

humanitas

Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HVMANITAS

VOLUME II



COIMBRA
MCMXLVIII-MCMXLIX

ΤΡΙΑ ΕΠΕΑ

(TRE NOTE ESEGETICHE)

I

NelTultimo libro dell *Iliade*, e precisamente nei grandioso epilogo del poema, !infelicissima Andromaca piange sulla salma diEttore. Il compianto funebre, che ll poeta fa echeggiare sulle labbra della vedova, ha inizio con queste parole:

ἄνερ, ἀτ: αἰώνος νέος ὄλεο, χάδ δέ με χήρην
λείπεις ἐν μεγάροισι - πάις δ' ἐτι(ι) νηπιος αὐτῶς κτλ. (2)

Se gli esegeti hanno ormai studiato e analizzato il valore di quell'appellativo *άνερ* che, appunto perché immediato ed elemen-

(1) Molto interessante la variante δ'έ'π, riportataci dallo scoliasta di A, rispetto al & τε (datoci tuttavia dalla maggioranza dei codd.), che, tra l'altro, appesantisce quel polisindeto -...τε del verso immediatamente seguente (727).

(2) Vv. 725-726. Quanto è detto nella presente nota vale anche per l'altro luogo gemello di //., xxn, vv. 483 segg.

αὐτάρ ζῆς στυγερω ἐν πενθεί λείπεις
χίρην ἐν μεγάροισι πάις δ' ἴτι νηπιος αὐτῶς,
ὄν τεκοαεν σζ τ' ἐνώ τε δυσάρ.αοροι. . .

Qui però il reciproco spostamento di λείπεις e di χίρην, portando seco l'intenzionale accostamento di χίρην (a capo di verso) con ἐν μεγάροισι, rende più chiaro il valore non consueto di quest'ultima espressione. Può essere interessante notare come lo scriba del *P. Lond.* 121, per una evidente reminiscenza di *II*, xxiv, v. 725, ha tracciato un λείπεις nell'interlinea, al di sopra di χίρην.

tare, è pervaso dal lirismo della più appassionata intimità matrimoniale (quale sorprendente modernità d'accento oggi noi possiamo riscontrarvi ! (1)), non altrettanto minutamente gli studiosi si sono chiesti il valore di un'altra frase che compare in questo medesimo passo : *εν μεγάροισι*.

Che cosa possiamo ricavare dai commentatori, se vogliamo comprendere il valore di questa espressione in questo luogo ? Alcuni osservano che essa sta in antitesi con *χήρην*; il che è vero se mai nel caso dell'altro luogo gemello offertoci da //., xxii, v. 484, ma non in questo caso. Altri esegeti, per chiarire, commentano parafrasando o — diciamo meglio — amplificando nel modo seguente: « «nella reggia» così vasta, me sola e sperduta». (2)

Che tale sia la ragion d'essere di questa espressione *εν μεγάροισι*, possiamo subito riconoscerlo, illuminati dall'evidenza stessa della commozione: in questa espressione, per quanto breve essa sia, ci si offre il quadro della solitudine in cui Andromaca è piombata di schianto, alla morte del suo sposo, Tuttavia subito si sente il bisogno di chiedersi se sia lecito interpretare con tonalità così particolare un'espressione che, come *εν μεγάροισι*, ha l'aria, anche agli occhi d'un mediocre conoscitore dei poemi omerici, d'essere un'espressione stereotipata. Ed è inutile far preliminarmente osservare come l'uso di una formula tenda *eo ipso* ad impedire — di regola — il formarsi di un significato pregnante o per lo meno nuovo e rilevato. Che cosa dunque ci autorizza a conferire un valore speciale ed un significato altamente e originalmente tragico ad una formula ? Non dimentichiamo del resto che per far esprimere nella nostra lingua siffatto valore e siffatto significato, i commentatori sono costretti a parafrasarla — come sopra s'è visto — con ben otto parole; il che potrebbe far parere arbitrarie tanto la parafrasi stessa quanto la interpretazione ad essa relativa.

(1) Ci si meraviglia alquanto nel vedere che quello stupendo vocativo viene tradotto da P. MAZON (nella sua edizione omerica delle «Belles Lettres», tomo iv) quasi fosse un *ποσι*, cioè con la parola *époux*, la meno adatta a darci la *differentia specifica* tra i due appellativi.

(2) Così G. GIGLI, nel suo fine commento al xxiv dell'*Iliade* (Napoli, Loffredo 1934, ad 10c.).

Allo scopo di assodare se l'espressione *εν μεγάροισι* ha o no, nei poemi omerici, valore ed uso di formula, una sia pur breve ricerca puo accertare che tale espressione compare in talune sedi metriche fisse: per esempio nel quarto piede -f- prima parte del quinto come in *Il.*, 1, v. 396; xxiv, v. 769; *Od.*, 11, v. 94; xix, v. 87 etc.; oppure — ed è questo il caso che c'interessa in questo momento — in un'altra sede metrica fissa, vale a dire nel secondo piede 4- prima parte del terzo: così in *Il.*, χχiv, v. 219; *Οδ.*, iv, v. 557; xx, v. 389 etc. In questa seconda categoria di esempi si possono e si debbono includere tutti quegli altri esempi nei quali, sebbene la parola venga usata al singolare anzichè al plurale, la sede métrica rimane la medesima; *Il.*, ni, v. 125; vi, v. 91; xxiv, v. 647; *Od.*, 11, v. 139; ³ v* 4²: xvi, v. 165; xxi, v. 262 etc.

Puo bastare l'esame dei passi qui citati a darci la convinzione che per 10 più l'espressione *εν μεγάροισι* θ simile ha una funzione ormai quasi puramente esornativa; non di rado essa è usata addirittura pleonasticamente. E si capisce, dato che essa è fornita di una felice struttura dattilica; nè poi va dimenticato d'altronde, che *μέγαρον* era un nome generico, adoperato per indicare i più svariati tipi d'ambiente. L'uso quindi dell'espressione ci appare di solito, anche e particolarmente dal punto di vista metrico, stereotipato (1).

Chiari sono dunque i termini della questione: occorre vedere in primo luogo se è lecito dare a questa espressione oramai cristallizzata, intimamente dipendente da quella dizione dattilica che è propria dei poemi omerici, un'interpretazione capace di rinnovarne l'intimo valore, per riflesso di *quelVunicum* costituito — nel passo omerico qui preso in esame — dalla speciale situazione di Andromaca; nello stesso tempo bisogna indagare per quali vie (se pure è possibile ripercorrerle, almeno in piccola parte) il poeta è riuscito a dare un significato nuovo e tragico ad un'espressione improntata da una stereotipia artistica sostan-

(1) In particolare si puo notare che la desinenza -οισι (benchè 01\$- appaia altrettanto antica, almeno a giudicare dai pronomi τ&Γς e τοισδε), compare più sovente ne*W*lliade che nell'*Odisea* (si veda P. Chantraine, *Morphologie historique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1947, p. 22); e anche questo è significativo.

zialmente non diversa da quella di un qualunque *τον ὀπίσθι-
βόμενος*.

Orbene, il valore dell'espressione *εν μεγάροισι*, collocata sulla bocca disperata di Andromaca, sgorga appunto dalla sua qualità di formula, dalla sua nudità di stereotipo. Il poeta, con una bravura della quale sono suscettibili solo le forme d'arte che, come quella omerica, siano giunte al punto piti alto della loro traiettoria, ha voluto deliberatamente usare un'espressione abituale, domestica; quella stessa che viene usata le mille volte (e talora persino pleonasticamente) quando si tratta di indicare le più frequenti operazioni casalinghe quali il tessere, il caricarsi etc. (1) Le quali naturalmente sono tutte operazioni vitali; senonchè qui il poeta aveva presente il pensiero della morte e, in un certo modo, la salma stessa di Ettore. Cosicché quella espressione consueta, che per associazione d'idee è ormai stabilmente, diciamo pure stereotipatamente collegata a infinite raffigurazioni di vita, si trova violentamente tuffata in un'atmosfera del tutto opposta, in un'atmosfera di morte; ciò fa risaltare, con una muta e oserei dire sottintesa eloquenza, che cosa sia ora la vedovanza di Andromaca nell'appartamento nuziale della reggia. E non solo (si badi a questa ulteriore ma essenziale sfumatura, di cui gl'interpreti non sembrano essersi avveduti), non solo perché quelle stanze sono ora disperatamente vuote della presenza di Ettore; ma soprattutto perché esse sono le consuete stanze da cui il dolore rifiuta di uscire, perché esse sono piene di ricordi e di gesti, abituali, quotidiani, mille volte ripetuti in quel rito — ignorato dai più degli uomini — che è la vita quotidiana.

Abbiamo qui una fase artistica e morale della più alta maturità; una fase cioè in cui l'epiteto, l'espressione ormai sclerotizzata vengono per un'ultima volta sapientemente e audacemente rinnovati grazie ad un nuovo accostamento, che, sebbene obbedisca ad una legge fondamentale di classica semplicità, appare tuttavia dal punto di vista spirituale ed estetico più che raffinato: tanto più difficile di conseguenza a cogliersi per

(i) Si noti che l'espressione *Ιν μεγάροισι* compare spesso in versi anch'essi a loro volta stereotipi: p. es. *Od.*, 11, 94.

la raffinatezza e per la semplicità che in esso coesistono. Studiando questo esempio — nel quale, per quanto piccolo, brilla concentrata tutta l'arte del poeta, cos'ì come tutto il sole si riflette in una goccia (1) — e cogliendo nel vivo questo processo artistico-morale di rinnovamento, possiamo forse intravedere l'ampiezza dell'evoluzione percorsa dalFarte omerica. Anche in queste manifestazioni in cui i suoi mezzi emozionali ed espressivi vengono sfruttati al massimo e per lultima volta, Farte omerica sa conservare una classica semplicità di mezzi. Giacchè è *classico* per definizione il fatto che il poeta, nell'usare quest'espressione *εν μεγάροισι* tanto mirabile quanto «efface'e», abbia l'aria di lasciarci del tutto liberi di comprenderla e tradurla eventualmente nel suo nudo valore letterale, cioè in sostanza senza afferrarne quell'intimo valore di cui essa è ricca. Questa discrezione, per la quale il poeta non vuole sollecitare né forzare mai (diversamente da quanto fanno troppo spesso gli scrittori moderni) la nostra attenzione, è per definizione classica: a prova di ciò può addursi la traduzione o (diciamo meglio) la translitterazione che di questo luogo omerico aveva pallidamente dato a suo tempo il Festa : «... me vedova lasci qui in casa». (2)

Altro non rimane da aggiungere, per concludere questa breve ricerca, se non una cosa : è la poesia omerica stessa che ci autorizza talora a sentire in determinate formule o ripetizioni, anche se identicamente o meccanicamente riprodotte, un tono diverso da un luogo all'altro. Basti citare l'esempio dei famosi versi sulla imminente caduta di Troia (3); in bocca ad Agamennone essi hanno suono di cupa minaccia, mentre invece, ripetuti da Ettore in una successiva circostanza, essi hanno tutto il pathos e la tristezza della città condannata a perire (4).

(1) Altri casi numerosi possono riscontrarsi, specialmente nello stesso ultimo libro dell'*Illiade*, ricco d'una particolare e quasi diremmo riassuntiva fisionomia.

(2) *Omero, Iliade, tradotta e annotata* da N. F., Palermo, Sandron, s. d., p. 576.

(3) *Il.*, iv, 164-165 ; vi, 448-9.

(4) Gfr. P. MAZON, *Introduction à illiade*, Paris, «Les Belles Lettres», 1942, p. 239, n. 1^a. Si può aggiungere il caso dell'espressione *εξ Πρωτων αλτο χαάζε*, che in *Il.*, xxiv, v. 469, è usata per il vecchio Priamo, invece in *Il.*, v, v. 835, è usata per un giovane guerriero nel fiore dell'età.

II

Due tipi 0 aspetti della purificazione rituale vengono menzionati da Euripide all'inizio dell'*Alceste*. Il Coro, nell'angosciosa incertezza in cui si trova riguardo al trapasso della regina, cerca di trarre un estremo argomento di speranza dal fatto che per ora vede mancare, dinanzi alla porta della reggia, quel recipiente pieno d'acqua lustrale (1), il quale per consuetudine veniva posto davanti alle abitazioni funestate dalla morte, iva (se vogliamo usare le parole stesse dello Scoliaista) *οι ἐξιόντες περιρραίνονται*. Ecco le parole del Coro :

πυλὸν πάροοε ὀ' οὐχ ἐρώ
 ἑτ/ιγαῖον ὡς νομίζεται
 χέρνιβ' ἕ771 φ^των πύλαις (2).

Poco oltre poi, quando la Nutrice narra le ultime ore di Alceste, è detto che la soave ed eroica donna, dopo avere dato l'addio al talamo, aveva voluto da sè stessa eseguire la propria toeletta funebre, e si era lavata il candido corpo con aequa corrente :

..... υδῶσι ποτχμίοις λευκὸν χροά
 ἐλούσατ' ... (3)

Benché nell'un caso si tratti di una vera e propria purificazione rituale (4), e nell'altro di una purificazione a carattere anche igienico oltre che rituale (5), tuttavia il poeta sente la

(1) Era ἰάπSavtov, per usare il termine técnico tramandatoci da Poiluce (vm, 65); lo scoliasta di Euripide 10 chiama invece ἕστρακον.

(2) *Ale.* vv. 98-100.

(3) Vv. 15 g 60 - .

(4) Cfr. J. Mueller, *Die griechische Altertümer*, Nördlingen, 1887, p. 462 d. Importantissima, a questo proposito, la legge di Iulide (Dittenberger, *Syll*468, 15). Materiali ricchissimi e sceltissimi sulla purificazione si trovano p. es. nel quarto *excursus* in appendice a: E. Rohde, *Psyche* (pp. 005 segg. della trad. fr., Paris, Payot, 1928).

(5) Si rammenti però che, come osserva un moderno studioso, «l'hygiène comme telle ne préoccupait pas tant les anciens» (P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, Paris, Alcan, 1934, p. 31).

necessita che tanto l'una quanto Faltra siano eseguite con l'ausilio di quell'acqua corrente, di quel «flumen uiuum» che solo possedeva — secondo la sensibilità e la fantasia mitopoietica degli antichi — la capacità di purificare (1). Ma ci si può chiedere per quale ragione il poeta fa menzione di *fontana aqua* (così suona la traduzione del Fix) nel primo caso, e parla invece di *βουϊαλις aqua* nel secondo caso, per la toeletta funebre di Alcesti.

Diciamo subito che la *communis opinio* dei commentatori, quando suole a questo proposito ricordarci che Tacqua stagnante non veniva usata dagli antichi per le purificazioni, è lungi dal soddisfare il nostro interrogativo. Se aequa corrente viene usata per riempire il vaso lustrale posto dinanzi all'abitazione, ed anche aequa corrente Alcesti usa per la toeletta funebre ; perché il poeta adopera nei due casi epiteti che recano ciascuno in sé una diversa determinazione ? In ciò possiamo vedere qualcheda di più che una *uariatio* puramente esteriore. Osserviamo intanto che la *πηγαίος χέρνιψ*, di cui ci fa menzione Euripide, è imparentata con quell' *ἀκνφατον υ3ωρ* col quale y Achille omerico vuole purificarsi prima della libazione (2); giova anche ripensare p. es. al verso virgiliano : «ter socios pura circumtulit unda» (3) e a quello tibulliano : «et manibus puris sumite fontis aquam» (4). In tutti questi casi si tratta sempre di aequa assolutamente pura, di aequa, per dir così, vergine. Questa *πηγαίος χέρνιψ* che, dunque, la pietà dei parenti doveva porre dinanzi alla soglia, per far purificare i visitatori dal contatto ammorbante della morte, è sentita dal poeta come la più pura che mano umana possa attingere, poiché deve

(1) Cfr. Verg., *Aen.*, 11, v. 719. *NeWlfigenia Taurica* leggiamo (v. 1193): *θάλασσα κλόζει πάντα τάνθρώπων κακά*: l'acqua del mare appariva per così dire più efficace d'ogni altra, per il suo movimento e per la sua salsedine. Presso Eschilo i n fa t ti *i αμίαντος* indica (*Pers*, v. 581) il mare (*φουσί το υ3ωρ της θαλάσση καθάοσιον ε'στι*: *Etym. M.*, 127, 13). Cfr.: Liv., 1,45, 6: «uiiio flumine»; ed Ov., *Met.*, III, 27: «e uiuis libandas fontibus undas».

(2) *Il* XXIV, v. 303. Per Tusò della parola *ἀκτίρατος*, cfr. *Il.*, xv, v. 498; *Od.*, ix, v. 205 e xvii, v. 532.

(3) *Aen*vi, v. 229.

(4) «< ' - 12-

essere attinta più dappresso che si può alie misteriose scaturigini ove il mito poneva il ricetta delle Ninfe *νηγυαί*. Quell'epiteto *πηγαίος* indica — e non solo plasticamente — l'esigenza di raccogliere l'acqua, in una implicita contrapposizione agli *ὕδατα ποτάμια* di poco oltre, in condizioni di massima purità, accostando cioè Torio del recipiente alia polla in modo che non un solo granello di polvere la turbi o la offuschi. Mercé questo epíteto, una suggestione profondamente lírica (non si dimentichi che è il Coro a parlare) avviva la prassi tradizionale della purificazione funebre.

Tanto più viva appare questa suggestione lírica, quando si ponga mente che l'acqua da Alcesti usata per compire la sua toeletta funebre è — ci dice il poeta — acqua fluviale, pura anche essa ma tuttavia lontana dalla sua scaturigine, già ineamminata per il suo corso e quasi impregnata di vivente umanità; acqua di fiume cui gli uccelli si dissetarono, cui le donne s'accostarono cantando per accudire al bucato.

In quel primo epíteto dell'acqua, che ci fa ricordare il bellissimo epíteto datóle da Platone — *εὐαίανδρος* (1) —, l'accento batte insomma sull'assoluta purezza sorgiva dell'acqua «chef surge di vena»; il secondo epíteto invece è tale da farci avvertire in esso come un ricordo del *ποταμοῖο πός* al quale la Nausicaa del poema omerico s'era recata con le ancelle. Quel *ποτάμιος* syntona, anzichè alla vita rituale, piuttosto alla vita domestica della donna, regina o popolana che sia.

Così, alla diversità tutt'altro che casuale di questi due epíteti il poeta ha saputo consegnare tutta una evocazione d'immagini; rivelandoci una sensibilità non disforme da quella sua più matura sensibilità, per la quale egli — con una intuizione capitale nella storia delTanima ellenica — saprà distinguere la contaminazione fisica da quella morale (2).

(1) *Legg.* 8,45 D.

(2) *NelIppolito* (v. 317) Fedra dice :

χείρες (liv *ἀγναί*, φρτ.ν δ' *ἔχει υ.ιασθ.ά η.*

III

[In singolare motivo letterario compare frequentemente, ad opera di poeti diversi, nel quinto libro *át\Y Anthologia Palatina*: esso consiste nella lode erotica della donna giunta in età ormai provetta. Il motivo è interessante da studiare, in quanto taluni degli epigrammi in questione giungono ad essere addirittura un paradossale elogio di ciò che meno suole attirare nella donna: la sessantina. L'esempio più interessante è quello che ci offre un poeta greco vissuto nella Roma di Cicerone, Filodemo di Gadara. Un suo epigramma dice : «Compie sessant'anni Carito, ma ancora le rimangono tanti nerissimi capelli da farle come uno strascico; e nel suo petto, ecco, marmoree mammelle drizzano le punte, senza il sostegno di fascia alcuna; e la sua pelle priva di rughe distilla ancora ambrosia, ancora seduzioni d'ogni sorta, innumerevoli vezzi ancora. E dunque, voi amanti, quanti non rifuggîte dall'ardente desiderio, venite qua e dimenticatevi il numero degli anni.» (1)

Osserva uno studioso francese, il Waltz (2), che i complimenti ad una bella vecchia sono un motivo comune a tutte le letterature. Ma, in un caso simile, l'idea del complimento «alla francese» può forse sviarci; qui si tratta di una lode erotica, che prosegue un motivo ben noto ai poeti del *X Anthologia*. Il Waltz osserva inoltre che un'idea superstiziosa era legata al fenomeno d'una bellezza conservata oltre l'età naturale, giacché in ciò si vedeva Teffetto d'un favore eccezionale degli dei: qui è da chiedersi quanto seriamente un Filodemo — e con lui gli imitatori del motivo da Filodemo probabilmente inaugurato — potesse credere in siffatte protezioni divine. Non occorre spendere parole per ricordare che un motivo canonico dell'epigrammatica è Telogio erotico delle $\pi\alpha\rho^{\acute{\epsilon}}\nu\alpha\iota \chi\acute{\alpha}\rho\iota\tau\epsilon\varsigma$, delle attrattive fisiche giovanili (3).

(1) *A. P.*, V, 13.

(2) *Anthologie grecque, première partie, Anthologie Palatine*, Paris, «Les Belles Lettres», 1928, Notice, p. 26, n. 2.

(3) Si veda p. es. 4. *P*>, v, 194.

NelTelogio della bellezza femminile, che per antonomasia è freschezza di gioventù, si esercita sino all'esaurimento la capacità artistica degli epigrammisti, cosicchè non ci stupisce che compaiano a volte composizioni attestanti non solo un gusto personale che alquantosi scosta da siffatto canone, ma anche un desiderio di rinnovare e rinfrescare quel motivo già trattato per tutti i versi. Infatti l'epigrammista Onesto nell'età augustea, trova più originale elogiare la bellezza nella sua maturità; ((giacché — dice — come ho pietá della vergine, così ho rispetto per la vecchia.)) (1) Ma il trapasso è già in atto e non si doveva fermare qui. Non c'è quindi da stupirsi se altri poeti, mossi dalla ricerca del nuovo a tutti i costi, abbiano coraggiosamente coltivato il motivo della lode erotica alla vegliarda. Scorrendo i numerosi epigrammi che trattano tale soggetto (2), si acquista la certezza della loro serietà, dal punto di vista — s'intende — letterario. Siamo in presenza di una serie univoca di esercitazioni poetiche, di *tours de force* sopra un tema volutamente paradossale. Siamo insomma nel campo della «letteratura».

L'unica istanza che si può far valere riguardo a questo genere di epigrammi, la cui letterarietà sarebbe di per sé prova della mancanza di ogni risonanza superstiziosa, è forse un'istanza di carattere sofisticato. Si ricordi che già Asclepiade, innamoratosi di una bellissima negra, aveva esclamato, con quel tono tutto suo: «Se è nera di pelle, che importa? Anche i carboni 10 sono; ma quando sono accesi, ardono come calici di rosa.» (3) In sostanza, dice il poeta: — voi dite che è brutta? ma se a me par bella, essa diventa tale. —Cosicchè Marco Argentario poteva giustamente osservare, con un'intuizione che a noi moderni appare sorprendente: «Macchè amore; non si tratta d'amore, quando taluno vuol possedere una donna che è bella. Ciò prova solamente che si hanno due buone paia d'occhi e che ci si affida al loro giudizio. Ma che, alia vista di una persona brutta, quasi trafitti da dardi, ci s'innamori, si perda la testa e si prenda

(1) A. P., v. 20.

(2) A.P., 38, 48, 62, 227, 238,

282.

(3) A.P., v. 2 10.

Unmotivo analogo appare anche nei seguenti epigrammi 121 e 132.

fuoco, questo è l'atnore, questa è la sua flamma. Poichè la beltà attrae senza distinzione tutti coloro che sanno discernerla. » (1) Appare evidente da queste parole quanto il gusto fosse mutato; basti pensare che, per usare le parole del Pasquali (2), secondo i Greci del v secolo la bellezza era tipica, canonica, e solo il brutto era individuale. Leggiamo ora uno degli squisiti poemi in prosa del Baudelaire, dal titolo *Un cheval de race*.

«Elle est bien laide. Elle est délicieuse pourtant!

Le Temps et l'Amour l'ont marquée de leurs griffes et lui ont cruellement enseigné ce que chaque minute et chaque baiser emportent de jeunesse et de fraîcheur.

Elle est vraiment laide ; elle est fourmi, araignée, si vous voulez, squelette même; mais aussi elle est breuvage, magistère, sorcière! en somme, elle est exquise.

Le Temps n'a pu rompre l'harmonie pétillante de sa démarche ni l'élégance indestructible de son armature. L'Amour n'a pas alteré la suavité de son haleine d'enfant; et le Temps n'a rien arraché de son abondante crinière d'où s'exhale en fauves parfums toute la vitalité endiablée du Midi français: Nîmes, Aix, Arles, Avignon, Narbonne, Toulouse, villes bénies du soleil, amoureuses et charmantes !

Le Temps et l'Amour l'ont vainement mordue à belles dents ; ils n'ont en rien diminué du charme vague, mais éternel, de sa poitrine garçonnière.

Usée peut-être, mais non fatiguée, et toujours héroïque, elle fait penser à ces chevaux de grande race que Toeil du véritable amateur reconnaît, même attelés à une carosse de louage ou à un lourd chariot.

Et puis elle est si douce et si fervente ! Elle aime comme on aime en automne ; on dirait que les approches de l'hiver allument dans son coeur un feu nouveau, et la servilità de sa tendresse n'a jamais rien de fatigant. » (3)

Potranno vedere i cultori di storia letteraria francese se sia

(1) A. P., v, 89.

(2) Omero, *il brutto e il ritratto*, in: *Ter^epagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 140.

(3) Uso l'edizione critica curata da Daniel Rops, Paris, «Les Belles Lettres», 1934.

da ritenere che il Baudelaire — in questo suo poemetto ove si riscontra come una «deformazione» imparentata a quella che doveva essere la deformazione della pittura impressionistica francese — si ispirasse a qualcuno degli epigrammi *à l'Anthologia Palatina*, sopra riportati. Certo è che il Baudelaire, oltre ad aver ricevuto una educazione umanistica, mostra negli stessi *Petits Poèmes* talune reminiscenze classiche che vanno da Virgilio (*Les bons chiens*, fine) ad Erodoto (*Le tir et le cimetière*, inizio). Comunque stia la cosa, l'utilizzazione, da parte di questi poeti della tarda grecità e del poeta francese moderno, di un motivo letterario-morale che, *mutatis mutandis*, è il medesimo, appare un fatto sintomatico; esso indica un profondo rapporto di affinité che lega tra di loro gli antichi e il moderno.

Polco MARTINAZZOLI