

La poesia greca, il canone dei lirici e i canoni della contemporaneità

di Bruno Gentili e Carmine Catenacci

La poesia greca antica presenta aspetti, caratteri e contenuti che la differenziano da quella moderna. Essa non era destinata alla lettura e alla ricezione solitaria, ma all'esecuzione di un singolo cantore o di un coro con l'accompagnamento musicale dello strumento a corda o a fiato; alcuni generi di componimento erano accompagnati anche da movimenti di danza. La *performance* poetica si configurava come un vero e proprio spettacolo in presenza di un pubblico che condivideva con l'autore e/o esecutore lo spazio fisico e le ragioni della riunione, esperienze e conoscenze, valori e temi in discussione. Una compartecipazione emotiva, intellettuale e cognitiva, sostenuta dal piacere psicosomatico relativo alla pluralità dei codici espressivi (verbale, vocale e musicale, gestuale e orchestrico) e dalla condivisione di un evento collettivo. In rapporto alle situazioni, l'uditorio poteva variare dal gruppo circoscritto e omogeneo degli amici nel simposio¹ all'intera comunità che prendeva parte alle grandi feste che fondavano l'identità civica.

Stretto fu il legame con la realtà politica e sociale. La poesia greca si contraddistinse per il suo carattere concreto e pragmatico. Essa agiva come mezzo di interrelazione tra il singolo e la collettività, come strumento di partecipazione e integrazione, ma anche di interpretazione, discussione e costruzione della realtà. Un pragmatismo inerente alle forme e alle strutture stesse del suo sistema linguistico. L'universo delle figure, ovvero "le immagini, le metafore, le similitudini, non furono indipendenti dal visibile e tali da consentire la percezione di un mondo non esistente, astratto e fittizio come nel linguaggio simbolico della moderna letteratura di finzione, ma furono, non diversamente che nell'arte figurativa, ancorate alla realtà fenomenica".²

La funzione fu essenzialmente paideutica, non in senso banalmente pedagogico, ma come esperienza di formazione e appartenenza. Attraverso la poesia l'uomo greco non solo conosceva le radici del suo presente e della sua identità così come si riflettevano nel passato mitistorico, ma era anche orientato verso valori e modelli autorevoli di comportamento, attinti soprattutto dal mito, che costituì il tessuto connettivo della cultura greca e il patrimonio comune e inesaurito di racconti avvincenti e paradigmi etico-esistenziali. Il poeta era un *sophós*, depositario del sapere e dei valori. La sua opera era *politica*, non solo nel senso immediato che uomini politici di primo piano come Solone o Alceo, per esempio, composero in prima persona e si servirono della poesia come veicolo di idee e progetti, ma anche nel senso che egli era un "maestro di verità",³ la cui parola interveniva in modo influente e decisivo nelle vicende della vita pubblica e nella formazione della coscienza della polis. Una figura ben diversa da quella dell'odierno intellettuale, spaesato e avulso dalla realtà, quasi inutile, un lusso per la società.

¹ Il simposio è il "bere insieme" che normalmente segue il pasto della sera: una riunione di uomini uniti da vincoli familiari e d'amicizia, etico-politici e intellettuali; al centro vi è il vino, dono portentoso del dio Dioniso, che accende l'immaginazione e dischiude nuovi mondi, stimola la socialità e disvela l'animo dell'amico. Il numero dei simposiasti, per rifarci all'indicazione dello scrittore latino Varrone (I secolo a.C.) sulla situazione conviviale ideale, deve essere compreso tra il numero delle Cariti o Grazie (tre) e quello delle Muse (nove). Il simposio è luogo di svago e di discussioni impegnate, di incontri e d'amori sia omoerotici (con i ragazzi, *paides*) sia eterosessuali con le etere, che allietano la riunione con la loro seducente presenza e il canto, la danza e l'arte musicale. La poesia è una componente essenziale del simposio, che a sua volta è ambiente fondamentale per la composizione e l'esecuzione della poesia arcaica, ma anche per il suo riuso, la sua circolazione e conservazione; cfr. M. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983.

² Gentili, *Poesia e pubblico*, p. 15.

³ L'espressione echeggia il titolo del volume di M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, tr. it. Roma-Bari 1977.

La poesia o arte delle Muse (*mousiké*) si rivela per secoli lo strumento di comunicazione più efficace e potente: alla portata semantica del messaggio verbale si uniscono la forza suggestiva della musica e, in molti casi, gli effetti suasi dei movimenti di danza.⁴ Nella Grecia antica, come del resto anche oggi, in tutte le sue manifestazioni codificate e artistiche o in quelle più mimetiche e licenziose, la danza è un linguaggio autonomo e suadente: i movimenti del corpo rispecchiano i moti dell'animo e le figure di danza comunicano valori e modelli. Altrettanto per la musica, le cui forme e convenzioni sono alla base della convivenza civile. Leggiamo in Platone (*Repubblica* 4, 424 c), osservazione geniale nel solco del musicologo Damone (V secolo a.C.), che “non è possibile cambiare i modi musicali senza rovesciare le leggi fondamentali dello Stato”. E Aristotele (*Politica* 1340 a), discutendo del potere persuasivo della musica e del suo ruolo nel sistema educativo, sottolinea come dai fatti risulta chiaro che noi mutiamo il nostro animo a seconda dei vari generi di musica che ascoltiamo.

La poesia, come rivendica Pindaro nel proemio della *Nemea* 5, è superiore a ogni altro *medium* in virtù della sua mobilità, che le consente di viaggiare come un vascello sul mare e raggiungere ogni luogo, a differenza della statua e dell'immagine figurativa, che trasmettono il loro messaggio soltanto a chi si reca a vederle (non si era ancora nell'epoca della riproducibilità e diffusione tecnologica dell'opera d'arte). Il paragone con la scultura rivela una concezione artigianale del fare poetico inteso come lavorazione della materia sonora, che presuppone il possesso di una complessa e raffinata *téchne* di memorizzazione e composizione:⁵ una concezione euristico-imitativa, fondata sul principio che ogni aspetto della manifestazione artistica, sia essa poetica sia figurativa sia musicale o orchestica, è inteso come mimesi;⁶ ma, all'interno delle varie attività e tecniche, il primato spetta appunto alla poesia.

A una maggiore considerazione professionale segue una più alta retribuzione. L'onorario di un poeta professionista come Pindaro era di molto superiore a quello di un artista figurativo o altri artigiani del tempo. Un fenomeno che va valutato nell'ambito di una cultura in cui un ruolo fondamentale, anche se in un progressivo rapporto di interazione con la scrittura, è ancora svolto dalla dimensione orale o meglio “aurale”, per riprendere le parole di Platone (*Repubblica* 10, 603 b), quando oppone la poesia fatta per l'udito, alla pittura, fatta per la vista. Un'oralità/auralità che pertiene primariamente alla fase della comunicazione poetica (*performance*), ma che può investire insieme o separatamente anche gli aspetti della composizione (improvvisazione o elaborazione senza l'ausilio della scrittura) e della trasmissione (tradizione affidata alla memoria).

Nella dimensione del rapporto poeta-pubblico, una questione essenziale nell'interpretazione di un testo riguarda la specificità del destinatario, che di volta in volta può essere individuato in determinati gruppi sociali: in una consorteria (eteria) di nobili a simposio (Alceo) o nell'ambiente dei convivii e dei *kômoi* ovvero i festosi cortei post-simposiali (Anacreonte), in un gruppo di ragazze (Alcmane, Saffo), in una comunità raccolta per una festa (Stesicoro) o in componenti più o meno ampie del corpo civico radunato per celebrazioni legate alla propaganda delle *élites* di potere e dei potenti tiranni (Simonide, Pindaro, Bacchilide). In particolare per la lirica corale va analizzato il rapporto con il committente e gli eventuali condizionamenti che esso poteva esercitare. Una seconda questione, strettamente connessa alla prima, è relativa alla definizione delle occasioni di esecuzione, poiché la lirica greca è sostanzialmente *poesia d'occasione*. Un poeta componeva rispondendo a precise sollecitazioni contestuali e avendo in mente luoghi, eventi e persone, dei ed

⁴ La potenza e l'efficacia paideutica della *mousiké*, che attraverso l'udito e la vista realizza la forma artistica più alta in cui tutte le Muse intervengono in una sorta di spettacolo totale, furono lucidamente illustrate già dal critico antico Aristide Quintiliano (II o III secolo d.C.) nel *De Musica* (p. 65, 6 sgg. Winnington-Ingram).

⁵ Lo confermano i termini che, soprattutto dal V secolo a.C., si affiancano ad *aoidós* (“cantore”) nella definizione del poeta, ovvero *melopoiós* (“facitore di canti”) e *poietés* (“facitore”).

⁶ Conformi all'idea di mimesi di un dato visivo e insieme uditivo sono la definizione della poesia come “danza parlante” (Plutarco, *Questioni simposiali* 748 a) e le formulazioni programmatiche della poesia come “pittura parlante” e della parola come “immagine della cosa” nella poetica di Simonide (cfr. pp. 161 sgg.); sulla natura euristico-imitativa della poesia si veda in particolare Alcmane n. 4.

eroi, rituali e culti con cui il canto sarebbe venuto a interagire. Ragione pratica quella del pubblico che è “da supporre”, come scrive Cesare Pavese, “quasi concime alla radice di ogni vigorosa vegetazione artistica”.⁷ È stato spesso ripetuto che senza un pubblico l’arte è vuota di significato e di scopo; dobbiamo aggiungere per la poesia greca, senza un pubblico che si sentisse una comunità e reagisse come comunità.

Nella lirica arcaica l’“io”, con il proprio vissuto, le proprie idee ed emozioni, occupa per la prima volta il centro della poesia. L’“io” del cantore, che era dietro la narrazione eroica, traspariva talvolta anche nell’epica omerica, ma in forma indefinita e impersonale. L’elemento personale invece caratterizza, oltre alla lirica propriamente detta, anche altri generi come l’elegia e il giambo, affidati a tipi diversi di esecuzione.⁸ Ma, per comprendere questo tratto di originalità, è necessario tenere presente che la manifestazione dell’“io” poetico, come aveva indicato il grande filologo Giorgio Pasquali,⁹ non va intesa secondo il luogo comune dell’inopinata scoperta dell’individualità, quanto piuttosto nei termini di un’emersione della prima persona grazie ai nuovi generi pragmatici di canto con i loro referenti di ordine personale, politico e storico. Se argomento dell’epica era il mondo distante ed esemplare degli eroi e il racconto era affidato a un narratore esterno (l’aedo), nei nuovi generi della poesia arcaica i temi portanti del canto sono vicende e situazioni di cui il poeta è protagonista, testimone, commentatore.

L’espressione dell’“io” lirico, anche negli aspetti più personali e anticonvenzionali, non assume mai forme solipsistiche e autoreferenziali, ma è in continua e vitale relazione pragmatica con l’uditorio e la tradizione. Un chiaro esempio è Alceo. I suoi versi, intessuti di riferimenti a personaggi ed episodi storici, esprimono invettive, sentimenti e aspirazioni personali. Ma nelle vicende, nei valori e nei progetti dell’“io” alcaico si riflette il suo uditorio di nobili appartenenti alla stessa fazione politica e riuniti nello spazio comune del simposio. In modo analogo Saffo canta in prima persona storie ed emozioni d’amore, nelle quali però anche l’uditorio delle compagne vede riflesse le proprie esperienze e trova la propria identità.

Più complesso il discorso relativo alla melica corale, anche in relazione all’ampiezza ed eterogeneità del pubblico. Il coro era solitamente composto da persone della stessa età e dello stesso sesso, appartenenti a una medesima comunità; col passare del tempo l’esecuzione fu più spesso affidata a coreuti professionisti. A livello di ricezione, nella finzione mimetica della *performance* corale l’“io”/“noi” lirico, che di fatto si impersonava nell’esecutore del canto, è un’entità linguistica equivoca e la sua funzione, come è stato giustamente osservato,¹⁰ è polivalente, potendo esso identificarsi sia con l’autore sia con il coro, sia con la persona celebrata,¹¹ sia infine con la comunità e l’uditorio di cui il coro si fa portavoce. Uno statuto semiotico ambiguo, analogo a quello del coro della tragedia, che ora riveste un carattere mimetico - quando svolge la funzione di attore integrato nell’azione del dramma - ora assume nei corali strofici il ruolo di spettatore interno e di proiezione scenica dell’uditorio. Un entrare e uscire dalla finzione drammatica che si pone sullo stesso piano dell’“io” nella lirica corale, non riducibile alla definizione di un “io” generico, ma da valutare di volta in volta in rapporto al contesto del carne. Del resto il teatro, pur nella sua peculiare natura mimetico-dialogica, mantiene un diretto legame con la lirica corale attraverso la presenza del coro che usa analoghi modi musicali e analoghe strutture metrico-ritmiche. Soprattutto nella tragedia rifluiscono le forme corali della melica (l’inno cletico, il peana, il *thrēnos*, l’iporchema, l’encomio ecc.), mentre nella commedia non mancano riprese e spunti parodici di questi generi. Emblematica

⁷ Da *Il mestiere di poeta*, in *Poesie edite e inedite*, Torino 1962², p. 195.

⁸ Sulla lirica, come poesia cantata al suono dello strumento a corde, cfr. p. 17. L’elegia veniva intonata e spesso propriamente cantata con l’accompagnamento dello strumento musicale a fiato detto aulo; l’esecuzione del giambo era affidata al recitativo (*parakatalogé*) secco, cioè senza musica, o accompagnato dal suono dell’aulo o di uno strumento del tipo arpa chiamato *iambýke*.

⁹ G. Pasquali, *Archiloco*, in “Pan”, 1 aprile 1934, p. 650, ora in *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. I, a cura di C.F. Russo, Firenze 1994, p. 311.

¹⁰ Cfr. H. Fränkel, *Poesie e filosofia della Grecia antica*, tr. it. Bologna 1997, p. 677, nota 14.

¹¹ Per un caso concreto si veda la nota 48 alla *Pitica* 9 di Pindaro (n. 1).

dei rapporti è l'origine stessa della tragedia dal genere corale del ditirambo, secondo l'esplicita affermazione di Aristotele (*Poetica* 1449 a).¹²

Per la ricostruzione e classificazione dei generi lirici nella loro fase più antica sono importanti le osservazioni di Platone nel IV secolo a.C. Nella *Repubblica* (10, 697 a) egli distingue due categorie: l'inno, nel senso specifico di ode dedicata agli dei, e l'encomio, il canto d'elogio di uomini valenti, che spinge chi ascolta all'emulazione di imprese degne. Sulla linea di questa e di altre osservazioni (in particolare *Leggi* 3, 700 b sgg.), procederà anche la teoria dei generi elaborata dai filologi della Biblioteca di Alessandria d'Egitto dal III secolo a.C. In un'epoca in cui sono ormai venuti meno i contesti e i referenti concreti della poesia del passato, questa viene recepita come letteratura *tout court* e classificata non in base ai criteri originari di ordine pragmatico, ma a criteri interni al testo, fondati sulla struttura e i contenuti del discorso, in conformità con le necessità pratiche dell'editoria critica e dell'organizzazione delle biblioteche. Nata con lo scopo precipuo di offrire una catalogazione razionale della produzione poetica più antica, questa dottrina dei generi finì con l'esercitare un'influenza decisiva anche sul gusto letterario dell'epoca e dei secoli successivi. Tra i generi specifici menzionati dagli antichi si possono ricordare il peana (inno per Apollo), il ditirambo (in onore di Dioniso), il prosodio (canto processionale), l'iporchema (caratterizzato da una danza spiccatamente mimetica), il partenio (carne eseguito da un coro di ragazze), l'imeneo e l'epitalmio (canti nuziali), il *thrênos* (ode di lamentazione funebre) e l'epinicio (in lode di un vincitore di gare atletiche).

Si può aggiungere che il ditirambo in epoca tardo-arcaica e classica assunse forme altamente spettacolari sia per gli aspetti musicali e coreografici, sia per l'abbigliamento e il numero dei coreuti: basti pensare che ogni anno, nelle feste delle Dionisie ad Atene, gareggiavano dieci cori di ragazzi e dieci cori di adulti (un coro per ciascuna delle dieci tribù territoriali in cui era divisa la comunità ateniese) e che ogni coro, detto ciclico in ragione della disposizione circolare, era composto da cinquanta persone. Se a questi dati si aggiungono i numeri di coloro che partecipavano direttamente allo spettacolo come autori, maestri del coro, musicisti, giudici ecc., si può avere un'idea dell'enorme grado di coinvolgimento pubblico e di rappresentatività civica dell'agone ditirambico. Più in generale si può dire che la coralità espressiva e il carattere spettacolare, la cornice rituale e il vincolo tra i coreuti (e spesso tra questi e il pubblico) facevano sì che il canto corale funzionasse come vigorosa proiezione e affermazione "della comunità, dei suoi valori e della sua identità, anche in funzione propagandistica sia dell'intera polis sia di singoli gruppi e personalità".¹³

Delle forme della poesia greca arcaica e tardo-arcaica la lirica corale è la meno vicina al gusto moderno. Saffo, Alceo, Anacreonte, i grandi autori della lirica monodica, sono più accessibili alla nostra sensibilità anche se il loro volto è apparso spesso alterato da un certo estetismo decadentistico che ha ancora più accentuato quell'idea astratta e atemporale della lirica greca che abbiamo ereditato dalla nostra cultura classicistica. Il culto della "poesia pura" idoleggiò in essi quella che fu ritenuta l'espressione essenziale, irripetibile, poetica per eccellenza, o addirittura la "poesia del frammento" condensata in un'immagine di pochi versi superstiti.

Per questa via è stato a lungo più difficile accostarsi ai lirici corali, particolarmente a Simonide, Pindaro e Bacchilide, più elaborati, più consapevoli delle proprie possibilità espressive, più ricchi nei contenuti etici, politici e artistici, indissolubilmente legati a un particolare ambiente e a "una ufficialità pubblica" che stimolarono e condizionarono il canto. Il lettore moderno che voglia avvicinarsi a essi e penetrarne la perenne attualità dei problemi dell'uomo e l'arditezza e, insieme, la convenzionalità del linguaggio artistico, deve in primo luogo considerare, oltre alla dimensione spettacolare della *performance*, la funzione e il fine che il poeta corale era chiamato ad assolvere.

¹² Su ditirambo e tragedia si veda a proposito di Bacchilide (pp. 254 sg.). Per i rapporti tra generi melici e teatro si rinvia agli interventi di B. Gentili e di M. Vetta in F. Perusino, M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, rispettivamente pp. 11 sgg. e pp. 215 sgg.

¹³ *Pol.*, p. 232.

Una funzione e un fine che avevano le loro premesse nel rapporto diretto con il committente e l'occasione. Situazioni complesse potevano costringere il poeta ad atteggiamenti intellettuali non sempre facilmente conciliabili con la propria ideologia. Ma questo non comportava l'obbligo a travestirsi, non significava una totale rinuncia alla coerenza etica e soprattutto non costituiva un limite assoluto al manifestarsi della propria personalità. Anzi i poeti si dichiarano superbamente consapevoli della validità della propria missione sociale e delle proprie capacità artistiche.

Proprio per la natura pragmatica della poesia greca, ovvero per il suo qualificarsi in rapporto alle diverse circostanze della vita sociale e al tipo di esecuzione vocale e strumentale richiesto da ogni singola occasione, è evidente che la distinzione tra lirica monodica e lirica corale non deve essere intesa in senso rigido e assoluto. In base alle proprie competenze tecniche e alle differenti istanze, un poeta poteva muoversi tra diversi tipi di canto. Per esempio Saffo, comunemente considerata poetessa monodica, compose anche carmi per cori di ragazze quali gli epitalami, mentre un autore corale come Pindaro non mancò di comporre odi destinate al canto a solo; per non parlare di Simonide, che non solo praticò diversi generi lirici, ma si cimentò con grande successo anche in altri tipi di poesia come l'elegia e l'epigrammatica. Sono inoltre da tenere in conto diverse possibilità performative, come il canto a una voce accompagnato dai movimenti orchestrici di un coro muto, che sottolineava con le figure di danza i contenuti verbali e le linee ritmico-melodiche dell'esecuzione, o anche il canto corale di sezioni parziali di un'ode. Né va trascurato il fenomeno del riuso, con la possibilità del passaggio dalla resa corale alla monodia e viceversa.

Quanto alla musica, non possediamo nessuna delle melodie eseguite nella Grecia arcaica e classica. Siamo a conoscenza solo dei nomi e, in qualche caso, in maniera piuttosto approssimativa di alcune caratteristiche tecniche e di aspetti sociologici come la funzione, riconosciuta ai diversi tipi di melodie, di suscitare nel pubblico reazioni emotive e stati d'animo, che contribuivano alla formazione del carattere del cittadino e lo educavano alla giusta condotta. "I Greci ignorarono del tutto l'armonia e la polifonia nell'accezione moderna del termine, come sovrapposizione di suoni: la loro musica si esprime esclusivamente attraverso la pura melodia".¹⁴ Fino agli inizi dell'età classica, il rapporto tra parola e musica si configura come adeguamento del disegno melodico al tessuto verbale, con lo scopo di sottolineare e connotare il testo poetico in funzione dell'occasione del canto.

"Lirica" è oggi comunemente usato per varie forme di poesia incentrate sulla soggettività. Ma in Grecia il termine, che si diffuse dall'epoca ellenistica e fu poi recepito dalla cultura latina,¹⁵ definì propriamente con valore tecnico la poesia cantata con l'accompagnamento musicale della lira o di analoghi strumenti musicali a corda. Questa accezione trova conferma nel canone dei nove poeti lirici, che fu fissato dai filologi alessandrini e che in un secondo tempo incluse come decima anche Corinna di Tanagra. L'elenco comprende soltanto poeti monodici e corali, vissuti tra il VII secolo a.C. e la prima metà del V secolo a.C., e non presenta autori caratterizzati come giambici o elegiaci.

Fra le testimonianze antiche del canone lirico¹⁶ vanno innanzitutto ricordati due epigrammi anonimi dell'*Antologia Palatina* (9, 184; 571). Il primo di essi, composto probabilmente un secolo dopo Aristofane di Bisanzio (vissuto tra il 260 e il 180 a.C. circa), elenca i seguenti autori: Pindaro, Bacchilide, Saffo, Anacreonte, Stesicoro, Simonide, Ibico, Alceo, Alcmane. Il secondo epigramma

¹⁴ Gentili, *Poesia e pubblico*, p. 49.

¹⁵ Cicerone, *Orator* 55, 183; Orazio, *Odi* 1, 1, 35; Seneca, *Epistole* 49, 5. La più antica attestazione del termine è del I secolo a.C. in Filodemo (*Peri poiématon* II 35, 28, p. 255 Hausrath); nella seconda metà del I secolo a.C. un trattato sui lirici fu scritto da Didimo di Alessandria.

¹⁶ Per la raccolta delle testimonianze antiche si rinvia a P.-Dav., pp. 1 sgg.; F. De Martino, O. Vox, *Lirica greca*, vol. I, Bari 1996, pp. 37 sgg. La ricognizione di tutti gli epigrammi relativi ai poeti del canone sino all'età bizantina è nel lavoro di S. Barbantani, *I poeti lirici del canone alessandrino nell'epigrammatica*, in "Aevum Antiquum", n. 3, 1993, pp. 5-97, mentre sull'epigramma (*Antologia Palatina* 9, 26) di Antipatro di Tessalonica (I secolo a.C.) con nove poetesse scelte si veda G. Burzacchini, *Sul "canone" delle poetesse* (*Antip. Thess. AP IX 26 [=XIX G.-P.]*), in "Eikasmos", n. 8, 1997, pp. 125-134.

menziona gli stessi nomi, ma in una sequenza diversa (Pindaro, Simonide, Stesicoro, Ibico, Alcmane, Bacchilide, Anacreonte, Alceo, Saffo). L'ordine interno non sembra implicare una vera successione di merito, anche se la collocazione di Pindaro al primo posto in entrambi gli elenchi lascerebbe presumere che egli fosse considerato il più grande dei nove poeti lirici, come nel I secolo d.C. confermeranno gli scrittori latini Petronio ("Pindarus novemque lyrici", *Satyricon* 2) e Quintiliano ("novem vero lyricorum longe Pindarus princeps", *Institutio Oratoria* 10, 1, 61). Ma un epigramma anonimo, composto probabilmente nel I o II secolo d.C. e trasmesso da alcuni manoscritti di Pindaro, riporta un ordine diverso: Alceo, Saffo, Stesicoro, Ibico, Anacreonte, Pindaro, Simonide, Bacchilide e Alcmane.¹⁷ La sequenza sembra ispirarsi, oltre che a criteri dialettali (i due poeti eolici, due poeti dorici, lo ionico Anacreonte e ancora quattro poeti dorici), anche a criteri geografici, perché si susseguono nell'ordine Alceo e Saffo di Lesbo, Stesicoro e Ibico della Grecia occidentale, Simonide e Bacchilide di Ceo. Quest'ultimo criterio ricorre, anche se in ordine parzialmente diverso, nel secondo dei due canoni in prosa trasmessi sempre dai manoscritti di Pindaro,¹⁸ nel quale la successione è la seguente: Alceo, Saffo, Stesicoro, Ibico, Bacchilide, Simonide, Alcmane, Anacreonte e Pindaro, mentre nel primo essa segue sostanzialmente un ordine cronologico: Alcmane, Alceo, Saffo, Stesicoro, Ibico, Anacreonte, Simonide, Bacchilide e Pindaro.

Va precisato che il termine canone nell'accezione di catalogo scelto di autori è coniazione moderna. In questo senso, oramai corrente, fu adoperato per la prima volta da David Ruhnken nell'*Historia critica oratorum Graecorum* (1768) in relazione all'elenco scelto dei dieci oratori attici, forse non senza l'influenza del canone biblico, che tuttavia designa non una selezione di scrittori, ma la lista dei libri riconosciuti come sacri e autentici dalla Chiesa.¹⁹ La parola *kanón* in greco significa "asta", "regolo", quindi "misura", "norma", "modello".²⁰ In realtà, quando gli antichi volevano riferirsi all'atto di selezionare autori ed opere, il verbo impiegato era *enkrínein* ("scegliere"); di qui la definizione di autori "scelti" (*enkrithéntes*), almeno secondo l'uso attestato per gli oratori; un altro termine del lessico critico antico è *prattómēnoi*, gli autori "trattati", cioè oggetto di edizioni e commenti. A Roma, per indicare l'eccellenza letteraria, va invece affermandosi la definizione di *classici* (*scriptores*), mutuata dal lessico socio-economico e militare, poiché i *classici cives* erano gli appartenenti alla prima classe di censo, cui spettava un equivalente ruolo di preminenza nell'esercito.²¹

L'appartenenza alla schiera o *ordo*, per riprendere l'espressione di Quintiliano (*Institutio Oratoria* 1, 4, 3), degli autori eletti non era in sé garanzia di diffusione e conservazione. Un ruolo decisivo nella circolazione e trasmissione dei testi fu svolto soprattutto dalla scuola e dalla presenza o meno nei programmi di insegnamento. Nel II secolo d.C., durante l'impero romano degli Antonini, tra i nove (o dieci, se si considera Corinna) autori del canone lirico furono scelti Saffo per la melica monodica e Pindaro per quella corale; in particolare la preferenza all'interno dell'opera pindarica fu accordata ai quattro libri degli *Epinici*.

Ma da chi fu fissato il catalogo dei lirici "scelti"? E quali criteri ne guidarono la formazione? Sulla prima questione è opinione condivisa che la lista risalga all'attività critica di Aristofane di Bisanzio, che ad Alessandria curò le edizioni dei lirici. Discussa invece la questione relativa al

¹⁷ A.B. Drachmann, *Scholia vetera in Pindari carmina*, vol. I, Lipsiae 1903, pp. 10 sg.

¹⁸ Ivi, p. 11.

¹⁹ Cfr. R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica*, tr. it. Napoli 1973, pp. 323 sgg. e R. Nicolai, *Il canone tra classicità e classicismo*, in "Critica del testo", n. 10, 2007 (*Il canone europeo*, a cura di S. Bianchini e A. Landolfi), pp. 95 sgg.

²⁰ Il lavoro classico sull'argomento è H. Oppel, *Kavón. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula-norma)*, Leipzig 1937.

²¹ Aulo Gellio, *Notti Attiche* 19, 8, 15; ma cfr. anche Cicerone, *Academica* 2, 73. Sulle peripezie della definizione "classici" sino all'età moderna cfr. G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Milano 1998 e C. Catenacci, *I classici e noi*, in "Quaderni urbinati di cultura classica", n. 64, 2000, pp. 129 sgg.

carattere dell'elenco. Senza dubbio si trattò di un'operazione legata all'esigenza di recuperare e sistemare l'immenso patrimonio del passato, sentito ormai come distante, in un periodo di importanti mutamenti storici, anche in funzione di una rinascita della poesia. Accanto a scopi pratici, didattici, di ordinamento e di biblioteca, agivano istanze culturali più profonde come l'esigenza di definire la propria differenza e identità rispetto al grande passato, ma anche di fronte alle diverse culture straniere con cui i Greci entrarono in contatto in seguito alle conquiste di Alessandro Magno e ai nuovi assetti geopolitici.

Ma perché proprio quei nove nomi? Secondo l'ipotesi prevalente il canone dei nove, numero non casuale poiché corrispondente a quello delle Muse, rappresenterebbe una selezione di merito derivante dalla cernita dei materiali poetici radunati nella Biblioteca alessandrina: una selezione che, al pari di altre operate per la poesia giambica, epica, tragica e comica oltre che per l'oratoria, non doveva prescindere dai giudizi di valore dei grammatici alessandrini²² e in parte anche da precedenti orientamenti critici della tradizione (dal passaggio dei testi nell'Atene classica alla critica letteraria del IV secolo a.C., in particolare di scuola aristotelica). Su un versante opposto, si è sostenuto che i nove non sarebbero altri che gli unici lirici i cui testi giunsero ad Alessandria d'Egitto.²³ E certamente la raccolta dei testi in epoca ellenistica, se si considerano l'origine orale/aurale della lirica e le strutture di comunicazione e trasmissione dei testi in una cultura non libraria quale quella greca arcaica e tardo-arcaica, dovette risultare non semplice e piuttosto disorganica, anche se è difficile ammettere che nel III-II secolo a.C. tutti gli altri lirici fossero già andati perduti. Di qui un'ulteriore ipotesi, ovvero che il canone comprendesse non i soli autori noti ai filologi alessandrini, ma i soli la cui opera giunse nella Biblioteca in forma completa o significativa.²⁴

Che fosse una selezione di merito o una scelta obbligata o condizionata, il canone dei lirici, una volta istituito, si afferma come il modello di riferimento. Il *corpus* di questi autori, ufficialmente adottato e rielaborato dalla cultura latina, diventa il repertorio prezioso e vitale di temi e motivi, parole e immagini, metafore e moduli espressivi, a cominciare dalla centralità dell'"io" parlante, per tutta la poesia occidentale nel suo divenire storico. Un intreccio di citazioni, allusioni consapevoli e influssi inconsapevoli: dalla decisiva ripresa e rielaborazione a Roma, che trasmette questo patrimonio al Medioevo, alla nuova fioritura nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento, dal valore fondamentale che la poetica dei lirici greci ha avuto nella letteratura e nell'arte ma anche nella scuola e nella formazione dell'Italia post-unitaria sino al reticolo di riprese, reminiscenze e risonanze nella poesia e nella cultura contemporanee.²⁵ Uno sviluppo, è chiaro, in senso sia sincronico sia diacronico, sull'asse delle analogie ma nondimeno dei differenti contesti e della varietà delle forme.

Negli ultimi anni il concetto di canone, inteso come *corpus* scelto di autori fondamentali ed esemplari della letteratura occidentale, è tornato prepotentemente alla ribalta del dibattito critico.²⁶ La cosiddetta globalizzazione ha ampliato a dismisura i confini delle nostre culture nazionali ed eurooccidentali includendo tradizioni fino a oggi estranee o non centrali. Inoltre le innovazioni nel settore degli strumenti della comunicazione determinano una spaventosa proliferazione, in continua espansione, nella produzione e diffusione di testi letterari o presunti tali: in questa prospettiva di radicale trasformazione, i concetti stessi di autore e opera, di circolazione e fruizione letteraria sono

²² Si veda R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica*, cit., pp. 320 sgg. e, in particolare sulla "preistoria" del canone alessandrino, ora R. Nicolai, *Alle origini dei canoni letterari: da Omero al Museo di Alessandria*, in "Scienze Umanistiche", n. 2, 2006, pp. 43 sgg.

²³ U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900.

²⁴ I. Gallo, *L'epigramma biografico sui nove lirici greci e il "canone" alessandrino*, in "Quaderni urbinati di cultura classica", n. 17, 1974, pp. 91 sgg.

²⁵ "La lirica greca è imprigionata in una rete di consapevolezza inconsapevole", per riprendere un'efficace definizione di M. Bettini, *Una nuova Polinnia*, in corso di stampa in "Quaderni di Storia".

²⁶ Per un'introduzione si veda, nel vasto panorama bibliografico, U.M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Milano 2001 e gli interventi raccolti in "Critica del testo", n. 10, 2007, cit.

messi in discussione.²⁷ Viviamo in una civiltà utilitaristica, dominata dai consumi e governata da principi economici, schiacciata dal peso quasi insostenibile dei *media* d'informazione e prona sul presente. Di fronte a una società senza forma o "liquida", per riprendere la definizione del sociologo Zygmunt Baumann,²⁸ ha ancora senso un'*unità di misura* dei valori letterari, artistici e filosofici, la definizione di modelli e la proposizione di autori scelti, ovvero si può ancora parlare di canone? Un articolo di ormai quindici anni fa, con gioco di parole, tuonava nel titolo (*Canonade*) "cannonate" contro il canone e dichiarava aperta la "Guerra del canone".²⁹

È possibile articolare la discussione su due livelli. Il primo riguarda la possibilità o meno della compilazione di una lista di testi scelti per il presente (c'è chi teorizza che una selezione affidabile possa comprendere soltanto autori non più in vita)³⁰ e soprattutto i dubbi sulla legittimità e la sopravvivenza del canone nella nostra società post-moderna. Meno controverso l'altro livello d'analisi, cioè l'individuazione dei canoni del passato a cominciare, se si vuole, da quello dei lirici greci per terminare con quello del secolo scorso. Anche se non senza un inevitabile grado di variabilità, alla richiesta di indicare un numero limitato di autori imprescindibili nella storia letteraria dell'Occidente segue, come diversi esperimenti mostrano, un elenco compatto e "oggettivo" di nomi.

Ogni selezione canonica, come già detto, non vive fuori dal contesto storico-politico, ma varia al variare del gusto dominante. Al suo interno si combinano almeno tre sottocanoni: quello dei critici, della scuola e del pubblico. Tuttavia, accanto a questa natura eteronoma e composita, è incontestabile la capacità di sopravvivenza, per così dire, autogenerativa di un insieme di opere letterarie, artistiche e di pensiero, che si sono imposte nella tradizione di lunga durata e che formano uno strumento autorevole di conoscenza, interpretazione e immaginazione della realtà a livello individuale, collettivo e intergenerazionale: monumenti delle lettere alla pari dei monumenti storici e artistici. Un valore fondamentale nella formazione del gusto e della ricezione personale, ma anche un evidente valore storico, nel senso che senza l'azione di queste opere canoniche non è comprensibile neppure come si sia generato il gusto (e il disgusto) presente. Un sistema di testi di riferimento è necessario sia nella proposizione di modelli sia nella contestazione, negazione e superamento di quegli stessi modelli. Un'operazione da cui può scaturire un nuovo canone, che include anche le opere recenti capaci di esprimere la dimensione del presente in forma duratura e significativa sul piano letterario. La memoria individuale e collettiva, identitaria, non può che essere selettiva. "Il canone esprime appunto tale memoria [...]. Come la memoria, è il risultato dinamico di un processo inarrestabile di riassetamento".³¹

La componente agonale del canone è stata brillantemente colta da uno dei suoi più celebri e recenti propugnatori, Harold Bloom: "L'archetipo fondamentale della compiutezza letteraria sarà sempre Pindaro, il quale celebra le vittorie quasi divine dei suoi aristocratici atleti, in pari tempo facendo implicitamente capire che le sue odi vittoriali sono esse stesse vittorie su ogni possibile concorrente: Dante, Milton e Wordsworth ripetono la metafora-chiave di Pindaro della gara per conquistare la palma, la quale è un'immortalità secolare stranamente in antitesi con ogni pio idealismo [...]. La tradizione non è soltanto un retaggio o un processo di benevola trasmissione: è anche un conflitto tra genio passato e attuale aspirazione, il cui premio è la sopravvivenza letteraria ovvero l'inclusione nel canone".³² Del resto, per fare solo un esempio vicino ai lirici, Callimaco (III secolo a.C.), importante poeta d'innovazione e filologo attivo ad Alessandria, che con le sue *Tavole*

²⁷ C. Segre, *Quanto vale e quanto dura il canone?*, in "Critica del testo", n. 10, 2007, cit., pp. 9 sgg.

²⁸ Si veda, tra gli altri lavori, *Modernità liquida*, tr. it. Roma-Bari 2002.

²⁹ J. McGann, *Canonade (the academic war over the literary canon)*, in "New Literary History", n. 25, Summer 1994, pp. 487 sgg.

³⁰ Anche il canone alessandrino dei poeti lirici, secondo la testimonianza dello scrittore latino Quintiliano (*Institutio Oratoria* 10, 1, 54), non annoverava nessun poeta contemporaneo dei filologi Aristofane di Bisanzio e Aristarco di Samotraccia,

³¹ R. Luperini, *Breviario di critica*, Napoli 2002, p. 83.

³² H. Bloom, *Il Canone occidentale*, tr. it. Milano 1996, p. 7.

(*Pinakes*) della letteratura precedente è uno dei padri della catalogazione e cernita di ambiente alessandrino, sentì profondamente questo rapporto conflittuale di emulazione e superamento dei grandi predecessori lirici.

Una delle cause principali della attuale dilatazione e quindi distruzione del canone è individuata da Bloom, com'è noto, nell'egemonia nei *colleges* e nella cultura anglo-americana di una tendenza critica, riassumibile nel titolo generico di *Cultural Studies*, che in nome dell'armonia sociale e della riparazione di ingiustizie storiche promuove una letteratura programmaticamente estranea a ogni giudizio di valore estetico e avversa o indifferente, disinvoltamente disinteressata, a ogni rapporto con la tradizione dei classici: "Quanto viene insegnato non comprende affatto i migliori scrittori, siano donne, africani, ispanici o asiatici, ma piuttosto gli scrittori che ben poco offrono al di fuori del risentimento che hanno alimentato in sé quale parte del loro sentimento di identità: un risentimento in cui non c'è singolarità né originalità; e, anche se ci fossero, non basterebbero a creare eredi del Jahvista e di Omero, di Dante e di Shakespeare, di Cervantes e di Joyce".³³ Una tendenza meno marcata, anche se non assente, nell'Europa continentale, dove in termini parzialmente simili e meno acuti la questione può forse proporsi in relazione alle letterature dei Paesi che progressivamente entrano a far parte dell'Unione.

Il nuovo indirizzo di moda non ha mancato di investire il settore degli studi antichi e anche dei lirici. Un esempio illuminante è rappresentato dall'interpretazione di Saffo. L'ipotesi più plausibile, maturata nell'ampio e durevole dibattito critico sull'argomento, interpreta il circolo saffico soprattutto dal punto di vista rituale e paideutico. All'interno di questa comunità, unita da vincoli etico-religiosi e guidata dalla personalità carismatica di Saffo, si compiva il percorso di maturazione psicofisica delle giovani, in funzione dell'esistenza femminile, della vita adulta e del matrimonio. La poesia svolgeva un'importante funzione nella formazione delle ragazze e nella costruzione di un universo identitario di storie e di valori. Nell'ambito formativo e iniziatico, strutturato per classi di età, si collocava anche la presenza dell'omoerotismo, non diversamente da altre comunità femminili quali quelle spartane o le corrispettive istituzioni maschili e aristocratiche di formazione nella stessa Lesbo e nella Grecia arcaica.³⁴

Ma alcuni recenti saggi su Saffo, che si inseriscono nell'ampia corrente dei *Cultural Studies* e più precisamente nei *Gender Studies*, scartano la prospettiva antropologica e negano all'omoerotismo del gruppo saffico ogni dimensione rituale e paideutica.³⁵ La poetessa non si sarebbe rivolta a giovinette, ma a sue coetanee, e non avrebbe svolto nessun ruolo né formativo né religioso nella comunità; si sarebbe trattato, insomma, di un rapporto tra donne di pari età e condizione, in una forma di libera attrazione omosessuale. Ne viene fuori una Saffo "politicamente corretta",³⁶ ligia ai principi degli attuali movimenti di liberazione post-femminista e dell'arcipelago di gruppi minoritari, che ispirano i *Gender Studies*. Ma sembrerebbe persino superfluo obiettare che queste teorie "di genere" sono l'esito storico del dibattito moderno e contemporaneo sulla sessualità. La loro imposizione alla condizione femminile nella Lesbo di VII-VI secolo a.C. è una violenta proiezione attualizzante, palesemente forzata e anacronistica, irrimediabilmente confutata dalle ultime acquisizioni papiracee e archeologiche, in insanabile contrasto con la realtà storico-

³³ Ivi, p. 6.

³⁴ Per gli approfondimenti si rinvia, tra gli altri, a R. Merkelbach, *Sappho und ihre Kreis*, in "Philologus", n. 101, 1957, pp. 1-29 (tr. it. in C. Calame [a cura di], *Rito e poesia corale in Grecia*, Roma-Bari 1977, pp. 121-136); Gentili, *Poesia e pubblico*, pp. 145 sgg.; 317 sgg.; C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma 1977, pp. 362 sgg.; 427 sgg.; A. Aloni (a cura di), *Saffo. Frammenti*, Firenze 1997, pp. IX sgg.

³⁵ Si vedano soprattutto H.N. Parker, *Sappho Schoolmistress*, in "Transactions of the American Philological Association", n. 123, 1993, pp. 309-351; E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in Its Setting*, Princeton 1997, pp. 262 sgg.

³⁶ Si veda B. Gentili, C. Catenacci, *Saffo "politicamente corretta"*, in "Quaderni urbinati di cultura classica", n. 86, 2007, pp. 79-87.

sociale e culturale della Grecia antica.³⁷ E, soprattutto, Saffo “profetessa delle pari opportunità” non aggiunge nulla alla comprensione della poesia e del mondo di Saffo, e neppure del nostro presente.

È evidente che ogni epoca non solo ha letto, ma ha anche prodotto e ri-creato i propri classici nella letteratura, nell’arte, nell’immaginario collettivo. Tuttavia ridurre Saffo e le sue amiche, Omero e i suoi eroi o i personaggi di Euripide a scialbe e non di rado risibili controfigure del presente, li banalizza e li priva di significato, perché riversa su di essi ciò che noi siamo e già sappiamo o crediamo di essere. La vera forza dei classici, come limpidamente argomentato da Friedrich Nietzsche a Italo Calvino, è l’inattualità, quell’alterità che consente loro di essere *dentro e fuori* i contesti in cui agiscono, in maniera strutturale ma mai del tutto organica, senza un apparente utile immediato.

Nel rapporto problematico tra passato e presente, la tendenza prevalente è invece quella di attualizzare sottacendo o annullando le differenze storiche, sino al punto di snaturare il testo antico. Un esempio è *Omero, Iliade* di Alessandro Baricco, il cui intervento sull’originale in vista di una lettura pubblica ha comportato la scomparsa delle componenti costitutive dell’epica omerica. Baricco, come spiega egli stesso, ha provveduto “a togliere le ripetizioni [...] e ad asciugare un po’ il testo” dell’*Iliade*, in particolare ha cassato “tutte le apparizioni degli dei”.³⁸ Qual è il risultato? La de-omerizzazione di Omero. Il metodo interpretativo di Aristarco di Samotracia, uno dei più importanti filologi alessandrini, era racchiuso nella sentenza *Hómeron ex Homérou saphenízein* (“spiegare Omero con Omero”), cioè interpretare i testi omerici alla luce del contesto sociale e dei costumi descritti nei poemi. Il metodo *à la page* potrebbe sintetizzarsi nel motto *Hómeron ex Homérou aphanízein* (“far sparire Omero da Omero”).

Uno degli elementi distintivi della poesia omerica è l’alto grado di ripetitività, dalle celebri formule epiteto più nome alle cosiddette scene tipiche. Ed è proprio questo speciale effetto di ripetizione uno degli aspetti che conferisce ai poemi omerici un fascino straniante rispetto alle nostre abitudini poetiche. Eliminare questa componente è come togliere le rime alla *Gerusalemme liberata* del Tasso o i punti esclamativi e di sospensione dalle pagine di Céline. Ancora più grave è la cancellazione della divinità dall’orizzonte degli eroi e dall’intreccio del racconto, alla stessa maniera di *Troy*, l’ultima rivisitazione cinematografica della saga iliadica di produzione hollywoodiana. La commistione tra sfera umana e divina è tratto essenziale e sostanziale dei testi omerici. Oltre a creare evidenti scompensi narrativi,³⁹ l’assenza degli dei svuota di senso l’*Iliade* e l’*Odissea*. Senza gli dei non esisterebbero neppure gli eroi omerici.

Con ragione un nostro grande scrittore, Giuseppe Pontiggia, ha ironizzato sull’attività “di quei registi, traduttori e interpreti che, anziché imparare l’arte dai classici, la insegnano a loro: e tagliano, cuciono, alterano testi. Convinti che un genio abbia bisogno di una mediocrità che lo spieghi, riducono il suo orizzonte illimitato al piccolo in cui si aggirano loro. Questa operazione viene chiamata attualizzare ed è tanto frequente che non ne viene colto il lato grottesco”.⁴⁰

Di fronte alla mutazione antropologica che stiamo subendo sotto la pressione dei nuovi *media* e della mondializzazione, nel saggio-diario *I Barbari* Baricco prospetta un quadro veridico e inquietante: da un lato, ci sono i nuovi barbari, ovvero i turisti del sapere e i consumatori dell’ipermercato culturale, per i quali “il passato, come dice la parola stessa, è passato” ed è “una discarica di rovine: loro vanno, guardano, prendono quel che gli è utile e lo usano per costruirsi le loro case”; dall’altro lato, “legioni di sacerdoti e vigilantes intellettuali si danno la pena, ogni giorno,” di tramandare il passato.⁴¹

³⁷ Sui recentissimi documenti che convalidano ulteriormente l’ipotesi rituale e paideutica cfr. p. 55, nota 8.

³⁸ A. Baricco, *Omero, Iliade*, Milano 2004, pp. 7 sg.

³⁹ Per una discussione articolata su questi e altri elementi snaturanti della riscrittura di Baricco cfr. B. Gentili, C. Catenacci, *Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la “nuova” Iliade di Alessandro Baricco*, in “Quaderni urbinati di cultura classica”, n. 87, 2007, pp. 154 sgg.

⁴⁰ G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, cit., p. 63.

⁴¹ A. Baricco, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Roma 2006. Il testo è stato pubblicato prima a puntate sul quotidiano “la Repubblica” e poi come libro.

Un'analisi lucida e realistica. Ma che fare allora? Assecondare il saccheggio del passato? Sconciare i testi, che indenni hanno attraversato secoli e secoli di guerre, invasioni e trasformazioni "epocali" e che la tradizione ha custodito per noi, ma anche per le generazioni future? I barbari praticavano la faida, ma oggi nessuno la giustificherebbe. Non è forse più costruttivo tentare di educare al rispetto per i beni che vengono dal passato, illustrando il significato storico originario e il loro valore in relazione alla contemporaneità? Furono proprio popolazioni barbariche, affascinate dal mondo con cui vennero in contatto, a farsi carico dell'eredità greco-romana (e cristiana) e a infondere in essa nuova linfa vitale, ponendo le basi dell'Europa moderna.

Non è così "barbara", come si crede, l'idea che il passato sia utile quando entra in relazione con la contemporaneità, quando viene metabolizzato in vita. Il principio fondamentale di ogni rapporto con l'antico è interpretare un fenomeno letterario, artistico o storico a partire dai termini della nostra esperienza personale, affinché esso abbia un senso. Il contatto è inevitabilmente e giustamente sull'attualità, ma la vera comprensione del presente, la facoltà immaginativa e la consapevolezza critica crescono solo col confronto e nella conoscenza delle differenze che s'innestano sulla linea di continuità genetica e storica col passato. Capacità oggi più necessarie che mai, sottoposti come siamo a un bombardamento di stimoli e messaggi, in cui tutto sembra uguale a tutto, senza distinzione di qualità e di valore, in balia di un'informazione effimera e spesso adulterata, che annienta la profondità prospettica della storia e condanna la collettività alla triste condizione di uno smemorato.

Tutto è merce da consumare, come ora ha ribadito con efficacia Goffredo Fofi: "Il sistema in cui viviamo non ha bisogno di mediatori altro che mercantili".⁴² Le tre figure tradizionali della produzione e trasmissione delle parole scritte e recitate, dei suoni e delle immagini (autore, critico, spettatore-pubblico) "sono state invase e mutate dalla logica della merce, fanno più che mai parte del ciclo delle merci, del mercato".⁴³

Senza dubbio il valore commerciale è un parametro, e non solo da oggi, ma non può essere l'unico e, in rapporto ai classici, neppure il principale. In questo senso le istituzioni formative, la scuola e l'università, hanno una responsabilità e un ruolo irrinunciabili, che in questo momento storico sono in crisi, come mostra l'articolazione degli studi universitari (laurea triennale più magistrale), dove tra gli insegnamenti di base stanno scomparendo le cosiddette discipline inutili, ovvero quelle tecniche e più formative (filologia, critica del testo, metrica, paleografia ecc.), che sono a fondamento di una solida istruzione critico-letteraria.⁴⁴

Negli ultimi decenni, con l'esaurirsi dei paradigmi dell'indagine positivista e della corrente idealistica, gli studi classici hanno saputo arricchire le prospettive tradizionali e basilari di analisi con l'interesse verso altre discipline, che hanno moltiplicato con strumenti più adeguati e sensibili i livelli di interpretazione del testo: un rinnovato rapporto con l'archeologia e i documenti di cultura materiale, con l'antropologia, la semiologia, la teoria fenomenologica e sociologica della letteratura e infine con una scienza linguistica profondamente innovatrice. Oggi si guarda alla Grecia antica non più in termini normativi come a un modello di perfezione da imitare secondo i vecchi precetti dell'umanesimo estetico, ma come un'esperienza culturale di confronto con un patrimonio di opere significative e di qualità, fuori dal comune, sempre sorprendenti, con le quali dialogare in un percorso formativo personale e al tempo stesso condiviso con chi ci ha preceduto nel nostro spazio e tempo.

In particolare è mutato l'orizzonte interpretativo della lirica greca, che nel XX secolo in Italia è stato dominato a lungo dalla prospettiva idealistica e dalle sue frange estetizzanti. La critica del gusto è rapidamente declinata negli ultimi decenni del secolo scorso, anche se alcune sue sopravvivenze più o meno evidenti sono ancora operative soprattutto sul versante della traduzione "letteraria" dei lirici. Non ancora del tutto tramontati sono la poetica del frammento e il gusto del

⁴² G. Fofi, *Il critico? Non serve più*, "Il Messaggero", 14 marzo 2009.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Si veda la recensione di A. Gnocchi (in "Liberò", 27 dicembre 2008) al volume di R. Scruton, *La cultura conta. Fede e sentimento in un mondo sotto assedio*, Milano 2008.

lirismo novecentesco, con la tendenza a ricondurre il testo originale al gusto del lettore e non viceversa a guidare il lettore verso il testo originale. Le categorie del tempo e dello spazio sono annullate in vista di una contemporaneità falsa e artificiale. Un imperdonabile errore di prospettiva che Gabriele d'Annunzio rimproverava al suo traduttore francese George Hérelle: "Una buona traduzione moderna non deve avvicinare l'opera al lettore, ma sì bene il lettore all'opera, magari *malgré lui*".⁴⁵ Una concezione ben lontana da quella di alcuni traduttori di poesia dei nostri tempi che amano essere parafrasti leggiadri piuttosto che interpreti fedeli.

La poetica del tradurre deve riproporsi nella prospettiva della traduzione come tensione verso l'originale e comunicabilità tra culture, visioni del mondo, strutture linguistiche e grammaticali diverse, tanto più quando essa si esercita su una civiltà, quale fu quella greca arcaica, differente dalla nostra per i modi della comunicazione, il sistema linguistico, la realtà materiale e i fenomeni di carattere e della personalità. Problematico se non impossibile sarà, per esempio, trasferire nella propria lingua il colorito dialettale dei testi lirici o i sistemi metrici originali e la qualità musicale delle parole, pur senza rinunciare a trasmettere nella traduzione il movimento ritmico del testo di partenza attraverso il verso libero che consente di richiamare gli schemi e l'intonazione dell'originale: il ritmo, anche in una traduzione fedele, è l'"anima" della poesia. Allo stesso modo approssimativa sarà sempre la resa degli epiteti e delle parole composte o dei termini della sfera emozionale (*thymós, psyché, kradie* ecc.), che connotavano i vari aspetti dell'attività psicofisica in una concezione della persona non sovrapponibile alla nostra. Di qui la necessità di note che elucidino tutti quei contenuti lessicali e storico-culturali che la nuova veste linguistica lascia inespresi.

È un pericoloso errore ritenere che il sapere mantiene la sua legittimità solo in quanto ha come fine un'immediata utilità materiale, pratica e tecnica. Legittimo è anche il sapere storico-antropologico che contribuisce a una maggiore comprensione dell'uomo nei suoi modi di vita sociali e culturali. Le scienze umanistiche appartengono anch'esse a pieno titolo alla ricerca scientifica: linguaggio tecnico, scoperte di nuovi documenti, ermeneutica, esplorazione di nuovi sensi nei testi della tradizione letteraria e scientifica, maggiore conoscenza dell'ambiente umano. Non si può ridurre la vicenda dell'uomo a un elenco delle invenzioni tecnologiche.

Pur operando in ambiti differenti e con risultati pratici diversi, discipline umanistiche e scientifiche si incontrano e convergono sul piano dell'immaginazione, che è uno degli impulsi più potenti nelle une come nelle altre, ma spesso anche sul piano dei sistemi e dei metodi di analisi, oltre che nella finalità ultima. Come affermava Platone, il miglioramento delle condizioni umane di vita si fonda sullo sviluppo delle *téchnai*, ma ogni vero progresso non può non essere in armonia con il piacere di vivere e il bene dell'uomo, che restano lo scopo supremo dell'esistenza.⁴⁶ Proprio di fronte alle enormi possibilità e al potere odierno della tecnica si rende necessario il giusto contrappeso della componente umanistica. Un'unità del sapere che è stata ribadita più volte e nella maniera più convincente proprio da grandi personalità della ricerca scientifica,⁴⁷ anche se oggi si ha l'impressione che alcuni scienziati tendano a figurarsi la loro attività come un canone assoluto, autoreferenziale e quasi sacro. In alcune istituzioni accademiche si è persino proposta, per fortuna senza esito, la totale separazione tra le due classi, con la pretesa che la ricerca umanistica non ha lo stesso valore di quella scientifica.

Per tornare sul tema del canone o dei canoni della contemporaneità, si può con certezza affermare che oggi esso sta naufragando nel vasto pelago degli scritti e delle chiacchiere o, per dirla in greco, in una *parrhesía* cosiddetta democratica di opinioni, giudizi critici e pseudoletteratura. La forma dominante della comunicazione attuale è in realtà il giornalismo, che tutto divora, annacqua e trasforma, quasi sempre con fini non disinteressati. "Dov'è la conoscenza che abbiamo perduto

⁴⁵ Lettera del 4 gennaio 1905, pubblicata da A. Andreoli, in "Tempo presente", n. 84, dicembre 1987, p. 75, ora anche in M. Cimini (a cura di), *Carteggio D'Annunzio-Hérelle*, Lanciano 2004, p. 589.

⁴⁶ Per le posizioni platoniche sull'argomento si vedano per esempio *Politico* 299 e; *Carmide* 169 d sgg.; *Lachete* 195 c sgg.; *Eutidemo* 280 a sgg.; cfr. G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Torino 1971, pp. 158 sgg.

⁴⁷ Cfr. Gentili, *Poesia e pubblico*, pp. 359 sgg.

nell'informazione" si chiedeva Thomas Stearns Eliot in *The Rock*. Il giornalismo ha fagocitato e appiattito gli altri generi letterari: la narrazione e il racconto, la critica e persino la poesia. Ancora meno di un secolo fa Gabriele d'Annunzio inviava dietro lauto compenso a Luigi Albertini, direttore del "Corriere della Sera", carmi celebrativi su fatti di storia contemporanea (le *Canzoni delle Gesta d'Oltremare*) che intervenivano nel dibattito e contribuivano a orientare l'opinione pubblica.⁴⁸ Un tempo il giornalismo ambiva alla letteratura; oggi la letteratura ambisce al giornalismo.

Anche gli studi accademici, come ha osservato George Steiner, non si sottraggono all'influenza del giornalismo: "Le linee di demarcazione tra l'accademico e il giornalistico, tra l'atemporalità e il quotidiano, tra l'*auctoritas* che articola la sovranità dell'eredità canonica e la componente sperimentale ed effimera vengono cancellate".⁴⁹ Il discorso critico, che passa attraverso i *mass-media*, inevitabilmente deve adeguarsi alle loro strutture semplificatrici e banalizzatrici. D'altro canto, sommersa dalla mole di saggi e bibliografia, quella che dovrebbe essere la ricerca si riduce sempre più a un'analisi di secondo (o terzo, quarto...) grado e a compilazioni del già detto o già scritto. Alla crisi non sono estranei neppure gli eccessi e le rigidità metodologiche dello strutturalismo oggi istituzionalizzato nell'insegnamento scolastico e universitario, che riducono indifferentemente ogni testo a una "griglia" di elementi e funzioni formali, nell'ottica dell'autosufficienza dell'opera, senza nessun reale apprezzamento di essa e del suo valore in rapporto al mondo dei lettori e della letteratura.⁵⁰

Il fenomeno di frantumazione dei canoni sta diventando sempre più evidente con la presenza invasiva e il primato ineluttabile dei nuovi mezzi elettronici e informatici, Internet su tutti, che promuovono una cultura collettiva, egualitaria e anonima, del "copia e incolla", acritica e non esente da errori, cancellando il principio di autorità e competenza. Una visione allettante sotto alcuni aspetti che condurrebbe a una presunta democratizzazione del sapere, ma che in realtà genera il pericolo di un totale livellamento dei valori, di un'assoluta passività critica e della difficoltà di comprendere ed elaborare discorsi caratterizzati da un certo grado di complessità.⁵¹

In questo contesto è ancora da definire il ruolo futuro del libro elettronico (*e-book*), leggibile sullo schermo di apparecchi digitali e persino sui telefoni cellulari: un ampliamento, come alcuni promettono, delle potenzialità di diffusione e fruizione dei testi, non diversamente da quanto accadde col passaggio dal manoscritto al libro a stampa? Oppure (o anche) un ulteriore decadimento e polverizzazione dei livelli espressivi in una pleora di messaggi, in cui tutti i testi si somigliano e il linguaggio scritto è schiacciato sulla funzione referenziale?

Internet e la rivoluzione digitale, si legge spesso, ci riportano all'era alfabetica, della lettura e della comunicazione scritta (posta elettronica, *blog*, *chat line* ecc.). Ma i gradi di alfabetismo sono molti e vari, dai livelli di maggiore elaborazione tecnica e concettuale al possesso delle competenze minime per la composizione e decodificazione di testi elementari. Un effetto tangibile di alcuni tipi di scrittura elettronica è, per esempio, la meccanizzazione dello stile e la riduzione delle possibilità espressive in funzione di un principio per così dire di economicità: dall'uso insistente di abbreviazioni (soprattutto in ragione del numero limitato di caratteri utilizzabili) al cosiddetto dizionario T9, che consiste nella composizione guidata e automatica di un testo all'interno di un repertorio preconfezionato e limitato di parole. Se per alcuni ciò è ancora una scelta in relazione allo specifico *medium*, per molti e in particolare per i più giovani questo irrigidimento e depauperamento stilistico si sta già trasformando nella normalità se non nell'unica maniera di esprimersi per iscritto. Il fenomeno, anche nei suoi aspetti più grotteschi, è sotto gli occhi di chiunque abbia familiarità con il mondo della scuola, dell'università o della formazione e selezione. Un'indifferenziazione generalizzata dei linguaggi, che s'accompagna spesso a un lessico povero e a

⁴⁸ Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, Milano 2000, p. 481.

⁴⁹ G. Steiner, *Vere presenze*, tr. it. Milano 1992, p. 42.

⁵⁰ Cfr. T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, tr. it. Milano 2008.

⁵¹ Un pericolo già segnalato da F. Ferrarotti, *La sociologia alla ricerca della qualità*, Roma-Bari 1989, pp. 114 sg.

una sintassi stentata e primitiva. Si assiste, tra l'altro, a curiosi fenomeni come il ritorno a scritture consonantiche e anche pre-alfabetiche.

Certo, come la scrittura non ha eliminato l'oralità, secondo quanto avvenne anche nella Grecia antica dove i due tipi di comunicazione continuarono a coesistere, allo stesso modo la neo-oralità non cancella la produzione di testi; né l'*e-book* o le altre forme di scrittura/lettura elettronica potranno sostituirsi completamente al libro tradizionale per evidenti qualità fisiche di quest'ultimo (maneggevolezza, praticità, minore affaticamento della vista...) ⁵² e soprattutto perché, rispetto alla fruizione di testi su schermo o di singole pagine stampate all'occasione, la lettura del volume cartaceo rappresenta una differente esperienza materiale, intellettuale ed emotiva, richiede specifiche capacità di concentrazione, di analisi e sintesi, abitua alla meditazione e alla riflessione, promuove speciali processi neurologici e cognitivi. ⁵³

Non è in discussione, è chiaro, la straordinaria utilità dei *media* telematici cui tutti ricorriamo per il reperimento, l'elaborazione e la trasmissione delle notizie. Ma è innegabile che l'invasione delle nuove tecnologie sta rivoluzionando i modi della comunicazione e del sapere, del pensiero e della ricezione, compresa la nozione stessa di letteratura. Contenuti per lo più effimeri e inconsistenti, virtuali, affidati a tecnologie anch'esse in continuo aggiornamento e sempre più rapidamente obsolete e inutilizzabili, a tal punto che l'analfabetismo informatico e la marginalizzazione di coloro che non tengono il passo delle continue innovazioni rappresentano un preoccupante pericolo sociale.

Il passaggio attraverso l'oggetto, che è strumento della comunicazione (il *computer*, la televisione, come del resto il libro stesso che tuttavia è, almeno finora, soggetto a forme di giudizio e verifica), tende appunto a oggettivizzare e a rendere autorevole anche ciò che non lo è. L'assenza di ogni filtro di competenza e responsabilità genera la possibilità di gravi distorsioni ed errori e impedisce lo sviluppo di una memoria selettiva comune, che è il fondamento necessario di ogni sistema culturale. Una società a dimensione orizzontale, in un brusio incessante e indifferenziato di cui, per riprendere le parole di Andrew Keen, non resta altro che "il piatto rumore dell'opinione, l'incubo" di Parmenide e dei filosofi pre-platonici. ⁵⁴

In questo orizzonte ogni idea di canone, che pure appare essenziale in linea teorica e anche pratica rispetto alla congerie di testi circolanti, sembra impossibile da realizzare e non ha più senso. Forse dovremo purtroppo accettare la predizione formulata da Harold Bloom di una nuova epoca teocratica a carattere orale e visuale che succederà all'attuale età del caos, a meno che il libro e la letteratura di valore non continuino a esercitare il loro potere intellettuale e non si riaffermi un giorno l'esigenza di un rapporto consapevole e identitario con la tradizione e con nuovi autori "scelti". Come in una nuova Alessandria, forse potrà allora avverarsi l'ipotesi utopica di George Steiner di una società nella quale la lettura di testi canonici riacquisti la centralità; e allora "il solo commento ammesso sarebbe quello 'filologico', cioè di tipo esplicativo, riferito al contesto storico dell'opera". ⁵⁵

⁵² Come più volte argomentato da U. Eco; cfr. da ultimo J.-C. Carrière, U. Eco, *Non sperate di liberarvi dei libri*, Milano 2009.

⁵³ Si veda ora M. Wolf, *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, Milano 2009.

⁵⁴ A. Keen, *Web 2.0 Is Reminiscent Of Marx*, in "Weekly Standard", 15 febbraio 2006.

⁵⁵ G. Steiner, *Vere presenze*, cit., p. 19.