

CH. SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton University Press 1981. Un volume di pp. XII-348.

Il volume è una raccolta di articoli che il Segal, in tempi diversi, ha dedicato alla poesia bucolica di Teocrito e di Virgilio: nella prima parte del libro sono stati raccolti gli studi teocritei, nella seconda quelli virgiliani. Non riassumo e non discuto tutti i singoli saggi — sono 15 —, mi soffermo solo su alcuni concetti di base e su quei contributi che meglio esprimono la linea interpretativa a cui si è attenuto l'A.

Il Segal mette in evidenza la complessità della forma, che pur può apparire semplice, le qualità dinamiche piuttosto che quelle statiche, il divario tra il particolare realistico e il significato simbolico (p. 14); osserva che la poesia pastorale propone un contrasto tra semplicità e artificio, risponde al bisogno che avvertono gli uomini di un ritorno alla natura — che è anche un bisogno di semplicità —, ma aggiunge che non dimentica, la poesia bucolica, il rapporto con la complessità e la polarità della condizione umana, il posto dell'uomo tra *nomos* e *physis*, tra civiltà e natura (p. 115). Tra i problemi più rilevanti discussi nella prima parte troviamo quelli che sorgono dalla giustapposizione dei temi della tradizione mitica con l'umile vita dei pastori e dalla rappresentazione del mito ad opera di poeti eruditi che lavorano in un'età postmitica segnata da una ironica autocoscienza (p. 8). Ci sono, in questi saggi, alcuni motivi ricorrenti che dimostrano la coerenza con cui il Segal si è accostato a Teocrito: il trattamento complesso e allusivo di un archetipo mitico, la presenza dell'ironia negli *Idilli*, la consapevolezza di una polarità entro l'arte di Teocrito e di un bilanciamento tra immagine e realtà, semplicità e artificio, significati superficiali e latenti, la pluralità dei livelli di lettura. Di quella rustica poesia che sbocciava spontanea tra i pastori, Teocrito ha fatto una forma d'arte, ma ne ha fatto anche una *docta poesis*. A questo punto sorge il problema di come vadano intesi i suoi componimenti. Il Segal osserva più volte (p. es., pp. 18, 86, 104, 115) che Teocrito non indica mai a quale livello i suoi *Idilli* vadano letti. Tra questi livelli l'A. dedica particolare attenzione a quello simbolico. Certo «one cannot easily say where direct narrative ends and symbolism begins» (p. 86). Il problema è sottile, tanto più che il Segal riconosce «the complexity, elusiveness, and richness of the symbols themselves. Symbols are not signs» (p. 113); egli parla di simboli dinamici che non comportano un'equazione con una singola idea o oggetto o persona, ma che possono avere più significati interconnessi (pp. 113-114).

Dei nove saggi teocritei, gli ultimi due sono una illustrazione della coerenza tematica degli *idilli* bucolici (n. 8) ed una sintesi dell'approccio dell'A. a Teocrito (n. 9). Pur senza riprendere la tesi del Lawall di un libro pastorale che il poeta

avrebbe predisposto durante o subito dopo il suo soggiorno a Cos, il Segal mette in evidenza che i sette *idilli* bucolici vanno letti come consapevoli espressioni di un proposito poetico unitario presentato ora in un realismo di stile umile ora nello svolgimento di un tema che accoglie il mito e che si eleva nel tono. «Taken together these seven *Idylls* delineate a hierarchical structure of different levels of poetic and mythic intensity within the bucolic corpus» (p. 177). Se l'*idillio* VII e, accanto ad esso, il I rappresentano la più alta realizzazione poetica e mitica del mondo bucolico, il V ci offre quella più umile (p. 184). Tra i due poli, I e VII da una parte e V dall'altra, si possono collocare gli altri quattro *idilli* bucolici (p. 193), e individuare poi, attraverso i sette componimenti, il valore volta a volta diverso dei motivi ricorrenti. Una griglia ove l'ascissa fosse il valore (la realizzazione più o meno piena delle possibilità insite nel *locus* pastorale) e l'ordinata la funzione (la relazione di un dato motivo — alberi, acqua, zampogna, ecc. — col tema bucolico che caratterizza il canto: amore, armonia con la natura, delusione, ecc.) ci mostrerebbe come ciascun motivo varia attraverso le diverse sfere del mondo bucolico (canto, amore, amicizia, ecc.). Il Segal ci dà una lista di motivi e le sue osservazioni sui più salienti esempi (pp. 198-207).

Nell'ultimo dei saggi teocritei, *Landscape into Myth: Theocritus' Bucolic Poetry*, l'A. cerca di dimostrare quanto profondamente il paesaggio degli *idilli* bucolici sia impregnato di significati e di echi che derivano dalla tradizione mitica e insiste sulla necessità di abbandonare la concezione di un Teocrito poeta di un'immagine semplice di vita rusticana, per prendere coscienza della consumata abilità letteraria, ricca anche di memorie omerico-esiodee, e del distacco ironico che caratterizza gli *Idilli*. La completa fusione di significato di superficie e di significato latente costituisce «the uniqueness of Theocritus' bucolic corpus» (p. 210).

Tra i contributi allo studio di singoli *idilli* mi sembrano significativi, per conoscere l'impostazione che il Segal dà alla sua ricerca, le analisi degli *idilli* IV, VII, I.

Il IV «is an especially useful case» per far vedere l'accordo singolarmente armonioso tra significato di superficie, simbolismo e struttura (p. 87). Presentate le interpretazioni di Lawall, van Sickle e Rosenmeyer, il Segal ritiene che, nonostante la distanza tra i loro punti di vista, un'area di accordo può essere trovata nella avvolgente vitalità del mondo pastorale di Teocrito (p. 88): il poeta gioca tra semplicità e artificio, creando una combinazione di struttura dinamica e simmetrica che esprime i due piani su cui la vicenda si muove, quello drammatico e quello simbolico (p. 103).

Molto ampio (pp. 110-168) è lo studio dedicato al VII *idillio*, le Talisie, e alla figura di Licida. Il Segal non crede alla «mascherata bucolica»

che ha condotto insigni studiosi a cercare di strappare la maschera di capraio a Licida per vedere chi egli sia; si allinea invece con quanti, rinunciando alla sua identificazione con una persona storica, hanno concentrato l'attenzione sulla struttura e sul simbolismo del componimento. Nell'incontro di Licida con Simichida «the realm of the mountains, of pastoral life, intersects the realm of the city and the plain» (p. 116). Sulle orme di Cameron e di Puelma, il Segal mette in evidenza l'atmosfera soprannaturale che circonda Licida: la sua improvvisa comparsa, il suo sorriso, il subito deviare poi per altra strada, dopo aver donato a Simichida il suo bastone di pastore, la fraseologia epica, tutto sembra ricreare gli incontri omerici tra un dio e un mortale. Ma Teocrito non ha più la profonda religiosità di un Omero o di un Esiodo e perciò segnala «the wonder of his new creation only by an allusive restructuring of a past tradition [...]. Theocritus secularizes and personalizes a religious and impersonal (or suprapersonal) motif» (p. 123). Licida è insomma un simbolo dell'ispirazione bucolica. Non mi sembra però che si possa sorvolare sul fatto che questo capraio è presentato da Teocrito come Κυδωνικός ἀνὴρ (v. 12). Questa precisazione della città di origine, in Creta, poco si adatta ad una figura puramente simbolica; non solo, ma il «capraio» cretese Licida richiama, in un confronto ineludibile, il «capraio» cretese Astacide (cfr. Call. Ep. 22 Pf.), che in realtà era anch'egli un poeta. Mi fermo qui, non pretendo di identificare Astacide né con Dosiada (Wilamowitz, Rostagni), né con Leonida (Legend, van Groningen), né con altri; ritengo tuttavia pur sempre probabile che dietro la figura pastorale di Licida ci sia un vero poeta, anche se poi, è chiaro, non ci si deve fermare su una presunta identificazione, ma considerare la funzione che a Licida Teocrito ha assegnato nella struttura dell'idillio.

Tra gli *Idilli*, il I (Tirsi) con il canto per la morte di Dafni, è tra i più celebri, ma anche tra i più difficili ad essere inteso nella sua unità poetica. La misteriosa morte del pastore, mitico archegeta della poesia bucolica, è rievocata dal capraio Tirsi ad un altro capraio che gli promette in dono, per il canto, una coppa di legno, di cui vengono descritte le scene che vi sono state intagliate. Il Segal individua nell'idillio tre tipi di paesaggio: quello dove si svolge l'incontro dei due pastori, un secondo raffigurato nelle varie scene della coppa, e quello in cui avviene la morte di Dafni (p. 27); egli ritiene che «a complex pattern of parallel motifs and verbal repetitions relates these three locales to one another» (p. 28). Tra queste correlazioni, l'acqua è un importante simbolo unificatore dal principio alla fine del componimento, anzi, nell'interpretare l'idillio come una struttura unitaria, l'A. si propone, già nella prima pagina, di utilizzare soprattutto il simbolismo dell'acqua (p. 85). Il Segal dice che «the character of each locus also appears through the kind of

water it contains» (p. 28), ma in realtà nelle scene raffigurate sulla coppa l'acqua non compare e l'ambiente in cui si consuma la morte di Dafni è percorso sì dall'anonimo ῥόος nel cui gorgo il giovane perisce (v. 140), ma è attraversato anche dal grande corso dell'Anapo, dal ἱερὸν ὕδωρ dell'Acido (vv. 68-69), da quello καλόν del Timbride e lì c'è la fonte Aretusa (vv. 117-118): gli aggettivi sono tradizionali *epitheta ornantia*, il nome dei fiumi, l'addio ad Aretusa conservano la loro suggestione, non vedo perché l'acqua nel Canto per la morte di Dafni sia meno realistica e più magica (p. 28) di quella del paesaggio in apertura dell'idillio. È facile ammettere che nelle varie scene ci sono contrapposti toni emozionali, ma non trovo che «this contraposto of emotional tones concentrated heavily on water» (p. 31). Teocrito giustappone e mette a contrasto arte ephrastica (la descrizione della coppa) e arte narrativa, un paesaggio reale dove si incontrano i pastori ed uno mitico ove muore Dafni, ma come è possibile inserire nel motivo dell'acqua, presente nei due paesaggi, una corrispondenza e un contrasto tra «the fatal "washing over" of Daphnis (v. 140) and the figurative "washing" of the cup with sweet wax» (p. 31)? Concluso il canto, Tirsi chiede la coppa per fare una libagione alle Muse (v. 144). «This joyful liquid image follows the deadly water of 140» (p. 32): l'accostamento tra la libagione di Tirsi e l'acqua di morte di Dafni è un po' peregrino, tanto più che Tirsi liba con del latte (vv. 143-144). Ci sono dunque in questo saggio delle forzature che indeboliscono l'impianto di un'analisi altrimenti condotta nella corretta consapevolezza di una polarità — qui, per esempio, Tirsi e Dafni, coppa e canto — che caratterizza non solo questo idillio, ma tutta la bucolica teocritea.

Mentre la poesia pastorale di Teocrito ci porta alla periferia della vita comunitaria, nelle *Ecloghe* di Virgilio è evidente la relazione della poesia con la storia: gli eventi contemporanei penetrano nel mondo bucolico (p. 9).

Le *ecloghe* I e IX sviluppano il tema del contrasto tra il pastore che deve prendere la via dell'esilio per gli eventi politici, che si ripercuotono pur lontano da Roma, e quello che ancora rimane nei suoi campi. Il Segal non si preoccupa di stabilire un rapporto cronologico tra i due componimenti — non si sono trovati argomenti convincenti per sostenere la priorità dell'uno o dell'altro — e conduce la sua analisi nella convinzione che è più opportuno considerare le due *ecloghe* come parallele nel tema piuttosto che successive nel tempo (p. 292). Altre analisi riguardano gli «sceleris vestigia nostri», un motivo, questo del male, presente nell'*ecloga* VI, ma anche nella IV — implicito nell'auspicio messianico di un rinnovamento morale — e nella X. Movendo dalla liberatrice bonarietà dell'allegro abbraccio di Sileno (*ecloga* VI) alla irresistibile crudeltà del «crudelis amor» (*ecloga* X), Virgilio rifiuta di vivere completamente nel mondo delle immaginazioni: lo si

avverte nella presenza di guerra e storia nelle *ecloghe* I, IV, IX, e di passione in II, VI, VIII (p. 329).

Chiude il volume un buon Indice di nomi propri e di parole significative.

C'è nelle pagine del Segal ricchezza di spunti validi, ma l'A. « *redundat atque effunditur* », ha uno stile di un turgore, direi, asiatico. Le idee portanti acquisterebbero rilievo in un contesto sfrondata di troppa esuberanza, di certi accostamenti più sottili che convincenti, reso più asciutto, dal tratto più netto.

GIOVANNI TARDITI

P. FORNARO, *La voce fuori scena. Saggio sull'Exagōgē di Ezechiele*, con testo greco, note e traduzione, G. Giappichelli ed., Torino 1982. Un volume di pp. 196.

Il libro consta di otto parti. Nella prima *Il poeta delle tragedie giudaiche* (pp. 3-44) viene affrontato il problema della collocazione storica e della datazione dell'autore: quell'Ezechiele a cui viene attribuita la tragedia, a noi giunta incompleta, intitolata *'Exagōgē*, che ha per oggetto l'esodo degli Ebrei dall'Egitto. La struttura di questa tragedia e la funzione dei personaggi e del coro all'interno di essa vengono confrontate con gli stessi elementi delle tragedie greche classiche, mentre la sua trama viene paragonata con il racconto biblico dell'esodo. Alla fine (pp. 39-40) viene dato uno schema del contenuto della tragedia, ricostruito sulla base di quanto ci rimane (meno di trecento versi). L'A. fa anche un'indagine di tipo estetico sull'*'Exagōgē* che, in ogni modo, non si presenta come un'opera d'arte.

Nella seconda parte *Tempo di dialogo e tempo di logos* (pp. 45-92) viene analizzato il contenuto della tragedia e si esaminano alcuni suoi punti e le figure dei vari personaggi. L'A. appare molto colpito dal rimando al favoloso uccello da lui chiamato « *ave fenice* », a cui dedica parecchie pagine, con l'intento di informare sul mito e di tentare di comprendere la funzione che tale animale possa avere nell'*'Exagōgē* (pp. 48-59).

La conclusione dell'analisi dell'opera è che « non sappiamo dove Ezechiele scrivesse ed operasse » (p. 69), in quanto l'A. rifiuta l'ipotesi (in modo a mio parere poco convincente) della sua cittadinanza alessandrina. Riguardo alla data, la tragedia è collocata nell'età degli Asmonei. L'A. si richiama spesso, per i suoi confronti, sia alla letteratura greca (classica e no) sia al testo biblico.

La terza parte *Avvertenza e annotazioni* (pp. 93-107) comprende le note « *evitate... a piede di pagina... per mantenere al saggio una uniformità tipografica che non alterasse o contraddicesse la sua uniformità discorsiva* » (p. 93). Esse si presentano come essenzialmente bibliografiche e rimandano di continuo alla bibliografia

alfabetica (pp. 169-196) per un curioso modo di citare dell'A. Nelle note, infatti, non viene mai data l'indicazione completa di un'opera, ma si cita solo il cognome dell'Autore, seguito dal numero (arabo) della pagina e preceduto da un altro numero (romano) indicante a quale dei suoi scritti (elencati nella bibliografia) ci si riferisce, qualora più studi dello stesso autore vengano richiamati [es.: 13) Garzya 233; 1)... III Hengel 143]. Ognuno può capire quanti disagi crei non solo il fatto di non avere le note a piè di pagina, ma anche il doversi continuamente rifare alla bibliografia, per capire le note stesse.

Nelle pp. 108-131 si trovano l'edizione e la traduzione della parte pervenutaci del testo dell'*'Exagōgē*, uno a fronte dell'altra. La traduzione (nelle pp. di destra) vuol essere dotta ed in prosa ritmica, lasciando talvolta da parte l'aderenza al greco, benché dall'A. sia definita « fedele soltanto » (p. 133).

Seguono (pp. 132-161) le Note al testo, che sono per lo più di critica testuale, atte cioè a giustificare le scelte del Fornaro, quando i testimoni testuali forniscono testi diversi. Nelle pp. 162-167 vengono presentati due frammenti attribuiti all'*'Exagōgē*: il primo riportato da Eusebio (pp. 162-165), il secondo da Epifanio (pp. 166-167). Di quest'ultimo si dà la traduzione e per la discussione sulla paternità si rimanda alla prima parte del libro.

Infine, come si diceva, viene la Bibliografia: non si comprende per quale motivo non siano usate differenti sottolineature per porre in evidenza nelle citazioni l'autore e il titolo dell'opera. Questa uniformità dello scritto, accanto all'assoluta mancanza di una suddivisione in paragrafi nelle parti discorsive (prima e seconda) non fanno che appesantire il testo e renderlo scomodo per la consultazione.

Nella Bibliografia ci sono alcune inesattezze metodologiche, come la mancata citazione del numero del volume dopo il nome della collezione (pp. 171, 172, 174); la citazione imprecisa di alcuni titoli (v., per es., quello della Pauly-Wisowa, p. 174), la negligenza nell'uso della lettera maiuscola nei titoli soprattutto inglesi (pp. 175, 176, 181, 184, 188, 193-196) che solo raramente sono esatti (p. 179 settima citazione dall'alto e ultima in basso). Alla nota 67 (p. 99) può essere aggiunta la seguente indicazione: J. Melèze - Modrzejewski, *Splendeurs grecques et misères romaines. Les Juifs d'Égypte dans l'Antiquité*, in Autori Vari, *Juifs du Nil*, Paris 1981, pp. 17-48, 237-245. Il libro poteva non essere ancora comparso mentre il Fornaro scriveva. Delle traduzioni di opere in italiano sarebbe stato più completo riportare anche titolo, data e luogo dell'edizione originale.

Purtroppo le imprecisioni non toccano solo le note, ma ricorrono nella traduzione a partire dal titolo della tragedia (traslitterato inesattamente con un accento circonflesso sulla *eta* finale (*Guida oltre confine*) che poteva richiamare con più evi-