greci non si conformarono all'odio di Aristofane; Aristotele chiama Euripide *tragikotatos*, "il poeta più tragico di tutti", superlativo che a noi pare appartenere a Eschilo. In verità, Euripide è l'Eschilo di un'epoca incerta, di transizione, come la nostra. Euripide ci appare quasi un contemporaneo.

La base della tragedia euripidea, come di quella eschilea, è la famiglia. Ma vi è una differenza essenziale. In Eschilo le relazioni familiari costituiscono la legge barbara del passato, sostituita

dall'ordine sociale di una nuova religione, la religione della città. In Euripide lo stato è una forza esterna, estranea; l'individuo si trova esposto alle complicazioni della vita familiare, delle passioni e delle disgrazie individuali. Euripide fu considerato come l'ultimo [67] membro di una serie di tre generazioni di drammaturghi, e appariva separato da Eschilo da un mondo di trasformazioni sociali e spirituali; Eschilo sembrava essere il rappresentante del conservatorismo religioso ed Euripide quello dell'individualismo filosofico. E' questo il punto di vista di Aristofane, ed esso prova come Atene si stesse democratizzando con una rapidità vertiginosa. Ma Eschilo ed Euripide sono quasi contemporanei. Soltanto il loro punto di vista è differente: Eschilo è un collettivista, Euripide un individualista. Il tema dei due drammaturghi è tuttavia il medesimo: la famiglia. Eschilo ed Euripide sono entrambi nemici della famiglia: il primo in quanto essa si contrappone allo stato; il secondo perché essa reprime la libertà dell'individuo. Per questo Eschilo, nell'*Oresteia*, trasforma il coro delle Furie nel coro delle Eumenidi; Euripide non è più interessato al coro, perché trova in ogni casa un individuo ribelle e si identifica con lui, così come Eschilo si identificava con le collettività che si rivoltavano contro il Destino. Come atteggiamento, Euripide è più vicino a Eschilo che a Sofocle, il drammaturgo del "partito" dei moderati.

Euripide prova i sentimenti dei suoi individui tragici. Il Destino non gli appare come un nemico demoniaco né come l'ordine del mondo, bensì come necessità ineluttabile: Euripide è un fatalista. Il dolore dell'uomo sconfitto non significa, per lui, una conseguenza della condizione umana, ma una sofferenza che non meritiamo: Euripide è un sentimentale. Il mito, tuttavia, non è fatalista né sentimentale; per costruire le sue "favole" drammatiche deve modificare il mito, introducendo i motivi della psicologia umana. I secoli, seguendo le accuse di Aristofane, interpretarono queste modifiche euripidee del mito come sintomo di empietà. Euripide venne considerato, molte volte, come un drammaturgo critico, una specie di Ibsen greco. Con tutto ciò Euripide, modificando il mito, esercitò soltanto quello che era un diritto e un dovere dei tragici greci. E se l'intolleranza religiosa, che contraddistingueva la democrazia ateniese, pretese di privarlo di questo diritto, Euripide può allora rispondere: non sono stato io a demolire i valori tradizionali, bensì il vostro stato. La morale tradizionale era già minacciata dalla democrazia totalitaria. Euripide non fu il portavoce della nuova democrazia, come sosteneva Aristofane; egli rappresenta l'individuo tragico, sperduto in un'epoca di collettivismo differente dal collettivismo antico e forse più duro. Euripide è pessimista, *tragikotatos*; è l'Eschilo dei moderni.

[68] Euripide è stato paragonato a Ibsen e a Shaw. Ciò che egli ha in comune con questi drammaturghi moderni è la resistenza individualista contro i preconcetti della massa e la giustificazione di questa resistenza tramite l'analisi dei moventi psicologici e sociali che sostituiscono le norme etiche già obsolete. Nella tragedia di Euripide compaiono personaggi che la

tragedia precedente non conosceva: il mendicante che si lamenta della propria condizione sociale, e soprattutto la donna, coinvolta in conflitti sessuali. I personaggi femminili sono le maggiori creazioni di Euripide: Fedra, Ifigenia, Elettra, Alceste; Medea è la prima grande personificazione di una madre sulle scene; *Ippolito* è la prima tragedia d'amore della letteratura universale.

Nell'esposizione dei conflitti psicologici tra la volontà sentimentale dell'individuo e le leggi fatali della convivenza sociale e familiare, Euripide usa la retorica, come il suo grande predecessore; Ma in Eschilo parlano montagne, in Euripide anime. Anime che pretendono di giustificare le loro passioni, ispirare compassione e terrore; la definizione degli effetti della tragedia in Aristotele è dedotta dalle opere di Euripide; ed è per questo che Aristotele lo definì "il poeta più tragico". Concordiamo con questo modo di vedere. Euripide commuove. E' un poeta lirico come quei lirici greci le cui opere sono andate perdute; il suo individualismo sospetto risiede nella sua poesia. Sa manifestare il suo *pathos* tragico come una forza lirica che lo avvicina più a Petrarca che a Ibsen. Euripide è il primo poeta che esprime l'anima dell'uomo, solo nel mondo, al di fuori di tutti i legami religiosi, familiari e politici, solo con la sua ragione critica e il suo sentimento pessimista, con la sua passione e la sua disperazione. E' "il più tragico dei poeti".

Un individualista come Euripide incontrerebbe fatalmente opposizioni in tutte le epoche. Ma nessuna epoca gli avrebbe risposto come l'Atene del suo tempo, attraverso la commedia di Aristofane.

Pindaro è strano; Aristofane (ca. 450 – ca. 385 a. C.) è ancora più strano, al punto da non trovare alcuna eco nelle nostre letterature. Non c'è termine di [69] paragone. Anche nell'epoca della completa libertà di stampa e di teatro, l'alta commedia politica è rimasta sconosciuta presso di noi; il che prova che non è l'oppressione la responsabile dell'assenza della commedia aristofanea dalle letterature moderne. D'altro canto, la politica è il tema di Aristofane, ma non l'essenza della sua arte.

Tutte le commedie di Aristofane hanno un tema politico. Negli *Acarnesi* Dikaiopolis, avversario della politica bellicosa, stipula la sua pace separata col nemico per celebrare le feste di Dioniso. Ne *I Cavalieri* il demagogo Cleone opprime il *demos*, personificazione del popolo maltrattato. Ne *La Pace* Eirene, la personificazione della pace, è posta sul trono come un'allegra etera, e gli oratori bellicosi e i fornitori di armamenti vengono espulsi. Ad Atene il partito conservatore era pacifista; temeva l'agitazione sociale. E Aristofane si prese gioco, ne *Gli Uccelli*, dei progetti utopici dei demagoghi: Evelpide e Pisetero compiono un viaggio meraviglioso a *Nephelokokkygia*, "la città tra le nuvole". Di tutti i problemi, Aristofane vede soltanto il lato politico: Euripide, che ne *Le Rane* appare come personaggio sulla scena, è il corruttore di quella venerabile istituzione politica che era

il teatro, e Socrate, ne *Le Nuvole*, è il corruttore di un'altra istituzione dello stato totalitario ateniese, l'educazione.

Aristofane è conservatore: il suo ideale è l'identificazione tra stato e religione, come in Eschilo, e di corpo e spirito, come in Pindaro. Odia lo spiritualista Socrate e l'individualista Euripide. Se questi vincessero, la tirannia della città, nelle mani di questi uomini squilibrati, sarebbe ancora peggiore. L'uomo decente, il conservatore che apprezza le lettere, la buona vita e l'ordine tradizionale, non sa più come salvarsi, perché la "città tra le nuvole", sogno dei demagoghi, non esiste. Aristofane si sente esiliato nella [70] propria patria; lo spirito espulso si trasforma in *esprit*, in malizia. Tersite in lotta contro gli usurpatori. Con tutto ciò, Aristofane ha meno motivi di lamentarsi di quanto sembri: nella sua Atene, democrazia totalitaria ma comunque democrazia, egli gode, almeno, di una assoluta "libertà d'impresa". Può dire tutto. E nella piccola città nella quale tutti si conoscono personalmente, Aristofane approfitta di questa libertà per attaccare direttamente gli avversari: ne cita i nomi nelle sue opere, rivelando i loro scandali nell'agire politico e nella vita privata, con spirito insolentissimo e crudeltà incredibile. E' la satira più personale, più diretta che esista.

Aristofane non è profondo; non ha un'ideologia ben definita. Il suo conservatorismo è un po' sentimentale, elogia il "buon tempo andato" e denuncia il "modernismo" pericoloso degli "intellettuali" e dei "socialisti". In fondo, non attacca Socrate né il drammaturgo Euripide, ma le personificazioni astratte di tutti i sofisti e i poetastri, dando loro nomi celebri o notori. I veri avversari di Aristofane non sono né "intellettuali" né "socialisti": sono soggetti potenti, ma che non valgono nulla. Sono malandrini che usurpano il nome e l'ideologia dei partiti. Contro di loro Aristofane non difende un'ideologia, bensì il sentimento morale offeso di un borghese decente, per quanto con espressione indecentissima. Perché non si è mai udito un poeta così apertamente osceno, che chiama ogni cosa con termini espliciti.

Aristofane ha un ideale etico. Questo gli dà il diritto di riferirsi al mito. La tragedia già aveva rinunciato al suo diritto di reinterpretare il mito, di modo che la relazione tra il mito e la vita, base dello stato ateniese, comincia a sparire. Allora è la commedia ad assumere la funzione abbandonata. La commedia di Aristofane è, allo stesso modo della tragedia di Eschilo, teatro religioso. E' arte dionisiaca: da ciò i costumi fallici, le maschere di animali. Solo che Aristofane usa la sua "libertà di impresa" perfino contro gli dei, schernendo implacabilmente le povere divinità che non sanno difendere l'ordine del "buon tempo andato" contro i demagoghi e i drammaturghi. Gli dei di Aristofane¹¹ sono politicanti, demagoghi e prostitute, così come i loro rappresentanti sulla terra. Pura farsa cosmica. Mai il mondo aveva visto una cosa del genere.

¹¹ N. d. t.: Nel testo originale si legge *Aristóteles*, ma si tratta evidentemente di un errore.

La commedia artistofanea, col suo Olimpo da operetta, è farsa: farsa politica, complemento indispensabile alla tragedia. L'intero cosmo [71], uomini e dei, è soggetto al *pathos* tragico, e altrettanto al riso comico, del quale non esiste nelle lingue moderne neppure un termine definitorio. Aristofane stesso non definisce, esprime. E', a modo suo, un poeta grande quanto Eschilo, che domina tutte le modulazioni, dalla musica celeste alla grazia oscena. Il suo lirismo è stato paragonato a quello di Shelley; ma il poeta inglese non conobbe quel riso universale divino. Mai il mondo aveva udito una cosa simile.

Aristofane è già, nella sua epoca, un reazionario condannato: a prescindere dalle sue enormi risate, le tragedia eschilea non ritornò. Coloro che non si conformarono ad Euripide dovettero accontentarsi di un compromesso quasi timido, con una via di mezzo tra tragedia religiosa e dramma individualista, con l'elegia dell'individuo che accetta l'inevitabile. L'elegiaco fu, questa volta, un grande poeta: Sofocle.

Sofocle (ca. 496 – ca. 406 a. C.) rappresenta il tentativo di mediare tra gli estremi; e quando la mediazione si rivelò impossibile, il grande poeta tragico cantò un'elegia soave e dolente, irresistibile, che parve alla posterità una sintesi perfetta. Per questo Sofocle fu sempre il poeta preferito dai partigiani dell'equilibrio puramente estetico, i classicisti.

[72] E' un artista grandissimo. Artista della parola, padrone di uno straordinario lirismo musicale, soprattutto nei cori. Ma fu anche artista di scena, saggio calcolatore degli effetti, maestro incomparabile dell'architettura drammatica, dell'esposizione analitica dell'intreccio. Tra il *pathos* collettivista di Eschilo quello individualista di Euripide, la tragedia semi-politica, semi-sentimentale di *Edipo* rivela una forza emotiva superiore; conflitto collettivo e conflitto individuale sono legati in maniera così stretta che l'effetto si rende indipendente da tutte le circostanze esterne, è effetto permanente. Lo spettatore moderno si riconosce nei personaggi di Sofocle, primo grande maestro della drammaturgia dei caratteri. Il fine, tuttavia, è sempre l'emozione lirica: l'architettura drammatica serve a strappare ai personaggi il lamento elegiaco. L'elegia è l'arma estetica dell'uomo contro il Destino; completamente solo soccombe *Aiace*, l'appassionato, incapace di cantare l'elegia, e quando l'uomo martirizzato dal Destino ammutolisce, allora c'è ancora il coro per ristabilire l'equilibrio lirico del mondo; sono i cori di *Edipo a Colono* che completano la tragedia di *Edipo*.

“Lirismo” è il vero nome dell'ordine divino e umano nel mondo di Sofocle; sintomi di un equilibrio precario, perché puramente estetico. Nell'*Antigone* non esiste mediazione drammatica possibile tra la legge crudele e ineluttabile che impone a Creonte, tiranno contro la sua volontà, la persecuzione del nemico al di là della morte e, dall'altro lato, il sentimento intimo, quasi cristiano, di Antigone: «Non nacqui per odiare con gli altri, ma per amare con gli altri». Non esiste mediazione drammatica tra Eschilo ed Euripide; ma esiste, tra loro, l'euritmia poetica, la misura lirica.

Sofocle non era consapevole della natura precaria della sua soluzione. Non si allontana dalla realtà, non mente. Il dolore tragico, nel *Filottete*, si rivela come strumento della volontà divina, come istituzione di questo mondo, e all'uomo rimane soltanto l'elegia: «Sarebbe stato meglio non essere mai nato; ma se vivi, è meglio tornare, quanto prima, al luogo da cui sei venuto». Con tutto ciò il pessimismo di Sofocle (un critico moderno parla di “visione spaventosa della vita”) non è assoluto; perché attraverso la sofferenza, e solo attraverso di essa, perveniamo alla piena consapevolezza della nostra posizione nel cosmo. Senza il conflitto tragico con la legge dello stato Antigone sarebbe solo una creatura sentimentale; il conflitto le rivela la forza del suo imperativo di coscienza che le impone la resistenza, e così Antigone divenne il simbolo perenne di tutte [73] le resistenze. Allo stesso modo Edipo diviene il simbolo perenne degli errori tragici dell'umanità: attraverso le complicazioni di una trama quasi diabolica, gli errori di dileguano ed Edipo si trasforma da uomo infelice a uomo tragico, accettando ciò che la vita gli impone. Alla fine delle tragedie sofoclee i personaggi sono più dignitosi di quanto lo fossero al principio. Ecco la soluzione euripidea che Sofocle trovò per il conflitto eschileo: ordine divino e ordine terrestre, il cui conflitto rende tanto dolorosa la vita, si riconciliano nella dignità umana. In Sofocle tutto è armonia, senza dimenticare una sola volta lo sfondo oscuro della nostra esistenza. Sofocle è un umanista, ma non si tratta di un umanesimo soddisfatto e sufficiente, perché l'umanesimo greco non dimentica mai la precarietà del mondo, per la possibile ira degli dei, né la tristezza di questo mondo, che ci impone il silenzio pietoso alla fine della tragedia.

L'umanesimo di Sofocle si prestò ad essere eretto a risultato definitivo, a dogma estetico, a modello. L'umanesimo antico, tuttavia, così come la religione greca, non conobbe dogmi. Il dogma teorico era escluso dal carattere pragmatico della religione antica, nella quale era considerato un peso morto, o meglio inesistente, ciò che non aveva effetti vitali. L'“umanesimo” della letteratura greca non significa cura delle tradizioni culturali, bensì la capacità di intervenire nella vita; è paragonabile al “posto nella vita” con cui i folcloristi moderni classificano la fiaba, la leggenda, la parabola e altri generi simili della letteratura orale. Il “posto nella vita” dell'epopea omerica si trova nell'interpretazione della vita; il “posto nella vita” della poesia greca si trova nella disciplina musicale delle emozioni; il “posto nella vita” del teatro greco si trova nella reinterpretazione del mito; il “posto nella vita” della storiografia greca si trova, così come quello della filosofia, in interessi politici, ed è determinato dalla retorica.

Il gusto dei greci per la retorica, per noi, è un fenomeno alquanto strano: non si stancavano di aprire discorsi, innumerevoli e interminabili, nell'assemblea e di fronte al tribunale; di discorsi metricati riempivano le tragedie, e perfino nelle opere storiografiche inserivano discorsi inventati; la retorica era considerata la principale discepola dell'educazione superiore, e alla fine venne identificata con

la stessa cultura. Evidentemente non la si può confondere con la retorica moderna, sempre soggettiva, strumento di effetti stilistici o tentativo di “mettere in scena” la persona [74] dell’oratore. La retorica greca mirava ad uno scopo oggettivo, comune a tutte le attività spirituali: la volontà di garantire a un’opera un “posto nella vita”.

Il “posto nella vita” dell’opera storiografica di Erodoto (c.a 484 – ca. 425 a. C.) è la spiegazione della guerra contro i persiani. Erodoto era nativo della Ionia, una regione di civiltà molto antica, e tuttavia soggetta, da molto tempo, alla dominazione persiana. Come fu possibile alle minuscole città greche vincere quel colosso orientale? Erodoto provò un certo orgoglio patriottico per la vittoria dei suoi connazionali d’oltremare, sebbene i suoi stessi conterranei, decaduti da molto tempo, rimanessero sotto la servitù politica dei persiani. In Oriente, al di là di frontiere politiche insuperabili, dovevano esserci cose misteriose, che spiegavano al contempo le ricchezze eccessive dell’impero orientale e la sua insperata debolezza. Proponendosi di esplorare, prima di narrare gli avvenimenti bellici, il mondo sconosciuto al di fuori delle città greche, Erodoto realizzò un’opera di patriota cosciente e allo stesso tempo di *reporter* coraggioso. Narrando le guerre persiane, Erodoto creò una porzione di memorie indimenticabili e di luoghi comuni scolastici: Leonida e le Termopili, Slamina, Maratona. E’ qui che si rivela il retore. Ma Erodoto creò altresì una tradizione indistruttibile riguardo all’Oriente: la sapienza misteriosa dei sacerdoti egizi, la lussuria dei re dell’Assiria, i palazzi, i labirinti, gli *harems*, gli oracoli, i grandi crimini e le grandi profezie; qui la retorica è sostituita dal *reportage*, nel senso più elevato del termine; e questa non è l’unica tradizione letteraria cui diede inizio. Nell’opera di Erodoto troviamo inseriti numerosi racconti, leggende, narrazioni folcloriche, in cui egli rivela un’arte consumata di grande novellista, che narra senza commenti morali né spiegazioni psicologiche avvenimenti favolosi che pare accettare come verità storica. E perché no? La provvidenza che aveva protetto i greci contro i persiani agisce con mezzi a volte [75] strani; lo scettico religioso, qual è Erodoto, prendendosi un po’ gioco dei sacerdoti orientali con i loro atteggiamenti teatrali e tuttavia temendone la terribile sapienza magica, rende tutto possibile. E molto di quanto anticamente era considerato invenzione o credulità del *reporter* greco, come la storia dei popoli pigmei dell’Africa, trovò poi conferma come fatto etnografico. Erodoto non è incredulo; ma la sua religione è già un po’ moralizzante (un Sofocle senza lirismo) e la sua morale è già un po’ relativista; vi sono tanti popoli nel mondo, con costumi molto differenti, e comunque la fede più ardente e la civiltà più ricca non ci proteggeranno dalla decadenza politica; la decadenza aveva abbattuto anche i compatrioti ionici dello storico, relegandoli nella condizione di osservatori distanti, colti, curiosi e passivi, dei quali Erodoto era il primo rappresentante letterario e il più ingenuo, il più intelligente e assai bonaccione.

E venne anche l'ora dei greci di Grecia: la guerra del Peloponneso. Il carattere pragmatico della storiografia greca si rivela nel fatto che mai un greco abbia pensato di scrivere la storia di epoche o popoli senza che questi avessero una relazione diretta con la propria epoca e la propria città. Tucidide (ca. 460 – ca. 400. A.C.) scrisse una monografia storica sulla propria epoca, sulla guerra peloponnesiaca che rovinò Atene. La documentazione solidissima del suo resoconto e lo stile asciutto e quasi militare o burocratico non consentono dubbi su un fatto che già la retorica consumata dei discorsi lascia intravedere: Tucidide è un grande artista [76] e la sua storia ha il carattere di una tragedia. Il potere, la ricchezza e la gloria dell'Atene di Pericle sono il vestibolo dell'opera. Il punto culminante è l'orazione funebre per i cittadini ateniesi morti per la patria, in cui Pericle celebra la città come “scuola della Grecia” e afferma: «Terra e mare non possono limitare il nostro coraggio: ovunque ci siamo eretti monumenti di bene e di male. E per questa città sono morti questi eroi, consapevoli del dovere di non lasciarla perire». Ma Atene perirà. Il discorso di Pericle è il punto di svolta, seguito immediatamente dalla grande pestilenza, inizio della catastrofe, dai dissensi interni, dai crimini politici e privati, dalla confusione di tutti i valori morali, descritti con parole dirette, e tuttavia impassibili, nel famoso capitolo 82 del libro III, che si legge come un'odierna diagnosi. Tucidide non moralizza; non conosce già più l'intervento del mito. La sua tragedia storiografica di Atene è la prima tragedia moderna la cui azione si regge su motivazioni puramente umane, la più potente delle quali è l'ambizione del potere: ad Atene, a Sparta, ovunque. Tucidide è il Machiavelli del mondo antico: soltanto la politica pratica importa a questo politico militante; ma è un Machiavelli alla rovescia. L'imperialismo fu il gran male che distrusse i “monumenti del bene” di Atene; e Tucidide, politico sconfitto, non pretende di indicare rimedi che sarebbero inefficaci o contaminati, a quel punto, dallo spirito della violenza e della guerra civile. Il Pericle di Tucidide non è un ideale proposto alla pratica politica, e tuttavia è più di un ricordo idealizzato di tempi più felici. E' un fatto, testimonianza della grandezza così ben fondata, e ciò nonostante abbattuta, di Atene. Tucidide è uno stoico *ante litteram*; il regno della politica ideale si rinnoverà forse in un'altra nazione, in un'altra epoca che egli non vedrà. Forse nell'Utopia.

La costruzione di questa utopia (che è, tra i greci, un programma immediato) fu la maggior preoccupazione della filosofia greca. Con i sofisti e Socrate la filosofia diviene “retorica”: essa cioè analizza la composizione dei fatti morali, col fine ultimo della moralizzazione delle anime; una “salvezza” che pare religiosa e che si inquadra nel rinnovamento del mito. Il mito (Platone è il maggior creatore di miti della letteratura universale) è il fondamento della città greca.

[77] I dialoghi di Platone (428/427 – 348/347 a.C.) costituiscono un mondo completo quale nessun altro poeta (escluso Dante) ha mai creato. Alla base della sua costruzione quasi cosmica si trovano i dialoghi polemici con i sofisti, le discussioni in parte letterarie e in parte commediografiche come

quelle del *Protagora* e del *Gorgia*; nel *Menone* si stabilisce il programma dell'Accademia socratica che conserverà la memoria del maestro. Platone non ha, tuttavia, l'intenzione di scrivere una biografia documentata del suo maestro: Socrate è, per lui, un simbolo, e simbolica è la fine della sua vita, il suicidio sereno dopo il discorso sull'immortalità dell'anima, nel *Fedone*. Da lì in poi il Socrate dei dialoghi platonici diventa il centro di una compagnia fantastica di esseri superiori il cui più grande convegno, pieno di allegria sublime, è il *Simposio*, il banchetto di Socrate col poeta tragico Agatone, il commediografo Aristofane, il pederasta Pausania, il medico Erissimaco, l'allievo di filosofia Fedro e la sacerdotessa Diotima; è una notte di ebbrezza patetica, e durante la discussione senza freni sorge il mito di Eros, spiegazione dell'attrazione fisica e spirituale tra le creature umane. Sul far del giorno entra Alcibiade, e con lui la realtà di Atene, che si unisce al banchetto filosofico. Vale a dire che Eros, che risiede nelle regioni "basse" del corpo e ugualmente nel cielo della speculazione filosofica, sarebbe anche la nuova forza di coesione tra i cittadini, il nuovo mito della città. Da allora Platone abbandona gli abissi del suo inferno di sofisti e le prigioni del purgatorio delle anime in cui Socrate aveva sofferto, per salire al paradiso della sua mitologia. Nel *Timeo* racconta, [78] come prologo, il mito storiografico del continente di Atlantide che andò perduto, come stava perdendosi la Grecia. Nella *Repubblica* il mondo inferiore è simbolizzato come una caverna mitica nella quale gli uomini, prigionieri dei sensi, vedono soltanto le ombre delle idee vere, riflesse dalla luce dell'"anamnesi"; e nella stessa opera Platone oppone all'educazione irreligiosa dei sofisti il mito dell'educazione totalitaria della gioventù greca, affinché essa si integri nello stato utopico in cui la Verità, la Bellezza e la Giustizia trovano realizzazione. L'insuccesso di Platone nel tentativo di realizzare l'Utopia in Sicilia non aveva più importanza: il realismo greco includeva anche nel suo cosmo, e al primo posto, le creazioni dello spirito. In questo senso il mito platonico era già una realtà, ancor più reale della vita politica, che scollegata dal suo mito tradizionale non possedeva più una realtà completa e stava agonizzando.

I miti platonici sono creazioni poetiche nella cui realtà il loro autore credeva; corrispondono a quelle invenzioni della *Divina Commedia* che non hanno una base nel dogma o negli assiomi della filosofia tomista, e che tuttavia rappresentano la realtà fiorentina che Dante incontrò nel suo aldilà. Nemmeno i miti platonici sono assiomi filosofici; perciò Platone li espose in dialoghi di indole letteraria, drammatica, con l'intenzione di creare una città e forse una religione, ma senza la pretesa di difendere un sistema filosofico. Mai nell'Antichità i dialoghi di Platone furono citati come opere di filosofia razionale. Il grande creatore di formule filosofiche, tra i greci, fu Aristotele, del quale non può trattare una storia della letteratura perché, a quanto pare, tutte le sue opere elaborate letterariamente sono andate perdute, restandoci soltanto quaderni di annotazioni e lezioni. I miti di Platone sono piuttosto metafore poetiche, alle quali la posterità attribuì una corrispondenza con

realtà superiori. L'attività di Aristotele sembra soprattutto uno sforzo di correggere, seguendo i dati empirici e le conclusioni logiche, gli "errori" di Platone, l'equivoco del "platonismo". Ma quegli "errori" si rivelarono indistruttibili: tutta la storia spirituale dell'umanità da Socrate in poi è una psicomachia tra i suoi due successori. Nel [79] campo della filosofia razionale la vittoria andò, il più delle volte, ad Aristotele; ma l'influenza diretta di Platone, attraverso la speculazione cristiana e di tutta la letteratura idealista, fu maggiore. Il filosofo Platone agì nella storia indirettamente: l'azione diretta era impedita dalla forma della sua opera. Perché Platone era un poeta.

L'origine della poesia platonica era forse casuale; la drammaturgia del dialogo sarebbe (come lo stile colloquiale di Platone rivela) la trasformazione artistica delle conversazioni filosofiche che Socrate inventò per confutare i sofisti ed esporre, in maniera dialettica, i propri concetti. Questa origine sarà causa delle più grandi difficoltà nella comprensione della filosofia platonica. La filosofia di Platone è dogmatica: si basa su un *a priori*, l'esistenza delle idee e il suo riflesso nella nostra mente. Il metodo dialettico, imposto dall'indole pragmatica dello spirito greco, era il meno adatto per esporre questa filosofia dogmatica, ed ebbe come conseguenza il fatto che certi concetti, come la relazione ontologica tra le idee e gli oggetti materiali, non apparvero mai del tutto chiari, e costituiscono ancor oggi la "croce" dei commentatori. Lo stesso concetto di mito, in Platone (realtà religiosa o verità filosofica?) non è del tutto chiaro. Vi sono in Platone le ambiguità che, secondo Coleridge, caratterizzano la poesia. Il metodo dialettico e l'esposizione dialogica erano vie di fuga, così come la spiegazione dei dogmi platonici tramite domande e risposte, un po' scettiche, di un Socrate per metà immaginario. Questa interpretazione della drammaturgia del dialogo, in Platone, si basa su due premesse: l'esistenza di altri scritti platonici non dialettici ma dogmatici, per quanto perduti, e l'evoluzione della sua drammaturgia nel senso dell'eliminazione graduale della dialettica con lo sviluppo del dogma idealista. L'esistenza di questi altri scritti, oggi perduti, fu affermata da Werner Jaeger con argomenti convincenti. L'evoluzione della drammaturgia platonica fu provata da Stenzel¹²; nella *Repubblica* il dialogo è già praticamente eliminato; nel *Parmenide* e nel *Sofista* la figura di Socrate perde la sua importanza. Negli ultimi dialoghi l'"Omero della filosofia" [80] si è trasformato in legislatore dogmatico di un'utopia già fallita; e l'arte è scomparsa.

Platone, tuttavia, era essenzialmente un poeta. Più poeta che filosofo, perché la mera "comprensione" non lo lasciava soddisfatto. Il cammino della sua evasione poetica lo condusse fino ai confini del mondo della ragione, fino al mito. In conclusione, Platone è un grande spirito religioso. Non è il fondatore di un'accademia, è piuttosto il profeta di una setta. Questa setta, però, si trasformò nell'Umanità.

¹² J. STENZEL, *Studien zur Entwicklung der platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles.*, 2^a ed., Leipzig, 1931.

Coloro che si batterono nell'ultima battaglia per il legame tra la realtà politica e la realtà spirituale greche non furono i filosofi, ma i retori; e questo fatto basta a salvare l'onore degli "oratori". Ma non basta studiare il maggiore tra loro: la sua arte e il suo carattere umano si comprendono meglio nel confronto con i suoi rivali, dei quali Lisia e Isocrate furono i più importanti.

Lisia (445-380 a. C.) era un oratore forense. Il suo discorso di accusa contro il tiranno Eratostene, che gli aveva ucciso il fratello, è un grande studio psicologico, usato come atto di accusa; il discorso contro il tutore infedele Diodoto e contro il denunciatore Agorato non sono meno efficaci. Ma l'analisi stilistica ne rivela l'estrema semplicità dei mezzi espressivi, la chiarezza asciutta delle esposizioni. Più "artista" e più "eloquente" è Isocrate (436-338 a. C.), l'oratore politico del partito conservatore, che si batte per l'alleanza tra le città greche e per il mantenimento della pace. I suoi discorsi molto elaborati, il *Panegirico*, l'*Areopagitico*, il *Panatenaico*, furono i modelli preferiti dall'eloquenza barocca, e perfino Milton allude, in un sonetto, a «*that old man eloquent*». Unite l'arte di Lisia e il patriottismo di Isocrate, attribuendoli a un grande carattere umano, e avrete la figura di Demostene.

[81] Demostene (384-322 a. C.) non gode di "buona stampa". La minore divulgazione e le difficoltà della lingua greca in confronto a quella latina produssero una comprensibile preferenza, nei secoli, per Cicerone; ma anche in un altro senso l'oratore greco fu meno compreso. La filologia storica del secolo XIX non comprese la politica bellicosa di Demostene verso la Macedonia, né la sua resistenza all'unificazione della Grecia; alla fine, Demostene venne condannato come reazionario. I filologi, tuttavia, non osarono compiere l'ultimo passo: condannarlo all'esilio. Tutta l'Antichità greca è colma di elogi per lo stile di Demostene, combinazione perfetta tra la semplicità convincente di Lisia e l'arte elaborata di Isocrate, stile di un uomo che possedeva l'equilibrio sublime di un eroe di Sofocle: lo stile dell'ultimo eroe della tragedia di Atene. I filologi di ogni tempo ripeterono gli elogi; pare tuttavia che sia necessaria una conoscenza molto intima della lingua greca per gustare Demostene dopo una lettura di Platone, per percepire la musicalità della sua prosa. Nei grandi discorsi politici contro la Macedonia, le *Filippiche* e le *Olintiache*, la semplicità sembra artificiale e intenzionale, per arringare la massa incolta. L'argomentazione è sofistica, a volte insincera; le diatribe contro gli avversari politici sono occasionalmente grossolane. Nella più famosa delle sue orazioni, *Sulla corona*, gli attacchi contro il rivale Eschine e gli elogi alla propria attività politica sono di un personalismo singolare. I personaggi di Sofocle non parlavano così. Ma non parlavano così perché il Mito e la Città ancora si identificavano, mentre adesso vi era soltanto l'identificazione tra gli interessi di Atene e la situazione personale di Demostene, [82] oppositore isolato contro un'assemblea di politicanti venduti. Il personalismo di Demostene ha un elevato senso politico.

A partire degli studi di Droysen sull'epoca ellenistica, Demostene è stato considerato un reazionario, perché si oppose all'unificazione della Grecia sotto la guida della Macedonia; e questa unificazione, ideale di Isocrate e di Eschine, era la tendenza della storia. Soltanto unificandosi la Grecia poteva assolvere al suo ultimo, grande compito storico, l'ellenizzazione dell'Oriente, e chi si oppose a questo determinismo della storia universale fu sconfitto come reazionario. In verità, Demostene era un antimperialista. I piani di espansione orientale lo preoccupavano meno del livello etico e politico della civiltà greca. La sua lotta contro Eschine e gli altri pacifisti macedonofili era la lotta contro una quinta colonna ateniese. Il suo personalismo violento si basava su un alto ideale, mortalmente minacciato da interessi diplomatici e commerciali. Demostene dominava tutti gli strumenti della retorica, dalla semplicità di Lisia agli artifici di Isocrate fino ai trucchi dei demagoghi popolari, per piegare la resistenza dei “monachisti”¹³ dell'epoca; neanche l'unificazione delle città greche senza la Macedonia lo attraeva, perché tale programma (paragonabile all'ideale dei nazionalisti borghesi del secolo XIX) minacciava la multiformità della civiltà greca. Anche su questo punto Demostene ci sembra il difensore dell'autentica civiltà europea. Nel 330 a. C., quando pronunciò il suo discorso *Sulla corona*, era già sconfitto; aveva tutti i motivi per denunciare nell'avversario il nemico smascherato della patria, la quale sopravviveva appena nello spirito di Demostene. Letti in questo modo, i suoi discorsi, pieni di eloquenza roboante e argomentazioni poco scrupolose, destinati a un uditorio che non li comprendeva, si rivelano come documenti di alta saggezza politica. Per questo forse Cicerone fu preferito nei secoli del Rinascimento e del Barocco, epoche prive di un'autentica eloquenza politica. Ma Demostene fu il modello dichiarato dei due Pitt, di Burke, Fox, Sheridan, Canning e Brougham. Per comprendere Demostene è necessario respirare, in una giornata di grande dibattito sulla politica estera, l'aria della Camera dei Comuni britannica. Ma nella prosa degli oratori inglesi non risuoneranno, come in Demostene, i cupi accordi che accompagnavano il coro finale della tragedia greca.

Dopo il suicidio di Demostene la retorica greca non avrà più senso. Degenera in “arte per l'arte”. I suoi rappresentanti divengono [83] maestri di scuola. Tra loro Senofonte (ca. 430 – ca. 355 a. C.) è l'unico uomo d'azione. La sua opera di pedagogia politica, la *Ciropedia*, già si rivolge a principi stranieri; i segreti antidittatoriali di saggezza politica che nascose nel suo dialogo *Ierone* sono stati precariamente decifrati soltanto ai nostri giorni; e le ricercatezze della sua prosa artistica non ci interessano. Senofonte, per noi, è l'autore di un'opera di circostanza: l'*Anabasi*. Come *reporter* o corrispondente di guerra partecipò alla campagna asiatica di un esercito di mercenari greci, e quando quell'avventura ebbe termine, con il naufragio delle speranze e la morte di tutti i comandanti, il retore Senofonte assunse il comando dei rimanenti guidandoli attraverso le regioni

¹³ N. d. t.: “Monachisti”: pacifisti arrendevoli, con riferimento alla Conferenza di Monaco del 1938.

più barbare dell'Asia Minore e attraverso le montagne, da dove videro il mare, il mare greco, e gridarono: “*Thalassa! Thalassa!*”. L'*anabasis* è un tema eterno (quante volte si è ripetuto da allora!) narrato da un uomo razionale, realista e idealista allo stesso tempo: un greco. Ma è la relazione di una sconfitta.

La Grecia di quel tempo non è più il centro del mondo. Le sue città sono ancora piene di rumore levantino, e nelle sue scuole si conservano ancora l'arte e il pensiero degli avi. Ma questo tesoro non cresce più, e quel rumore non ha più un significato politico. La vita si imborghesisce. I cittadini sono commercianti benestanti e i loro figli costituiscono una “gioventù dorata”, occupata in avventure amorose con le schiave. La vittoria sportiva, che Pindaro aveva cantato, è sostituita dalla vittoria sul padre: bisogna portargli via, con l'aiuto di uno schiavo astuto, il denaro per comprare la “piccola”. Ecco il mondo del commediografo Menandro, rappresentante principale della “commedia nuova” assieme a Filemone, Difilo e Apollodoro di Caristo.

Non è facile farsi un'idea sufficientemente chiara dell'arte di Menandro (ca. 342 – ca. 291 a. C.). Per molto tempo si conobbero soltanto le sue famose sentenze, conservate [84] in forma di citazioni da altri autori, massime di una saggezza pacatamente borghese. I frammenti sostanziali delle commedie *Epitrepontes*, *Samia*, *Perikeiromene* e *Heros*, ritrovati in papiri egizi nel 1905, rivelano una sorta di Ibsen senza problemi, di Shaw senza forza comica, un realista senza eccessi di volgarità. E' vero che certi critici moderni sono entusiasti di Menandro; ma questo entusiasmo si basa su traduzioni che non tengono conto della precarietà. Le difficoltà della lingua greca antica, in Menandro, sono forse più di ordine intellettuale che filologico; perché la “commedia nuova” si rivela ben viva e duratura in Plauto e Terenzio, i suoi rappresentanti latini.

Ma se Plauto (ca. 254 – 184 a.C.) fosse soltanto il riflesso romano di Menandro, non sarebbe il primo commediografo [latino], in senso cronologico e forse anche nel senso del valore. Il suo mondo è quello delle piccole città mediterranee di allora: commercio fiorente, borghesi imbecilli, padri avari, figli dissoluti o timidi, schiavi astuti e perfidi, schiave tenere o esperte, parassiti indolenti, sergenti grossolani. E' il piccolo mondo greco. Ma Plauto seppe romanizzarlo e latinizzarlo alla perfezione. I suoi padri sono “nobili senatori”, i figli *graeculi*, già contaminati dalla civiltà straniera, gli schiavi sono semplicemente plebei che hanno la meglio sul padrone grazie al buon senso dell'uomo della strada. La commedia di Plauto non appartiene più alla civiltà greca, ma a quella romana, che ha generato quella latina moderna e perciò è incomparabilmente più vicina a noi; nella storia del teatro europeo l'atmosfera plautina ritorna sempre. Dell'*Anfitrione* di Plauto si contano, attraverso Camões, Molière, Dryden e Kleist [85] fino a Girardoux, trentotto versioni. Euclione, l'eroe dell'*Aulularia*, ritorna nell'*Arpagone* di Molière. Le strane avventure dei *Menecmi*, gemelli così somiglianti da creare confusione, resuscitano nella *Commedia degli errori* di

Shakespeare, e in oltre trentotto versi, così come l'immortale *Miles gloriosus*, il sergente grossolano e fanfarone. La passione del padre e del figlio per la stessa ragazza, nella *Càsina*, ispira la *Clizia* di Machiavelli e innumerevoli farse francesi. I personaggi di Plauto vivono in Pantalone, Tartaglia, Capitan Spaventa, Arlecchino e Colombina della "commedia dell'arte". Dei temi di Plauto vive tutto il nostro teatro popolare. Plauto è uno degli autori più influenti della letteratura universale.

Il suo teatro è popolare: vuol far ridere le masse e ottiene il suo scopo, perché Plauto è un abilissimo professionista della scena, il creatore di tutti gli intrighi e di tutte le complicazioni burlesche di ogni tempo: un genio del palcoscenico. Parla la lingua del popolo, non quella dei letterati, al punto da creare le più grandi difficoltà ai nostri filologi, abituati al linguaggio ciceroniano. Nello stesso tempo, questo genio del gergo dispone di un'inattesa ricchezza di metri complessi, di modo che la relazione tra il verso plautino e la poesia greca costituisce l'oggetto di studi importanti; e questi studi rivelano il terzo genio di Plauto, quello poetico, lirico. Plauto sa cantare, e per questo, più che per i temi, il commediografo romano appartiene alla letteratura greca. Le sue variazioni metriche assomigliano a modulazioni musicali; forse i suoi intermezzi lirici venivano davvero cantati, e le sue commedie erano una specie di operetta comica, dei *vaudevilles* che sopravvissero alle stagioni e a ogni epoca.

La gloria universale di Terenzio (190/185 – 159 a. C.) è di poco inferiore, ma disturba meno i filologi, che lo preferiscono per molti motivi. Il parassita del *Formione* è più decente dei parassiti plautini; e quando Chèrea, nell'*Eunuchus*, [86] si fa passare per castrato per poter avvicinarsi a Panfila, tutto accade in maniera così discreta che un lettore ingenuo non arriva a comprendere la situazione. Plauto, trattando lo stesso tema, sarebbe scoppiato a ridere; Terenzio parla come l'"epistolario universale degli innamorati", e il suo latino è molto buono. Per tutto questo Terenzio è l'autore preferito delle scuole, dai conventi benedettini dell'epoca di Carlo Magno fino ai collegi umanistici dei gesuiti e dei giansenisti. Ed è anche il preferito di quella scuola di adulti che è il salotto letterario: Terenzio sa dire tutto in un tono da conversazione educata; trasforma le oscenità plautine in problemi psicologici seri discutendo, nell'*Adelphoe*, se l'educazione dei figli debba essere severa, per impedire eccessi, o indulgente, per abituare alle esigenze della vita (è il tema delle due "Écoles" di Molière. In maniera simile, la misantropia di Menedèmo nell'*Heautontimorumenos* preludia alle espectorazioni di Alceste¹⁴. Terenzio è il commediografo dell'aristocrazia romana, quando questa era già abbastanza grecizzata. E' proprio un *graeculus*. Il suo metodo di lavoro ricorda i commediografi inglesi del secolo XIX, che adattavano le opere parigine di Augier e Dumas Figlio al gusto della borghesia vittoriana. Crea l'intreccio complicato e lo spiega attraverso la bocca dello schiavo intelligente, precursore del *raisonneur* della commedia

¹⁴ N. d. t.: Il riferimento è al *Misanthropo* di Molière.

francese. Tutto è verosimile, realista, ma anche educato e, in un certo senso, più umano che in Plauto. Perché in Terenzio verità e umanità si identificano. Fu questo commediografo romano che creò il motto dell'umanesimo greco: «*Homo sum; humani mihi nihil a me alienum puto*»¹⁵. E' un peccato che Terenzio non venga più letto nelle scuole.

La "commedia nuova" non è l'unico genere della letteratura greca che conosciamo principalmente attraverso versioni latine. La stessa cosa si può affermare riguardo all'ultima epoca della poesia greca, quella "alessandrina", poesia erudita e libresca, il che non esclude, comunque, una certa indipendenza dello spirito poetico, né il sentimento personale. Il maggiore poeta alessandrino fu Callimaco (ca. 310 – ca. 240 a. C.), di cui possediamo opere in numero sufficiente (elegie, epigrammi, inni) per poterlo apprezzare come poeta notevole; ma la sua poesia [87] più famosa, *La chioma di Berenice*, ci è pervenuta soltanto nella versione latina di Catullo. Alle epopee insopportabili degli epigoni Callimaco affianca il poema breve, ispirato; la sua teoria poetica ricorda, a più di due millenni di distanza, quella di Edgar Allan Poe. Ma Callimaco è già più un umanista che un poeta originale.

L'umanesimo moderno è un ideale, l'umanesimo greco è una realtà, e la differenza si basa sul fatto che il concetto di realtà è più ampio per i greci, includendo anche le realtà create dallo spirito umano. La distinzione aiuta a comprendere l'ultima fase della letteratura greca. Essa è idillio pastorale e romanzo fantastico, vale a dire letteratura d'evasione; ma si serve di espressioni della letteratura greca realista. Se si trattasse di evasionismi moderni, potremmo rimanere ingannati prendendo per realismo ciò che è evasione; il racconto rustico dei moderni produce molte volte, e deliberatamente, tale equivoco. Nel caso greco avviene, stranamente, il contrario. Le scene rustiche, assai realistiche, di Teocrito sono state considerate, fino a poco tempo fa, come espressioni di bucolismo evasionista. Per quanto riguarda la situazione sociale di Teocrito, poeta urbano che canta l'idillio rustico, è un fatto certo. Solo che qui l'evasione ha una direzione contraria a quella che si osserva nelle letterature moderne. I nostri evasionisti sono romantici, cercano l'idillio nei campi. Il greco non conobbe il romanticismo: quando pretese di evadere dal mondo ideale della "città", già agonizzante, divenne un realista bucolico, come Teocrito. E questo realismo si sarebbe trasformato in evasionismo solo quando quel mondo ideale non esisteva più. Teocrito si trova ancora in un punto critico: il greco comincia a perdere il contatto con la realtà nel momento in cui sembra averlo raggiunto.

Teocrito (ca. 315 – ca. 260 a. C.) è il poeta della Sicilia greca. Lo spirito dell'*Odissea* rinasce nei suoi idilli. Il sole mediterraneo illumina campi e pascoli levantini, i pastori danzano o cantano i loro amori e il dio Pan dorme nella calura del mezzogiorno; al crepuscolo il coro dei flauti invita alla

¹⁵ N. d. t.: «Sono un uomo, e nulla di ciò che è umano lo considero estraneo a me».

festa di Adone, [88] i pescatori preparano le reti e, nella malinconia della notte, il ciclope Polifemo piange il suo amore infelice per la ninfa Galatea (idillio XI). E' l'Arcadia; l'Arcadia di Sannazaro e Montemayor, Garcilaso de la Vega e Camões, Sidney e D'Urfé.

A dire il vero Teocrito è un uomo di città che compie escursioni nella campagna presso Siracusa, ritraendo fedelmente ciò che vede. La dimostrazione del suo realismo diventa facile confrontando gli idilli XIV e XV, ambientati in città, con i *mimiambi* urbani di Eronda (o Eroda, III-II sec. a. C.) che Kenyon, nel 1891, ritrovò in un papiro del British Museum. Il *mimos* greco, rappresentazione drammatica di piccole scene della vita quotidiana il più delle volte umoristiche o oscene, continuerà nel *mimos* grossolano dei suburbi della Roma imperiale; in seguito si incontrano le sue vestigia nei *ludi* bizantini e nelle *sottises* dei *jongleurs* dei misteri medievali, fino alla "Commedia dell'arte" italiana. Ma questo corteo fantastico nasconde le origini realiste del *mimos*. Eronda fu un realista autentico; ma non è più realista del suo contemporaneo Teocrito.

Gli idilli di Teocrito non sono ambientati in Arcadia, bensì nella Sicilia reale. I nomi dei loro personaggi (Thyrsis, Corydon, Daphnis, Gorgo, Praxinoa) divenuti ben noti grazie al bucolismo fantastico dei moderni, sono nomi comuni tra i contadini siciliani di quell'epoca. Teocrito riesce a trasfigurare la realtà triviale in una musica verbale incantatrice, una poesia di malinconia erotica. Ezra Pound considerava Teocrito uno dei maggiori poeti di tutti i tempi. E' un fatto che questo greco di Sicilia sia oltremodo accessibile ai lettori moderni.

Le medesime scene rustiche e le medesime licenziosità si ritrovano, dissimulate, nel famoso idillio *Dafni e Cloé* di Longo Sofista (III-II sec. a. C.). E' un'opera di una strana modernità, come se fosse stata scritta intorno al 1900 da un francese ammiratore della letteratura greca della decadenza. Fu una lettura prediletta di André Gide, e Maurice Ravel la trasformò in un balletto.

[89] Alla fine, con la perdita definitiva della realtà greca, prevarrà l'elemento romanzesco. Sorge un nuovo genere: il romanzo di avventure. La più celebre di queste opere fu, per secoli, le *Storie etiopiche di Teagene e Cariclea* di Eliodoro di Emesa (IV-III sec. a. C.). Attraverso le versioni bizantine e le traduzioni latine questo genere invaderà, in seguito, l'Occidente. Contribuirà alla formazione definitiva del romanzo cavalleresco, che perturbò lo spirito del povero Don Chisciotte. Ma anche lo stesso Cervantes imitò il modello in *Persiles y Sigismunda*, e i maggiori eruditi del secolo XVI, compreso un Melantone, consideravano l'illeggibile romanzo di Eliodoro come un'autentica opera storiografica. Fino ai suoi frutti più tardivi, lo spirito greco non cessò di "creare realtà", per quanto già incapace di distinguere la realtà storica da quella novellistica.

Il mondo ideale dei greci esisteva soltanto in funzione della realtà materiale. Quando la realtà materiale dei greci sparì, lo spirito greco si legò alla realtà romana, spiegandola in una maniera realistica di cui gli stessi creatori di quella realtà non erano capaci.

Polibio (c.a 200 – ca. 118 a. C.), il grande storiografo, intende spiegare perché i romani abbiano vinto il mondo. La domanda è pragmatica, nel migliore stile di Erodoto e Tucidide. La risposta, tuttavia, è differente. Il mondo non si limita più alle piccole città della Ionia, dell'Attica e del Peloponneso; è già possibile abbracciare la storia universale, deducendo una legge storica di evoluzioni cicliche che Vico, lo storico dell'Italia sconfitta, e Spengler, lo storico della Germania sconfitta, ritroveranno nel greco sconfitto. Soltanto che Spengler è positivista, Vico è cristiano e il greco è umanista. Come nella frase di Napoleone, la politica, in Polibio, è il destino. La storia è la lotta dell'uomo contro la *Tyche*. Polibio è il primo storiografo stoico.

[90] Due secoli e mezzo più tardi, Plutarco (ca. 46 – ca. 125 d. C.) crea la biografia; ormai è solo l'individuo ciò che importa. Plutarco è (cosa che Polibio non fu) un grande artista della narrazione; sa caratterizzare i personaggi a meraviglia, di modo che, di tutte le figure dell'Antichità, soltanto quelle di cui egli scrisse la biografia si trasformarono in personaggi tanto reali quanto Don Chisciotte, Amleto e Napoleone. Fu lui a creare per noi i vari Coriolano, Mario, Silla, Catone, Bruto e Marco Antonio. Plutarco sa narrare come un romanziere, sa interessare e perfino entusiasmare: Montaigne, Rousseau, Alfieri e Schiller si inebriarono di Plutarco, e ancora Whittier non trovò elogio maggiore per Abraham Lincoln che paragonarlo agli eroi di Plutarco. Le biografie di Plutarco, lette di seguito, sono monotone; l'eroe sembra sempre il medesimo. Questo accade perché la composizione delle biografie è determinata da un concetto immutabile dell'uomo, del grande uomo. Plutarco è stoico, in politica e in psicologia; ma non nella religione. I *Moralia*, scritti enciclopedici su tutto ciò che esiste e non esiste tra cielo e terra, rivelano un platonismo già contaminato dalle superstizioni dell'Oriente, un neoplatonismo *ante litteram*, quella forma di platonismo, insomma, che finirà per [91] penetrare così a fondo la religiosità cristiana dell'Occidente; ma anche le velleità laiciste della storia occidentale assumeranno il colore dell'indipendenza dell'uomo stoico di fronte al destino. Plutarco lasciò al mondo moderno l'ultimo atteggiamento dell'uomo greco.
