

I poemi omerici e l'epica in Francia

«*Les Français n'ont pas la tête épique*»: questa affermazione dell'Accademico di Francia Nicolas de Malézieu, poi ripresa da Voltaire nel suo celebre *Essai sur la poésie épique*, è oggi diventata quasi proverbiale e riassume nella sua stringatezza l'opinione di molti secondo cui il poema epico non è un genere confacente al 'genio' dei Francesi. Infatti, nonostante la critica si sia adoperata per sfatare questo mito analizzando l'abbondante produzione e le numerose teorizzazioni che, a partire dal secondo Cinquecento, hanno visto la luce in Francia, la maggior parte dei testi è ancora spesso giudicata quasi illeggibile; è quindi convinzione comune che, se si escludono le canzoni di gesta, in area francese non sia stato prodotto nessun vero capolavoro.

Quanto a Omero, riscoperto in Francia – come nel resto d'Europa – in epoca umanistica, è stato dapprima oggetto di un'ammirazione assoluta, tale da inibire di fatto ogni tentativo di uguagliare o superare un modello così prestigioso; poi, però, è diventato anche bersaglio di critiche aspre e talvolta sprezzanti in nome della modernità, della ragione critica e dell'orgoglio nazionale. Paradossalmente, solo la violenza della *Querelle d'Homère* nei primi anni del secolo XVIII ha permesso ai letterati francesi di trasformare la rivalità nei confronti di un antecedente che si doveva necessariamente imitare e sopravanzare in un rapporto più sereno e fecondo. Infatti, mentre a partire dal Settecento il genere epico viene percepito come sempre meno adatto a esprimere in modo adeguato le istanze della modernità, i poemi omerici continuano a ispirare poeti e prosatori, che utilizzano spesso l'*Iliade* e l'*Odissea* come ipotesto. Nella letteratura contemporanea, è soprattutto il mito di Ulisse ad alimentare letture originali, che fanno di questo straordinario personaggio non tanto il paradigma della libertà e della conoscenza, quanto la metafora dello scrittore e della creazione artistica.

11.1. *La leggenda di Troia e l'epica nel Medioevo*. È noto che i poemi omerici non furono conosciuti in epoca medievale: occorre attendere il

Rinascimento perché il pubblico erudito possa avere accesso diretto al testo dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Il nome di Omero, tuttavia, fu circondato da un grande prestigio fin dall'epoca carolingia e la storia della distruzione di Troia, conosciuta attraverso le opere di Darete Frigio e Ditti Cretese, conobbe una vasta diffusione nella Francia del Medioevo: sono infatti non meno di trecentocinquanta i manoscritti francesi che ci hanno trasmesso, in varia forma, questa materia e più di quindici le versioni della leggenda troiana.

Se queste opere meritano di essere menzionate in questo contesto non è solo per il loro significato culturale e per ciò che ci dicono quanto alla sopravvivenza e l'appropriazione della Classicità in epoca medievale; in realtà, il *Roman de Troie*, lungo poema composto verso il 1165 da Benoît de Sainte-Maure che costituisce di gran lunga la versione più diffusa, è da molti considerato un'epopea storica per dimensioni, tono e caratterizzazione degli eroi, come del resto accade per il *Roman d'Eneas* e gli altri *romans antiques* che, in epoca medievale, rielaborano in versi temi classici. Non bisogna infatti dimenticare che il termine *roman* serviva a designare ogni opera letteraria in volgare, e non, come oggi, un genere narrativo lungo in prosa.

Nel *Roman de Troie*, la fonte utilizzata dal chierico originario della regione di Tours – per questo vero e proprio *best seller* della letteratura in antico francese – è la storia dell'eccidio di Troia composta da Darete Frigio, che agli occhi di Benoît de Sainte-Maure doveva garantire con la sua autorevolezza la veridicità storica. Si è infatti ipotizzato che l'opera, composta verosimilmente nell'ambito della corte anglonormanna e francofona di Enrico II Plantageneto, rispondesse a un disegno politico di consolidamento dell'autorità del re: come accadde anche per la dinastia merovingia, la storia di Troia qui serve in primo luogo a mostrare l'origine troiana, quindi antica e prestigiosa, della monarchia angioina. Inoltre, le descrizioni delle scene di consiglio e di battaglia permettono di avviare la discussione sulle condizioni dell'esercizio del potere. Gli eroi, soprattutto Ettore, incarnano il modello della prodezza unita al carisma e all'umanità e sono l'esempio da imitare per i sovrani contemporanei. Infine, la città viene elevata a modello per tutto l'Occidente: le bellezze della cittadella di Ilio o della camera nuziale di Elena e Paride fanno di Troia un modello altissimo di civiltà artistica che i contemporanei devono sforzarsi di imitare.

Nell'adattamento in versi francesi, lo stile spoglio ed essenziale di Darete si trasforma e si arricchisce di descrizioni, digressioni, ma anche di episodi amorosi, introdotti per accontentare il gusto del pubblico dei primi 'romanzi' in lingua volgare. Uno in particolare fu destinato a una lunghissima e vasta fortuna letteraria: la storia dell'incostante Briseida e dei suoi amanti Troilo e Diomede ispirò infatti, tra gli altri, Boccaccio,

Chaucer e Shakespeare. Dalle vicende sfortunate di Medea e Giasone o Achille e Polissena, però, prendono soprattutto l'avvio discussioni tormentate e pessimistiche sull'amore umano, che trovano eco nelle riflessioni sul destino. La distruzione della città ideale e virtualmente imprevedibile causata dalla follia e dalla crudeltà, oltre che dalla volontà degli dèi, suscita infatti inquietanti interrogativi sul senso della storia.

Il poema conobbe una larghissima diffusione fino al secolo XV. Cinque trasposizioni anonime in prosa francese, realizzate nel corso del Duecento e all'inizio del Trecento principalmente in area cisalpina, hanno circolato in Francia soprattutto durante il Quattrocento, epoca in cui si acquisiscono il prestigio della forma prosastica come strumento per l'espressione della verità e l'interesse per la storia. La fortuna del *Roman de Troie* nel tardo Medioevo è poi anche legata alla versione in prosa latina realizzata da Guido delle Colonne nel 1287: oltre a cinque traduzioni francesi, eseguite tra il 1380 e il 1500, ce ne è giunto anche un adattamento teatrale realizzato nel 1452 da Jacques Milet, che con la sua *Istoire de la destruction de Troie la Grant par personnages* ci ha lasciato la prima *pièce* francese di soggetto classico.

Per cogliere a pieno l'importanza che assunse la materia di Troia in Francia e le ragioni della sua fortuna non bisogna infine dimenticare che, fino al tardo Medioevo, la leggenda troiana secondo la versione di Darete si diffuse anche per mezzo delle cronache universali, nelle quali fin dall'epoca merovingia venne incorporata questa materia. Fra i testi in latino, basterà ricordare qui lo *Speculum historiale* del domenicano Vincent de Beauvais; per le storie universali in antico francese meritano invece una menzione particolare la *Histoire ancienne jusqu'à César*, compilata verso il 1208-1213 per ordine di Roger IV di Lille e la *Chronique dite de Baudoin d'Avesnes* (1278-1284). Anche Jean Malkraume, autore di un adattamento in versi dei libri storici della Bibbia verso la fine del Duecento, inserì la storia della distruzione di Troia fra il racconto della morte di Mosé e le vicende di Giosué. Più tardi, altre compilazioni di carattere storico quali il *Livre de la Mutacion de Fortune* di Christine de Pizan (1400-1403), *La Fleur des Histoires* di Jean Mansel (1446-1451) e il *Miroir du Monde* anonimo (seconda metà del Quattrocento) continueranno a trasmettere la materia, parallelamente agli adattamenti del *Roman de Troie*. Occorre infine ricordare che le vicende della guerra troiana erano conosciute durante tutto il Medioevo anche attraverso il canto VI dell'*Eneide* e i libri XIII e XIV delle *Metamorfosi* di Ovidio, il cui successo fu enorme.

Si è detto prima che l'opera di Benoît de Sainte-Maure, come gli altri *romans antiques*, può essere considerata come appartenente al genere epico. Vari elementi la accomunano infatti con le epopee romanze posteriori alla *Chanson de Roland*: primo fra tutti, l'obiettivo di celebrare

le imprese di personaggi nobili a metà tra leggenda e storia, conferendo a quest'ultima una dimensione poetica. Il *Roman de Troie*, il cui tono epico è dato dallo stile grave con cui è condotta la narrazione, condivide con le canzoni di gesta contemporanee anche una serie di innovazioni; una di queste è l'elemento 'romanzesco'. Se fra i tratti distintivi del poema di Benoît figura l'importanza degli episodi amorosi, anche in alcune canzoni di gesta, come ad esempio la *Chanson de Saisnes* di Jean Bodel (1180 circa), le imprese individuali dei cavalieri e le loro vicende d'amore si mescolano frequentemente agli atti di eroismo delle scene di battaglia per soddisfare le esigenze del pubblico che richiedeva una trama narrativa più complessa. Per questa ragione altri motivi nuovi come la vendetta per le ingiustizie subite, l'esilio o il servizio presso un principe straniero si aggiungono a quelli tradizionali.

Anche sotto il profilo formale, le canzoni di gesta condividono alcuni tratti con i romanzi di materia antica; il verso epico francese per eccellenza diventa infatti l'alessandrino, modellato sul *Roman d'Alexandre*, il quale sostituisce sempre più frequentemente il decasillabo e si organizza per lo più non in lasse assonanzate, ma secondo lo schema della rima piatta. Ciò accade già a partire da *Berthe aux grans piés* (seconda metà del secolo XII). Alcune canzoni di gesta trasformano poi il verso d'intonazione o di conclusione, al posto del quale viene usata spesso una locuzione sentenziosa.

Come il *Roman de Troie* e molti altri testi letterari medievali, anche le canzoni di gesta sono poi oggetto, soprattutto nel corso del Quattrocento, di trasposizioni in prosa che interessano sia poemi isolati, sia interi cicli. Nelle canzoni di gesta posteriori alla *Chanson de Roland*, infatti, i poeti mettono sempre più l'accento sul racconto delle *enfances* dell'eroe o sulla continuazione delle imprese sue e della sua discendenza; per esempio, alla canzone di *Huon de Bordeaux* (composta verso il 1260) vengono aggiunte una sezione dedicata alle origini di questo personaggio (*Roman d'Auberon*) e altre fra cui alcune le cui protagoniste sono donne: Esclarmonde, moglie del duca Huon e protagonista del poema omonimo, Clarisse sua figlia (*Clarisse et Florimont*), poi Ide, figlia di quest'ultima (*Ide et Olive*). Tra le canzoni di gesta tardive, il ciclo di Huon de Bordeaux è quello che conobbe il maggior successo: una trasposizione in prosa verrà diffusa a stampa durante il Cinquecento e riedita più di trenta volte, fino al 1852. In Inghilterra, Shakespeare si ispirò al personaggio di Oberon per il suo *Midsummer Night's Dream*, ma attingeranno all'epopea francese anche Chaucer, Spenser, Ben Johnson. In Germania, Christoph Martin Wieland ne trasse materia per il suo *Oberon*, musicato successivamente da Weber. Nel corso del XIV secolo, in Francia vengono composti anche alcuni poemi di soggetto nuovo che attestano la vitalità del genere durante il tardo Medioevo: a un'epopea de-

dicata a *Hugues Capet* (1360 circa) e a un'altra su Carlo il Calvo si agguincherà la *Geste des ducs de Bourgogne* (1393-1411).

A partire dalla fine del Trecento, la forma prosastica si afferma sempre più come il modo di scrittura abituale della materia epica. L'adozione della prosa è soprattutto indice di una nuova funzione attribuita alla *geste*: se resta inalterato il valore esemplare delle imprese dell'eroe, che devono servire come modello da imitare, l'intento celebrativo viene realizzato secondo la modalità del racconto in prosa per dare un'apparenza di storicità e stabilire quindi una ideale continuità tra l'eroe e il sovrano, che si vuole suo erede. Infatti, le epopee in prosa di soggetto nuovo realizzate sia da autori di area borgognona come David Aubert e Jean Wauquelin, sia da chierici francesi come Philippe de Vigneulles e Berthould de Villebresne, si rivolgono ai grandi principi: Filippo il Buono, Luigi XIII, Carlo VIII.

Naturalmente, l'uso della prosa e l'andamento narrativo del racconto epico durante il tardo Medioevo hanno posto ai critici il problema dei rapporti fra la tradizione epica e quella romanzesca per definire quali possano essere i tratti caratteristici dell'una e dell'altra forma, che diventano sempre più prossime; l'importanza del contenuto guerresco, la dimensione della dismisura nelle descrizioni di lotte e battaglie e la funzione celebrativa sono spesso identificati come i tratti che permettono di attribuire un testo al genere dell'epopea. In ogni caso, l'uso della prosa e gli elementi romanzeschi permetteranno alle canzoni di gesta di sopravvivere anche nell'era della stampa; gli eroi epici, per il pubblico borghese degli incunaboli e delle cinquecentine, diventano simbolo della nobiltà di cuore e perciò conservano un valore esemplare. Durante il Rinascimento, la canzone di gesta conobbe invece un declino ineluttabile presso il pubblico erudito.

11.2. *Il Rinascimento*. Almeno due furono i motivi che spinsero i poeti del Cinquecento francese a tentare di imitare il modello omerico, reso accessibile a partire dalla fine del Quattrocento: da un lato, poiché il principio di imitazione dei modelli classici è un elemento chiave della poetica rinascimentale, misurarsi con il più antico e il più illustre dei generi classici era sentito come una sorta di obbligo, quasi un dovere morale; d'altro lato, dotare la letteratura in francese di un poema epico a imitazione dei grandi esempi della Classicità era considerato il miglior modo per realizzare a pieno il progetto di «*illustration de la langue française*» che, durante tutta la prima metà del Cinquecento, vide impegnati i letterati ma costituì anche una questione politica di primaria importanza.

Come è noto, la prima edizione a stampa dei poemi omerici in greco venne realizzata a Firenze nel 1488, seguita dall'edizione veneziana del 1504, ma in Francia non si dovette attendere molto per veder stam-

pati almeno parzialmente i testi greci: infatti, se la traduzione latina dell'*Iliade* eseguita da Lorenzo Valla e portata oltralpe da Lefèvre d'Étaples uscì dal laboratorio parigino dello stampatore e umanista Josse Bade fin dal 1510, già nel 1523 a Parigi apparve un'edizione parziale in greco, mentre il primo canto dell'*Odissea* venne stampato nel 1530. Tra il 1530 e il 1540, l'editore Chrétien Wechel ne pubblicò poi i primi dieci canti, oltre a un'edizione dei primi cinque dell'*Iliade* nel 1536. Per le edizioni complete occorre invece attendere un po' più a lungo: nel 1541 fu stampato il testo integrale dell'*Odissea* e nel 1554 quello dell'*Iliade*, mentre l'opera completa allora attribuita a Omero venne edita nel 1566 da Henri Estienne.

Questo interesse per il testo greco dei poemi omerici è certamente da mettere in rapporto con la creazione del «Collège des lecteurs royaux» da parte del re Francesco I nel 1530, allo scopo di diffondere l'insegnamento delle tre lingue classiche (greco, latino ed ebraico). Omero era infatti uno degli autori curriculari per gli studenti di greco.

Gli studiosi che si sono occupati della sua diffusione in Francia durante il Cinquecento hanno messo in luce che, almeno fino agli anni Quaranta, l'interesse per il poeta e le sue opere fu ristretto all'ambito erudito di coloro che gravitavano intorno all'umanista Guillaume Budé; unica eccezione fu François Rabelais, che inserì precise allusioni ai testi omerici nel prologo del *Gargantua*, nel *Tiers Livre* e nel *Quart Livre*. Negli anni centrali del secolo, invece, i poemi omerici vennero assimilati gradualmente nella cultura francese. Il primo indizio di questo interesse più vasto è costituito dalle traduzioni, che vanno considerate nell'ottica dell'appropriazione dei modelli classici e della costruzione di un volgare illustre: l'intento dei traduttori è infatti anche quello di dimostrare che la lingua di Francia è in grado di esprimere ogni cosa con eleganza e precisione. Se si eccettua qualche tentativo isolato (la traduzione dell'*Iliade* di Jehan Samxon, nel 1530 sulla base della versione latina di Lorenzo Valla), il grande movimento di *mise en français* di Omero comincia intorno agli anni Quaranta nell'ambito della corte di Francesco I; Hugues Salel pubblicò nel 1545 la sua traduzione in versi dei primi dieci libri dell'*Iliade* conclusa poi da Amadis Jamin, mentre Jacques Peletier du Mans tradusse i primi due libri dell'*Odissea* inserendoli nell'edizione del 1547 delle sue *Oeuvres Poétiques*.

Ma il vero artefice della rivalutazione di Omero in Francia fu Jean Dorat, allievo del «Collège des lecteurs royaux» e maestro di Jean-Antoine de Baïf e Pierre Ronsard negli anni 1544-1547, poi di Joachim Du Bellay presso il Collège Coqueret. L'insegnamento di Dorat per i poeti che formarono in seguito il gruppo della Pléiade, e più generalmente per la cultura francese fu determinante; la sua interpretazione di Omero, come già in parte quella di Erasmo e di Josse Bade, si fondava sul princi-

pio secondo cui l'*Odissea* poteva essere interpretata in chiave allegorica, come simbolo della ricerca della saggezza e del passaggio dell'anima dalla vita terrena a quella ultraterrena attraverso la morte. Questa interpretazione allegorica del poema omerico, che veniva incorporato nella tradizione giudaico-cristiana, si inseriva perfettamente nel quadro della *translatio studii* che gli intellettuali sostenevano con forza, e che il potere del re associava strettamente con la *translatio imperii*. Non va infine dimenticato che nel quadro della rivalità culturale con l'Italia, paese in cui fu soprattutto Virgilio a essere presentato come supremo modello poetico, l'esaltazione di Omero era parte di un anti-italianismo che permeava profondamente molti aspetti della cultura.

Quanto l'interpretazione di Dorat corrispondesse alle esigenze di un clima culturale dominante in Francia verso la metà del secolo XVI è provato dall'effetto che produsse in svariati campi; per le arti visive, ad esempio, verso il 1546-1549 in uno dei castelli che sorgevano nella regione della Loira venne dipinto un ciclo di affreschi che rappresentava scene tratte dall'*Iliade*, mentre a Fontainebleau venne decorata un'intera galleria, detta «Galerie d'Ulysse», ispirandosi all'interpretazione allegorica delle avventure di Odisseo suggerita dal grecista. Omero viene ammirato anche per la sua sapienza, che investe i campi più disparati: dalla geografia e la storia all'astronomia, la filosofia, l'arte della guerra; la sua saggezza, infine, è giudicata così grande da meritare di essere messa alla portata del grande pubblico, per il quale vengono compilate raccolte di sentenze tratte dal corpus delle sue opere.

In ambito letterario, «*le premier et le dieu des poètes*» è oggetto di ammirazione per l'apparente spontaneità dei suoi versi, dei quali si apprezza la sintesi tra maestosità e spoglia semplicità, ma anche per le descrizioni dal carattere quasi pittorico; per i poeti della *Pléiade* e particolarmente per Ronsard, che dissemina i suoi scritti di allusioni ai personaggi di Omero e ne imita talvolta i procedimenti stilistici, i poemi omerici trattano un tema autenticamente greco e per questa ragione devono servire d'esempio per l'epopea moderna, che dovrà essere costruita intorno a un tema autenticamente francese.

Tuttavia, nello stesso periodo, altri modelli classici fanno concorrenza a quello omerico, e in primo luogo Virgilio, di cui si apprezzano l'elegante *nobilitas*, spesso contrapposta alla presunta trivialità degli eroi di Omero, e l'estetica della concisione, della concentrazione e della chiarezza. Inoltre, il poema virgiliano appare più conforme all'ideologia di una monarchia che si cerca di rafforzare e glorificare attraverso l'epica, esaltandone la genealogia antica e prestigiosa. Insomma, i poeti del Rinascimento francese, per i quali la dottrina dell'imitazione è il solo strumento che può garantire innovazione e altezza di risultati attraverso il recupero della classicità, sembrano vivere una contraddizione irrisolvibile.

bile: da un lato, ammirano il modello omerico ma esitano a misurarsi con esso perché così alto da risultare inimitabile e insuperabile; d'altra parte, vedono in Virgilio colui che ha ispirato le epopee italiane moderne, giudicate talvolta severamente per quella rivalità che sfocerà poi in anti-italianismo, ma il poeta latino è al contempo visto come l'imitatore di Omero che ha saputo migliorare il suo modello: è diffusa l'opinione secondo cui i poeti francesi potrebbero allora forse fare ancor meglio rimeditando, rielaborando e perfezionando il poema virgiliano.

In questo quadro complesso, occorre ancora menzionare il fatto che alcuni autori rinascimentali di epopee, soprattutto tra i Protestanti, prenderanno come modello non tanto Omero o Virgilio, quanto piuttosto poeti che si situano ai confini dell'epos, come Lucrezio e soprattutto Lucano, apprezzato per il sentimento di prossimità provato nei confronti di un poema, la *Pharsalia*, che racconta con uno stile appassionato e impetuoso una guerra civile comparabile a quella che tormenta la Francia nella seconda metà del secolo.

Grande è quindi l'interesse intorno al genere epico, che viene designato in questo periodo con la denominazione 'poema eroico': si tratta di una composizione in versi, per lo più decasillabi o alessandrini, con invocazione preliminare e inizio *in medias res*, che tratta principalmente di vicende guerresche esaltando eroi ed eroine. Le discussioni intorno ai modelli da imitare si accompagnano a una riflessione teorica esposta nei vari trattati di poetica, tra cui quello composto da Jacques Peletier du Mans nel 1555 è certamente uno tra i più interessanti a questo proposito. I punti intorno ai quali ci si interroga riguardano soprattutto la natura degli eroi e la funzione del poema eroico, che per qualcuno avrà un carattere marcatamente filosofico e presenterà una visione sublimata del mondo, mentre per altri avrà un ruolo soprattutto politico idealizzando il principe e rendendolo degno di rispetto e ammirazione. Per altri ancora, il poema eroico sarà enciclopedico e dipingerà il mondo nella sua totalità e nella sua diversità. Il dibattito si accende anche intorno a elementi riguardanti l'*inventio*: la questione della fedeltà alla storia, intimamente legata a quelle della verosimiglianza e dell'uso del meraviglioso, l'epoca nella quale situare l'azione, la sua durata suscitano animate discussioni. Altrettanto dibattuti sono gli interrogativi che concernono la *dispositio*: quante siano le parti che costituiscono il poema eroico, come debba essere strutturato il materiale, quali siano le tecniche narrative da utilizzare per tenere desta l'attenzione del lettore, quale ruolo attribuire al narratore.

La critica ha comunque messo in evidenza che pur riflettendo sulle regole che la tradizione impone al genere, i poeti del Rinascimento attuano una poetica molto personale, che ha come risultato il frammentarsi del poema epico in una moltitudine di tipologie diverse.

Pierre de Ronsard, l'allievo del grecista Dorat, fornisce con la *Franciade* il modello del poema eroico fondato sulla ricerca delle origini e l'esaltazione della monarchia. La composizione, iniziata intorno al 1550 ed esplicitamente appoggiata dal re Carlo IX solo nel 1564, si concluse provvisoriamente nel 1572, con la pubblicazione dei primi quattro canti che vennero rimaneggiati quasi subito e ripubblicati in tre versioni diverse negli anni seguenti. Come è noto, il poema narra le vicende di Astianatte, figlio di Ettore e Andromaca e soprannominato Francion ('colui che porta una lancia'), il quale venne incaricato dagli dèi di recarsi in Gallia per fondarvi la dinastia dei Franchi. La presunta origine greca della monarchia francese, menzionata già nel *Roman de Troie* e ancor prima in una cronaca carolingia molto diffusa, viene qui ripresa ed elevata a oggetto stesso del poema.

Le attese intorno a quest'opera, che avrebbe dovuto dare all'autore la gloria e alla letteratura francese il suo grande poema epico, erano molto grandi: si trattava, da un lato, di dimostrare la *précellence* della lingua francese nel genere più antico, complesso e prestigioso e d'altra parte, di provare che la Francia sarebbe stata in grado di dare al mondo moderno un nuovo Omero. Per una serie di fattori concomitanti, tuttavia, l'opera non ottenne il successo sperato: la pubblicazione avvenne nel momento più drammatico delle guerre di religione, che indebolivano il potere della monarchia esaltata dal poema e rendevano estremamente incerta la percezione della grandezza nazionale; la scelta della mitologia come strumento per cantare le gloriose origini francesi apparve a molti inadeguata, perché non permetteva al pubblico di cogliere facilmente un legame tra il passato e la storia presente, né di riconoscere nell'eroe l'archetipo del re; inoltre, l'introduzione di una lunga genealogia encomiastica rendeva il poema eroico troppo simile a un'opera storiografica. Anche alcune scelte formali, e in primo luogo quella del decasillabo, giudicato troppo prosaico, vennero criticate da una parte dei contemporanei. Il progetto di un poema in dodici o ventiquattro canti venne dunque abbandonato, ma ciò non significa che la *Franciade* non abbia esercitato un'influenza significativa sulla produzione posteriore. Innanzi tutto, almeno sei poemi eroici successivi si presentano espressamente come continuazioni del poema di Ronsard; inoltre, la *Judith* di Guillaume Saluste Du Bartas, poema biblico ispirato alla *Genesi*, e *La Sepmaine*, poema enciclopedico dello stesso autore, si configurano come contro-esempi in aperta polemica con il testo ronsardiano: il primo si vuole fondato non sulla 'favola' mitologica ma sulla verità del testo sacro, mentre il secondo si propone di celebrare la grandezza divina nella meraviglia della Creazione e nelle conquiste della scienza a opera dell'uomo.

I poemi di Du Bartas appartengono a due delle numerose tipologie nelle quali si può raggruppare la vasta produzione epica cinquecentesca.

Oltre ai poemi enciclopedici più dichiaratamente ispirati ai modelli omerici, come *La Galliade* di Guy Le Fèvre de La Boderie e *La Sepmaine* di Achille de Gamon, e ai poemi biblici, tra cui si annoverano *La Monarchie de David et Goliath* di Joachim Du Bellay e l'*Israéliade* di Vauquelin de la Fresnaye insieme a quattro poemi sulla vita di Cristo e due su quella della Maddalena, occorre menzionare i poemi militanti; questi ultimi traggono la loro materia dalla storia contemporanea e vengono composti tanto da autori protestanti (Jean de La Gessée, Alexandre de Pontaimeri, Jean de Schélandre) che da autori cattolici (Alphonse Delbene, Honoré d'Urfé, Pierre de Deimier, Sébastien Garnier, Pierre-Victor Palma Cayet). Un'ultima categoria raggruppa infine i testi a carattere spiccatamente romanzesco, ispirati soprattutto all'epica italiana e costruiti intorno a intrecci complicati, che concedono grande spazio alle vicende amorose; questo genere di poemi, che riflettono il gusto dei frequentatori della corte, conoscerà un certo successo soprattutto dopo la conclusione delle guerre civili.

11.3. *Tra Mito e Storia: il Seicento.* Nella seconda parte del Cinquecento le Guerre di Religione avevano favorito, paradossalmente, lo sviluppo di una poesia epica che permettesse di confrontarsi con la storia e di prendere posizione sulle questioni di fede. Benché le complesse vicende politiche avessero provocato profondi drammi morali e messo in dubbio tanto il concetto di grandezza nazionale quanto il prestigio della monarchia, creando quindi un clima culturale poco favorevole a una concezione eroica dell'esistenza, la critica ha messo in evidenza la ricchezza della produzione epica nell'ultimo terzo del secolo e ha quindi potuto parlare di una vera e propria rinascita del poema eroico a partire dal 1572. I fattori che hanno favorito questa fioritura sono stati identificati non solo nella dottrina del classicismo, che impone agli autori di concepire la letteratura quasi esclusivamente nel quadro dell'imitazione dell'antichità e attribuisce al genere epico un prestigio grandissimo, ma anche nella volontà di uguagliare e superare il modello italiano, considerato classico alla stregua di quello greco e quello latino per aver saputo appropriarsi del passato rinnovandolo. Molto importante era anche l'idea che la creazione di una letteratura nazionale non possa essere concepita senza l'epopea. Infine, l'inquietudine religiosa causata dalle guerre civili ha spinto i poeti a privilegiare una forma poetica che consentisse di meditare a fondo sulla presenza di Dio nella storia.

Questa ispirazione cristiana caratterizza anche la maggior parte della produzione seicentesca che, con un'evoluzione graduale, fa del poema epico non più uno strumento per la glorificazione nazionale, ma una celebrazione della conversione.

Le tappe salienti nel processo di elaborazione di una poetica dell'epos nel Seicento sono state identificate nell'*Advertissement au lecteur* pre-

messo da Du Bartas all'edizione delle sue *Oeuvres Poétiques* (1606) e nella *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* di Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1670). In questi due testi teorici, pubblicati a più di cinquant'anni di distanza l'uno dall'altro, viene affermato che il soggetto dell'epopea moderna deve essere tratto dalla storia, e più particolarmente, secondo Saint-Sorlin, dalla storia sacra – cioè tratta dall'Antico o dal Nuovo Testamento – oppure da quella religiosa, riferita alle vicende dell'era cristiana; il poeta non potrà perciò intervenire sempre sulla strutturazione della materia e nel trattare la materia sacra sarà tenuto a seguire l'*ordo naturalis*, ma egli avrà il compito di rendere piacevole e varia la forma del suo poema, affinché sia un utile strumento di insegnamento e imiti la varietà della creazione. L'uso del verso, sempre secondo Saint-Sorlin, avrà una duplice funzione: rendere evidente la meraviglia del creato attraverso l'invenzione poetica e trasformare i grandi personaggi in eroi, poiché l'azione eroica necessita di qualcuno che la realizzi poeticamente. Infine il meraviglioso, rigorosamente cristiano, permetterà di svelare ciò che c'è al di là della realtà e nel contempo mostrerà l'onnipotenza divina. Su questo aspetto, come pure su questioni puntuali riguardanti la *dispositio* e l'*elocutio* – regolamentazione delle diverse parti che costituiscono il poema, uso degli artifici retorici, funzione delle descrizioni, ricorso alle formulazioni sentenziose – il dibattito sarà comunque molto acceso tra i teorici, soprattutto nella seconda metà del secolo.

Queste dichiarazioni programmatiche raramente alludono ai poemi omerici come modello per l'epica; benché verso il 1651, nella sua *Dissertatio Peripatetica de Epico Carmine*, il Père Pierre Mambrun dedichi all'*Iliade* e l'*Odissea* un'analisi concentrata soprattutto sulla forma e sulla struttura, e nonostante gli elogi che, qualche anno più tardi, il Père René Le Bossu rivolgerà al principe degli aedi nel suo *Traité du poème épique* (1675), la poetica di Du Bartas e soprattutto di Saint-Sorlin è lontanissima da quella di Omero, a cui non vengono risparmiate critiche che a noi contemporanei possono apparire semplicistiche, ma trovano giustificazione nel clima culturale soprattutto dell'ultimo quarto del Seicento, come verrà detto più oltre.

Nelle realizzazioni pratiche, l'allontanamento dalla poetica di matrice ronsardiana avviene in modo progressivo. Fino alla metà del secolo, infatti, si continuano a scrivere poemi sulle origini della Francia, sia direttamente iscritti nella discendenza della *Franciade*, sia – più spesso – in aperta polemica con il modello: nella *Franciade* di Pierre Delaudin d'Aigaliers (1603), ad esempio, sono i Celti a costituire la matrice originaria della Francia moderna, come pure nelle *Aventures de la France* di Jean Heudon (1602). I testi di ispirazione sacra diventano via via più numerosi, ma non tutti si attengono alla regola dell'inalterabilità della

storia; la *Christiade* di La Poujade (1604) e il *Moyse sauvé* di Marc-Antoine Girard de Saint-Amand (1659) modificano infatti volontariamente l'ordine dei fatti, per far sì che il poeta diventi creatore e il poema epico un'allegoria della creazione divina. Anche il meraviglioso è ancora di ispirazione pagana in un numero considerevole di testi, come la *Suzanne ou la chasteté* di Antoine de Montchrestien e, in parte, la *Christiade* di Jean d'Escorbiac (1613). Tra i soggetti evangelici, è il personaggio della Maddalena a ispirare più frequentemente i poeti: fra il 1606 e il 1622 si contano infatti quattro poemi dedicati alla peccatrice pentita.

Negli anni Cinquanta, la scelta dei temi avviene soprattutto a partire dalla storia del Cristianesimo: l'*Alaric ou Rome vaincue* di Georges de Scudéry (1654) attinge addirittura alla storia profana per trattare una materia cristiana, nella convinzione che i soggetti biblici sopportano male l'affabulazione; Jean Chapelain, invece, sceglie un'eroina per la sua *Pucelle, ou la France délivrée* (1656), ispirata al personaggio di Giovanna d'Arco. Nel *Saint Louys* di Pierre Le Moyne (1658) il fine tradizionale del poema epico – spingere i grandi a emulare l'azione dei grandi esempi del passato – si coniuga pienamente con l'esigenza di trattare soggetti storici e cristiani, mentre l'aspetto romanzesco viene trattato attraverso il racconto di amori alti e nobili; il meraviglioso è sempre utilizzato nei limiti della verosimiglianza, che corrisponde a ciò che il pubblico può accettare senza sforzo.

La piena realizzazione del progetto avviene con la *Marie-Madeleine ou le triomphe de la Grace* di Saint-Sorlin (1669), in cui il soggetto, vero, viene narrato e creato poeticamente dal poeta che, pur senza tradire la storia, può manifestare la sua creatività 'svelando' fatti non esplicitamente menzionati dalla tradizione. Ciò che conta, è che il tema costituisca un'interpretazione figurale della realtà: si sente qui l'influenza del modello tassiano, il cui influsso si esercita in modo sempre crescente sui poeti epici francesi. In quest'opera di Saint-Sorlin, come pure nella sua *Esther* (1670) di soggetto veterotestamentario e nel *Clovis ou la France Chrestienne* (1673), l'autore porta a compimento la trasformazione del genere epico da apologia del sovrano a esaltazione della conversione.

Un posto a parte in questo rapido panorama merita *Les Tragiques* di Agrippa D'Aubigné (1616), che ha come oggetto le guerre di religione ed ebbe una notevole influenza sui testi contemporanei, ma si situa ai margini del genere epico poiché è anche visione, satira, poesia religiosa: i toni si mescolano e le azioni tragiche sono compiute da eroi diversi.

Nonostante la profusione di teorizzazioni e testi, il bilancio delle realizzazioni seicentesche non può essere considerato pienamente positivo e molti critici hanno parlato espressamente di fallimento, soprattutto se si considerano le grandi opere italiane e inglesi coeve. La condanna formale del nuovo progetto epico venne formulata già da Nicolas Boileau-

Despréaux, nel terzo canto dell'*Art Poétique*, mentre il Père Rapin, nelle *Réflexions sur la poétique* del 1675, si interrogava a proposito delle cause che avevano determinato una così scarsa qualità e un così alto numero di poemi incompiuti, chiedendosi se non fosse la stessa lingua francese a risultare inadeguata a un lavoro di ampio respiro come il poema epico; altri invece chiamavano in causa la mancanza di materia, l'inadeguatezza del pubblico o il *génie de la nation*. La critica moderna ha invece appuntato l'attenzione da un lato, su circostanze storiche – gallianesimo, assolutismo monarchico, evoluzione della borghesia – che avrebbero progressivamente allontanato l'epica dal mondo francese contemporaneo; d'altro lato, sono state evocate alcune ragioni più specificamente poetiche tra cui la 'sovra-codificazione' delle regole nelle prefazioni, che avrebbe agito quasi come sterilizzatrice del talento per l'eccesso di peso dato alla teorizzazione, e l'impossibilità di realizzare una sintesi tra il modello virgiliano e quello italiano di Tasso e Ariosto. Il grande critico Alexandre Cioranescu osservava infatti che

le poème épique conçu selon des règles rigides et difficiles à respecter fut en même temps séduit par l'atmosphère chevaleresque et romanesque des poèmes italiens, dans lesquels l'aventure dominait. À cause de cette double tendance, il était destiné à rester une composition froide et mélangée, en contradiction avec elle-même.

Si è già accennato al fatto che i tentativi di rinnovare l'epica per farne un genere moderno corrispondono a un allontanamento progressivo dai modelli classici e particolarmente da quello omerico, che fu oggetto di critiche sempre più severe. Già alla fine del Cinquecento, nel quinto libro dei *Poetices libri septem* – composti in Francia nel 1559 ma pubblicati postumi nel 1561 – Giulio Cesare Scaligero paragonava la poetica di Omero con quella di Virgilio dichiarando quest'ultima infinitamente superiore alla «facilita naturale» del poeta greco, criticato anche per il ruolo eccessivo del meraviglioso e per lo stile, giudicato freddo, puerile o addirittura inadeguato al contesto. È l'inizio di un'epoca in cui la letteratura latina sarà preferita a quella greca e l'intera poetica di Ronsard e della *Pléiade* sarà sostituita da un nuovo canone letterario, in cui Omero sarà sempre meno presente come riferimento culturale: nei primi anni del Settecento una vera e propria *Querelle d'Homère* occuperà le prime pagine dei giornali letterari e si configurerà come un prolungamento della disputa che, pochi anni prima, aveva opposto il partito degli Antichi a quello dei Moderni.

Prima di questo episodio estremo, una serie di elementi annunciano e poi testimoniano il progressivo cambiamento nella mentalità e la nuova percezione della Classicità. Per quanto concerne Omero, a inizio secolo sono le traduzioni a fornire l'esempio di questi mutamenti: la mag-

gior parte delle trasposizioni in versi o in prosa dell'*Iliade* e dell'*Odissea* - quattro tra il 1604 e il 1617 - sono in realtà 'belle infedeli' profondamente influenzate dall'estetica barocca, in cui il testo di partenza, affrontato tra l'altro indirettamente attraverso le traduzioni latine, è considerato interessante per l'intreccio più che per lo stile, reso in modo da conformarsi ai canoni moderni; anche la storia viene però modernizzata e adattata al gusto dei lettori contemporanei.

Anche nell'ambito del romanzo e del teatro la vicenda di Troia è per lo più solo uno sfondo, oppure uno spunto per raccontare avventure galanti. Le reminiscenze omeriche subiscono profonde trasformazioni nei romanzi barocchi come l'*Histoire de Cléophus et Séphora* di Michel Rousset (1601) o *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques* di Madeleine de Scudéry (1647); anche le tragedie di Alexandre Hardy e Isaac de Benserade, che scrissero entrambi, a qualche anno di distanza, una *Mort d'Achille* e una *Méléagre* ispirata al capitolo X dell'*Iliade*, sono in realtà alquanto lontane dalla fonte omerica, come lo saranno del resto le *pièces* di Thomas Corneille qualche decennio più tardi. Lo stesso Jean Racine, che compose due tragedie ispirate al mito di Troia e scrisse in gioventù delle *Remarques sur l'Odyssée* alquanto interessanti, è testimone della distanza che separa la cultura francese di questo periodo dalla cultura greca; nei suoi appunti critici, il grande tragediografo mostra profondo interesse per il modo in cui sono creati i personaggi di Omero e per l'architettura generale delle sue opere, ma la sua *Andromaque* (1667) e l'*Iphigénie* (1674) sono giudicate dalla critica «*très peu homériques*»: il mito di Troia è al servizio di una poetica della tragedia che si fonda su presupposti molto lontani da quelli dell'epopea.

Prima della *Querelle*, una tappa significativa per la ricezione di Omero nella Francia seicentesca è rappresentata dal decennio 1640-1650. Innanzi tutto, con la pubblicazione di opere di erudizione come il *De Patria Homeri* di Leone Allazio (Lione, 1640) e il *Lexicon Homericum* di Louis Coulon si esaurisce definitivamente l'eredità umanistica del secolo precedente e nei decenni successivi la Francia non contribuirà in modo significativo al progresso degli studi su Omero, dal momento che la critica, sempre più 'mondana', tenderà a rifuggire in modo netto da ogni accademismo e da qualunque forma di erudizione, giudicata troppo pedantesca. In secondo luogo, e in conseguenza di questi orientamenti critici, il punto di vista critico su *Iliade* e *Odissea* diventa principalmente estetico: ciò che importa ai letterati sono soprattutto lo stile e la composizione, che vengono però misurati e valutati secondo i parametri del classicismo francese. Il dialogo intitolato *De la lecture des vieux romans* di Jean Chapelain (1647) e quello composto da Sarasin negli stessi anni, che porta il titolo *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, sono le opere che meglio permettono di cogliere il mutamento in atto nel pun-

to di vista su Omero adottato dai letterati. Questa tendenza critica mostrerà un'ostilità sempre più marcata nei confronti della poetica omerica, giudicata spesso in modo frettoloso e superficiale, perché considerata nell'ottica molto parziale del rispetto dei canoni estetici e di gusto elaborati dal *Grand Siècle*. A ciò va aggiunto che la conoscenza dei testi era sempre indiretta: quasi nessuno di questi critici fu infatti ellenista.

Noémi Hepp, che si è occupata a lungo di Omero e della sua diffusione nel Seicento francese, ha parlato molto opportunamente di «*malaise homérique*» a proposito della distanza che separa i poemi omerici dal gusto dei contemporanei; Claude Fleury, nelle *Remarques sur Homère* - contenute nel manoscritto Paris, BnF fr. 9514 - ha descritto con precisione e lucidità questo disagio dei letterati francesi, i quali non potevano apprezzare ciò che, in nome del perfetto equilibrio e della chiarezza razionale del classicismo, veniva considerato «*bas, ridicule, inhumain*»: ecco allora che la guerra di Troia appariva un soggetto assurdo perché fondato su motivi crudeli e immorali, mentre l'azione dei poemi omerici, giudicata troppo lunga e in fondo incompiuta, veniva condannata per lo spazio eccessivo concesso alle passioni; quanto allo stile, non mancava chi lo giudicasse «*inadmissible, incohérent et extravagant*». Nonostante la tradizione imponesse il rispetto e l'ammirazione per le opere di Omero, difese da un certo numero di letterati quali Antoine Gombauld, cavaliere di Méré (*Discours, Conversations et Lettres*, 1668-1672), il Père Rapin e Charles Saint-Denis, signore di Saint-Evremond (*Sur le goût et le discernement des Français*, 1683; *Sur les poèmes des Anciens*, 1685), l'applicazione ai testi classici del sistema di valori e dei parametri estetici della società contemporanea determinava un atteggiamento sempre più avverso nei confronti della Classicità.

In questo clima culturale, i trattati teorici dei Moderni quali Charles Perrault o Fontenelle pronunciano la condanna tanto dell'*Iliade* quanto dell'*Odissea* in nome di una filosofia del progresso che proclama la superiorità del secolo di Luigi XIV sul passato. Considerati espressione di un'epoca in cui l'umanità sarebbe stata ancora in una fase infantile e immatura, i poemi epici greci sono oggetto di un'ironia spesso sprezzante e altera. La critica ha constatato anche l'incapacità degli eruditi che appartenevano al partito degli Antichi a divulgare in modo efficace e intelligente le loro idee sull'importanza della tradizione. Né Boileau con l'*Art poétique* e le *Réflexions sur Longin* (1694), né Anne Dacier con il *Commentaire sur la poétique d'Aristote* o François de Caillères nella *Histoire poétique de la guerre entre les Anciens et les Modernes* (1688) riescono a influire sull'opinione pubblica, tanto che N. Hepp parla della sfortuna di Omero osservando che «*tout ce qui pourrait servir la fortune d'Homère avorte, ou se perd, ou demeure dans l'ombre [...]. Un astre maléfique envoyait son influx sur tout ce qui pouvait servir la gloire d'Homère sous Louis XIV*».

Prima di descrivere le diverse fasi di quella che è conosciuta come la *Querelle d'Homère*, occorre ancora menzionare il caso del *Télémaque* (1699-1717) di François de La Mothe Fénelon, opera a carattere pedagogico che influì molto sul gusto e sulle idee dei letterati nel secolo successivo. Questo romanzo pedagogico, scritto con l'intento di fornire al giovane duca di Borgogna un compendio delle conoscenze necessarie al re in materia di governo, economia, guerra, urbanismo e molto altro, si vuole una dimostrazione dell'attualità delle conoscenze che Omero aveva saputo fornire agli uomini dell'Antichità, secondo una tradizione ben consolidata che vedeva nel 'principe dei poeti' anche un maestro di morale e di ogni scienza. Il messaggio che Fénelon voleva trasmettere al suo giovane allievo si riassume nella convinzione secondo cui «*plus heureux [est] le roi qui fait le bonheur de tant de peuples et qui trouve le sien dans la vertu*»: la ricerca di un equilibrio fra la tensione verso la felicità e il senso del pericolo incombente, per il sovrano, di trasformare ogni vittoria in un fallimento lo deve spingere a un senso della misura che solo potrà garantire ai suoi sudditi una vita serena. Da un punto di vista letterario, il romanzo pedagogico di Fénelon ha ben poche affinità con l'*Odissea*, influenzato com'è dal romanzo barocco e dalla sua estetica; ciò che importa però è sottolineare la rivalutazione estetica della poesia omerica, di cui vengono esaltate, in opposizione aperta con il gusto imperante, la bellezza semplice e ingenua e la toccante semplicità.

11.4. *La Querelle d'Homère (1711-1715)*. Sorta di prolungamento della *Querelle des Anciens et des Modernes*, la *Querelle d'Homère* prende avvio nel 1711, con la pubblicazione della traduzione dell'*Iliade* eseguita da Anne Dacier nell'intento di rendere accessibile a un largo pubblico il testo omerico; risultato di un grande lavoro di erudizione svolto da un'ellenista tutto sommato coscienziosa, *L'Iliade d'Homère, traduite en français avec des remarques* era preceduta da una prefazione nella quale Omero veniva esaltato come il primo e il più grande dei poeti epici per aver saputo superare le difficoltà che poneva il genere epico sotto il profilo dell'invenzione del soggetto, della verosimiglianza, dell'unità d'azione e del significato allegorico, creando poemi perfetti che provocano al lettore un vivo piacere. Anche se questa traduzione venne giudicata un compromesso perché, secondo Voltaire, Omero non risultava essere «*ni complètement ancien, ni moderne*», il suo significato culturale è degno di attenzione dal momento che suscitò reazioni vivaci. In particolare, Antoine Houdar de La Motte, schierato nelle fila dei Moderni, tradusse a sua volta l'*Iliade* (1714), facendo precedere il testo da un discorso su Omero nel quale egli ammetteva certo le qualità del poema, ma ne metteva in luce anche gli aspetti giudicati negativi: lunghezza eccessiva, ripetizioni, trivialità, immoralità. Tutto ciò nella traduzione era sta-

to soppresso, così da dimostrare che, utilizzando la materia omerica, un moderno è in grado di provare la superiorità del suo tempo su un'età barbara e primitiva.

La vera disputa prese inizio proprio dalla pubblicazione di questa seconda traduzione-adattamento. Madame Dacier replicò qualche mese dopo con un trattato di oltre seicento pagine intitolato *Des causes de la corruption du goût*: La Motte veniva paragonato a un pigmeo che si scaglia contro un gigante e la sua traduzione criticata tanto per le soppressioni quanto per le aggiunte al testo omerico. La polemica puntuale doveva poi lasciare il posto a un'analisi delle cause che avrebbero portato a una corruzione così evidente del gusto in epoca moderna: infatti, dal momento che solo lo studio della letteratura greca e latina aveva permesso di rendere più elegante e raffinata la letteratura francese, il disprezzo e l'ignoranza di questi modelli avrebbero avuto come conseguenza inevitabile la ricaduta nella trivialità e nella rozzezza. Naturalmente, La Motte si difese con un nuovo attacco: nel 1715 apparvero infatti le sue *Réflexions sur la critique*.

Un vasto movimento in favore o contro l'una delle due posizioni si scatenò a partire dalla prima metà del 1715 e molti letterati intervennero, talvolta cercando anche una conciliazione; fra tutte, tre opere meritano di essere citate in particolare. La *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère* dell'abate Jean Terrasson applicava al campo delle lettere lo spirito cartesiano e proclamava la superiorità dei Moderni in virtù della conformità delle loro opere alla razionalità e alla *belle nature*. Anche nelle *Conjectures académiques, ou dissertation sur l'Iliade* di François Hédelin d'Aubignac, apparse nello stesso anno, viene affermato il concetto secondo cui occorre giudicare le opere non secondo il principio di autorità ma in base alla loro conformità alla ragione; oltre a ciò, l'abate d'Aubignac metteva in dubbio l'esistenza di Omero e considerava l'*Iliade* e l'*Odissea* compilazioni di poemi originariamente indipendenti, anticipando così le teorie che verranno sviluppate più tardi, in seguito al ritrovamento del celebre manoscritto greco della biblioteca Marciana di Venezia da parte di Jean-Baptiste-Gaspard d'Ansse de Villoison. Infine, l'autore del *Télémaque* scrisse in quegli anni una *Lettre sur les occupations de l'Académie* nella quale esprime una posizione conciliante, se non addirittura fluttuante: esaminando le posizioni degli uni e degli altri, egli si schiera con gli Antichi solo con grande cautela e con molta prudenza, fornendo la prova che la dottrina dei Moderni andava progressivamente affermandosi.

11.5. *Il crepuscolo dell'epopea?* La bocciatura da parte di Boileau di progetti elaborati nel corso del Seicento per la costruzione di una nuova poetica dell'epopea, seguita poi dalla crisi dei modelli classici e dal-

l'antiomerismo talvolta virulento della *Querelle des Anciens et des Modernes* fecero sì che, all'inizio del Settecento, i letterati si trovarono nuovamente ad affrontare la questione di come e su quali basi fondare un poema epico moderno. Come durante il secolo precedente, la grande produzione di poemi epici - che tra il 1723 e il 1815 superò gli ottanta titoli - e la feconda riflessione teorica provano che l'interesse per questo genere letterario fu vivo e acuto, ma gli stessi autori esitano tra una visione dell'epopea come genere in piena fase di rinnovamento e una prospettiva più pessimistica, secondo cui l'epos sarebbe ormai al tramonto. La critica moderna, che constata la vitalità del dibattito durante tutto il Settecento, è però anche incline a vedere nella varietà dei progetti e delle realizzazioni un segno inevitabile del declino.

Voltaire è unanimemente considerato il personaggio che ha dato il maggiore impulso al genere e provocato le riflessioni più interessanti da parte dei contemporanei. Nell'*Essai sur la poésie épique*, composto dapprima in inglese durante l'esilio a Londra, poi rimaneggiato e tradotto in francese (1733), egli afferma che gli Illuministi si sarebbero distinti dai loro predecessori del *Grand Siècle* per voler fare dell'epopea un discorso sul presente e sul divenire politico: il poema epico, che deve avere come oggetto un avvenimento recente inscritto nella memoria collettiva, celebra un eroe il cui comportamento è coerente con i valori dei Lumi; la storia diventa quindi una lezione da assimilare per creare una nuova civiltà nazionale. Nella *Henriade*, che venne composta nel 1728 e ha come eroe il re Enrico IV, le guerre di religione sono infatti l'esempio da non imitare se si vuole creare una società fondata sulla tolleranza. Storia e riflessione politica, memoria e prospettive per il futuro devono quindi trovare nel poema epico un luogo dove coniugarsi armoniosamente. Altra innovazione importante riguarda il meraviglioso: dal momento che, secondo Voltaire, le trasformazioni della storia dipendono non dalla divinità o dalla Provvidenza ma da valori come la saggezza e la libertà, il poeta epico non ricorrerà alla mitologia cristiana, ma all'allegoria, che servirà a personificare le passioni umane. È stato però osservato che in realtà, Voltaire rinnovò l'epica senza rivoluzionarne completamente le convenzioni, realizzando un compromesso fra tradizione e innovazione. Il rispetto della tradizione si manifesta in ambito narrativo e stilistico, per la costruzione della materia epica e per le scelte metriche, di registro, di lingua. Se è soprattutto Virgilio a essere preso come modello, anche Omero viene riesaminato e riletto in una prospettiva relativista, che permette finalmente di valutare più obiettivamente le caratteristiche salienti del suo stile, ricollocandole nel loro contesto.

Poiché gli aspetti innovativi in Voltaire sono comunque numerosi, il contrasto con la poetica dei contemporanei fu inevitabile; la contrapposizione più netta fu con René Le Bossu, che nel suo *Traité du poème*

épique (1675) attribuiva al poema epico un significato allegorico e faceva della storia epica un *exemplum* morale.

Più sfumato e complesso è il rapporto tra Voltaire e gli Enciclopedisti, perché essi erano convinti, come l'autore della *Henriade*, che l'epopea debba servire alla formazione dell'uomo in quanto cittadino e possa trattare temi moderni, ma affermavano anche che i temi devono avere una portata non solo nazionale ma universale, e soprattutto che l'azione di qualunque individuo può avere una portata epica. In primo luogo quindi Jean-François Marmontel, autore dell'articolo *Epopée* inserito nell'edizione del 1755 dell'*Encyclopédie*, rompe con la tradizione dell'eroe appartenente alla *élite* politico-militare e con quella delle avventure guerresche; anche sul piano formale viene auspicata una codificazione molto meno rigorosa, che ammetta la prosa cadenzata, come pure le forme metriche diverse dal dodecasillabo, spesso utilizzate nei testi contemporanei.

Nell'articolo redatto per il supplemento all'*Encyclopédie* del 1776, invece, viene discusso il rapporto dell'epopea con le tematiche relative al Nuovo Mondo e alla sua scoperta; infatti, nei poemi epici apparsi in quegli anni viene sviluppata una riflessione sul Nuovo Continente e sui suoi abitanti, secondo premesse spesso opposte: l'America è talvolta vista come una terra selvaggia abitata da esseri primitivi, se paragonata all'Europa civilizzata, ma più spesso è dipinta come un luogo potenzialmente idillico perché incorrotto, in cui l'uomo potrebbe vivere felice come il buon selvaggio, seguendo i principi di una religione naturale. La civiltà e il progresso sono visti allora come la causa della corruzione e dell'annientamento di questo felice stato di natura. Insomma, il genere epico si avvia a essere il veicolo di un'epopea delle origini in cui la tonalità patetica e 'sensibile' sostituisce quella eroica e l'esaltazione di una comunità prende il posto di quella per un individuo eccezionale. In questo contesto, il personaggio di Cristoforo Colombo diventa un eroe epico che porta a compimento la sua *quête*, ma solo a prezzo della distruzione di un mondo; la tonalità si fa spesso malinconica e pessimistica a causa della nostalgia per uno stato di natura e una vita selvaggia irrimediabilmente perduti. Questa epopea 'primitiva' e già risolutamente romantica rompe definitivamente con l'estetica del progresso di matrice voltairiana, risucchiata com'è dalla dinamica retrospettiva creata dall'apologia di una primigenia età dell'oro. I modelli a cui si ispirano gli autori epici, che sempre più creano opere ibride in cui si mescolano romanzo, teatro e poema lirico, sono Omero e Ossian, il mitico autore dei canti pubblicati nel 1765 da Macpherson, accomunati dal carattere primigenio della loro poesia.

Secondo la critica recente, anche le numerose epopee composte durante il periodo napoleonico in favore o contro l'imperatore, si inscri-

vono nella tradizione dell'epica delle origini; a partire dall'estrema fine del Settecento si prende però come modello per la civiltà europea non più l'Antichità o il Nuovo Mondo, ma il Medioevo. Napoleone è allora l'erede dell'impero di Carlo Magno, mentre gli ideali rivoluzionari sono messi in rapporto con i valori del mondo cavalleresco. Anche qui però, come per la conquista del Nuovo Mondo, la visione è soprattutto nostalgica, pessimistica e disincantata, poiché il Medioevo è molto spesso dipinto non come l'età eroica delle origini, ma piuttosto come un segmento disgregato di un divenire storico senza finalità e per questo votato alla tragedia.

Negli anni a cavallo tra Sette e Ottocento, durante il periodo noto come *Tournant des Lumières*, a filosofi e letterati la storia appare infatti sempre più priva di un senso; nonostante ciò, e benché l'epica si sia frammentata in una quantità di forme diverse, si sente la necessità di raccogliere ancora una volta la sfida e proporre una nuova sintesi che consenta alla Francia di avere la sua grande epopea moderna.

Durante la sua giovinezza, e fin dal 1789, François-René de Chateaubriand lavorò intensamente a un'opera che, almeno nella prima parte, ha un forte carattere epico; *Les Natchez* narra delle vicissitudini di una tribù della Louisiana, terra colonizzata dai Francesi; cacciati dal loro territorio, costretti a varie peregrinazioni, saranno infine condannati all'estinzione. Al centro stanno le avventure del francese René, naturalizzato *natchez*, e dei tre Indiani d'America suoi amici e parenti: Outougamiz, Céluta e Mila. Riprendendo il progetto che era stato realizzato alcuni anni prima da Jean-François Marmontel in *Les Incas*, e influenzato dal mito rousseauiano del buon selvaggio, nella prima parte dell'opera Chateaubriand costruisce un'epopea della natura in cui vengono narrate le vicende non di un eroe guerriero, ma di un'intera comunità, nella quale si incarna il valore dello stato di natura come condizione per la felicità; in questo senso, si può affermare che quest'opera è il tentativo di affermare una nuova estetica del genere epico, conforme alla modernità. Ma il progetto è destinato al fallimento: se per un momento l'uomo occidentale sembra poter realizzare l'illusione di ritrovare la purezza dello stato di natura, il pessimismo conseguente alle vicende rivoluzionarie del periodo del Terrore spingerà l'autore a continuare l'opera con un tono e una forma molto diverse: un senso di morte della civiltà, l'idea che la natura stessa contiene in sé il male e la convinzione che, alla fine, nessuna forma di governo si rivela in grado di garantire la libertà dei cittadini corrisponderanno all'abbandono della scrittura epica, sostituita da quella romanzesca.

Le esitazioni di Chateaubriand sul genere e sulla forma da adottare per la sua opera sono, secondo la critica più recente, la dimostrazione che in epoca preromantica il progetto epico non trova più motivazioni

filosofiche e storiche su cui fondarsi e si rivela di fatto irrealizzabile. Per la stessa ragione, anche la seconda opera 'epica' di Chateaubriand, intitolata *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne*, nasce come romanzo, tenta di trasformarsi in epopea ma alla fine la grandezza epica si mescola con l'elemento tragico. Chateaubriand non vi canta più l'utopia della felicità nello stato di natura, ma la superiorità del Cristianesimo su ogni altra forma di civiltà, in armonia con il messaggio del *Génie du Christianisme* (1802) che egli compone negli stessi anni; in quest'opera dal carattere apologetico, che è soprattutto una riflessione estetica, l'attenzione è concentrata sui contributi artistici della religione cristiana e l'idea principale è infatti che solo il Cristianesimo è causa del progresso nella letteratura e nell'arte. Anche nei *Martyrs*, come già nelle canzoni di gesta, la civiltà cristiana rivela la sua preminenza; qui non si tratta però di combattere l'Islam e gli infedeli, come nell'epica medievale, ma di conciliare la civiltà classica con quella nata da Cristo. Contrariamente agli scrittori contemporanei del 'gruppo di Coppet', che gravitano intorno a Germaine de Staël, Chateaubriand non considera il Medioevo come un momento fondatore della civiltà moderna; infatti, mentre Benjamin Constant e M.me de Staël riscoprono l'età medievale e il periodo delle Crociate riconoscendo nei principi cavallereschi di lealtà, carità cristiana, tutela dei deboli e difesa della nazione il fondamento dei valori della modernità, Chateaubriand ricorre a temi della storia antica per cercare di ritrovare le basi della civiltà e della libertà moderne; questa scelta è stata letta come un nuovo tentativo di sfuggire al pessimismo che ispira la situazione politica presente.

Nata quindi come esplorazione delle possibilità di realizzare il progetto della *Henriade* di Voltaire, la riflessione estetica dei letterati di primo Ottocento mostrerà di fatto l'inadeguatezza della forma epica a diventare espressione della modernità. Anche negli anni successivi si assiste a un'ibridazione dell'epica con altri generi letterari, conseguenza in parte della teoria romantica del *mélange des genres*, ma segno inequivocabile della sua fragilità. Una delle ambizioni del Romanticismo è infatti stata quella di creare un dramma epico, che susciti l'emozione del lettore attraverso il patetico e si configuri come un'epopea 'umanitaria', ma abbia una conclusione tragica.

Sotto questo profilo, gli oltre ottomila versi del *Jocelyn, ou la chute d'un ange* di Alphonse de Lamartine appaiono come un tentativo di mettere in pratica questo progetto; la scelta di eroi senza gloria - due giovani della provincia francese - e di un tema epico per eccellenza come la guerra, ma attuale e contemporaneo - il Terrore - cercano di coniugare innovazione e tradizione; in realtà, questo testo è strettamente imparentato non solo con il dramma, per la sua conclusione tragica, ma anche con il romanzo d'amore.

Invece, in testi come i *Poèmes antiques et barbares* di Charles Leconte de Lisle (1852), l'epica si frammenta in composizioni brevi, il cui dispositivo stilistico rinvia però esplicitamente all'epopea per l'uso di tratti distintivi quali apposizioni patronimiche, paratassi, effetti di enumerazione, epiteti di natura, sfruttati per creare un effetto di oralità e soprattutto per conferire ai testi un tono arcaico. Questa strategia, che sul piano tematico si accompagna alla scelta di temi eroici e azioni eccezionali, ha certo reso la poesia di Leconte de Lisle difficilmente accessibile al grande pubblico, la cui reazione è stata principalmente di sconcerto e ostilità per versi giudicati troppo eruditi; ma l'intertesto omerico in questi componimenti frammentari è maschera per una poesia in realtà molto personale e indica una fuga nel passato, romantica e moderna allo stesso tempo, per dimenticare l'avvilente attualità.

Lo sbriciolarsi del genere epico, che si constata anche nei testi inseriti all'interno della *Légende des Siècles* di Victor Hugo nella sezione intitolata *Petites Épopées*, sembra essere la prova della morte dell'epopea annunciata da molti scrittori nei primi decenni dell'Ottocento, sulla base della teoria delle tre età esposta nella *Préface de Cromwell* proprio da Hugo; alcuni critici hanno esaminato infatti alla luce delle teorie della filosofia della storia la condanna di molti letterati tra cui Poe, Mallarmé e Baudelaire nei confronti dell'epica, giudicata espressione di un'epoca ormai risolutamente passata e quindi considerata inadatta a esprimere la modernità perché sclerotizzata, «*complètement achevée et figée*».

Anche la critica moderna ha potuto parlare di «usura dell'epica» nel contesto della società francese moderna, considerata come l'opposto del mondo epico perché caratterizzata da una forte tendenza alla soggettività e all'individualismo; l'unica forma possibile di epopea sembra allora essere quella mentale di antieroi come il protagonista della *Tentation de Saint Antoine* di Gustave Flaubert, che ha molti tratti in comune con personaggi come Faust e Leonard Bloom. E non è certo un caso se nello sparuto gruppo di autori che, durante il Novecento, hanno tentato l'impresa di comporre un'epopea, si ritrovano soprattutto scrittori appartenenti all'area linguistica francofona extraeuropea, come Saint-John Perse; in raccolte quali *Anabase* (1924-1948) e *Vents* (1946) il poeta costruisce miti esotici o fantastici e si serve di uno stile fatto di immense distese ritmiche in cui è evidente quella che è stata definita l'«ambizione epica»; ma è ancora una volta lo spazio interiore a costituire il vero campo di esplorazione di queste raccolte, che subiscono profondamente l'influenza del Claudel delle *Cinq Grandes Odes*, in cui l'epos appare costantemente in filigrana pur senza concretizzarsi in una scrittura realmente epica. D'altra parte, l'eco delle riflessioni claudeliane su Omero risuona chiaramente in composizioni quali *Tête d'or* (1890-1894) o *La Rose et le rosaire* (1947). Il fatto è che, nonostante i giudizi sprezzanti dei

Moderni, il «principe dei poeti antichi» non ha mai smesso di esercitare una profonda influenza sulla cultura francese.

11.6. *Omero in Francia dopo la Querelle*. Se si eccettuano alcuni decenni di relativo disinteresse, nel periodo in cui le teorie dei Moderni conquistarono la Repubblica delle Lettere, a partire dalla metà del Settecento la Francia tornò ad avere con Omero e i suoi poemi un rapporto più equilibrato e sereno, se si può dire così. È stato osservato infatti che una delle conseguenze positive della *Querelle d'Homère* fu di aver definitivamente posto fine alla rivalità dei letterati francesi con un modello antico riconosciuto fin dall'Antichità come padre dei poeti e quindi necessariamente ammirato, ma su cui si doveva a ogni costo avere la meglio, dimostrando di essergli superiori.

Un altro merito indiretto della *Querelle* fu quello di diffondere il principio - solo in apparenza scontato - che per tentare di tradurre Omero occorreva avere un accesso diretto al testo originale, e quindi conoscere il greco. Paul Jérémie Bitaubé, che tra il 1760 e il 1785 pubblicò le prime traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* dopo quella di Madame Dacier, dichiarava nella prefazione di voler avvicinare i lettori a Omero fornendo loro uno strumento per essere introdotti all'opera originale, e prestava quindi attenzione a riprodurre per quanto possibile le caratteristiche dello stile, compreso ciò che poteva urtare le abitudini di lettura del suo pubblico; la distanza dalle belle infedeli del secolo precedente è considerevole e le sue scelte traduttive non sono prive di una certa audacia per l'epoca. Tuttavia, Bitaubé appare timido se messo a confronto con Leconte de Lisle, che un secolo dopo fornì una traduzione spesso criticata o almeno vista con sospetto e diffidenza, anche se in realtà essa si colloca sulla scia di altre traduzioni dal greco che videro la luce in Francia nello stesso periodo; se all'autore dei *Poèmes anciens et barbares* si applicassero i principi della moderna traduttologia, si potrebbe affermare che egli fu profondamente *source-oriented* per l'attenzione assoluta rivolta al testo di partenza e per la volontà di creare nel lettore d'arrivo un effetto di spaesamento attraverso un uso massiccio del prestito e del calco, sia in ambito lessicale che sintattico. In parte, questo atteggiamento accomuna la versione di Leconte de Lisle a quella realizzata intorno al 1955 da un altro poeta, Philippe Jaccottet; convinto che «*ce qui s'opère dans l'Odyssée, [...] c'est la transformation d'un langage qui va de l'incantation au récit*», egli fornisce una traduzione che si vuole rispettosa delle formule, delle ripetizioni, dell'aggettivazione, insomma di tutto ciò che costituisce l'essenziale dello stile omerico.

Le traduzioni possono essere considerate un indizio dell'interesse che l'opera di un autore suscita in una cultura; i numerosi riferimenti a Omero disseminati nelle opere di molti tra i più importanti letterati france-

si del secondo Settecento confermano anche nel convincimento che gli estremismi antiomerici di certa critica mondana sono ormai molto lontani: il primo tra gli aedi sarà fonte di ispirazione o oggetto di riflessione, ma non più di disputa; egli rappresenterà un modello letterario, ma anche la testimonianza di un'epoca originaria che suscita un fascino particolare all'epoca dei Lumi. È proprio il rapporto ambivalente tra letteratura e natura, modernità e ingenuità primitiva a essere esaminato attraverso la figura di Omero e dei suoi eroi epici, che Rousseau e Diderot utilizzeranno come esempi di una nuova concezione della società e soprattutto dell'individuo: forte e perfettamente realizzato nello stato di natura per l'autore dell'*Emile*, inserito in una dimensione semplice e proto-borghese per il teorico del dramma serio.

Anche André Chénier, che coltivava il sogno di diventare un nuovo Omero e progettò di scrivere un'epopea, disseminò le sue opere di reminiscenze omeriche, mostrando tra l'altro un profondo interesse filologico per l'*Iliade*, tanto che si è potuto parlare di vero e proprio omerismo a proposito di questo autore. In un poemetto intitolato *L'Aveugle*, Chénier si servì della figura emblematica del Cieco per simboleggiare il poeta. Lamartine, che condivide con i contemporanei una forma di ellenismo ingenuo e un po' nostalgico, identifica lui pure nell'aedo cieco l'emblema del poeta romantico: soprattutto nelle *Méditations poétiques* e nelle *Nouvelles Méditations poétiques*, la cecità è infatti il segno della chiarezza interiore distintiva del poeta-profeta di cui Omero è il prototipo, e anche Victor Hugo si identifica a lui, in quanto genio libero da dogmi e modelli tradizionali, fondatore di una nuova era. Se a proposito di Lamartine si è parlato di un vero e proprio entusiasmo nei confronti di Omero, celebrato per aver cantato la natura e il cuore umano ma anche le più alte virtù individuali o patriottiche, non bisogna dimenticare che l'autore del *Jocelyn* consacrò all'autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea* una sezione abbastanza importante del suo *Cours familier de littérature*, in cui prese anche posizione - come Chénier - a proposito della questione omerica suscitata dalla scoperta, da parte di Jean-Baptiste-Gaspard d'Ansse de Villosion, del manoscritto veneto dell'*Iliade* con *scholiae* e commento del III secolo. A proposito della questione omerica, si è già accennato al fatto che le tesi del filologo tedesco Wolf a proposito dell'origine dei due grandi poemi omerici furono in qualche modo anticipate dall'abate D'Aubignac, anche se in uno spirito polemico conforme al clima della disputa tra Antichi e Moderni. Più tardi, le idee di Wolf furono discusse e divulgate in Francia da molti eruditi, tra cui Edgard Quinet, Joseph-Daniel Guigniaut, Jean-Baptiste Dugas-Montbel, Charles Magnin, Emile Egger, Claude Fauriel e Jean-Jacques Ampère.

Qualche anno più tardi, in gioventù, Stendhal - che pure fu molto più attratto da Roma e dalla cultura latina - si interessò anch'egli a Ome-

ro e progettò nel suo *Journal* di scrivere un'opera utilizzando l'*Odissea* come ipotesto, prima di allontanarsi progressivamente da questo progetto e avvicinarsi al romanzo; ciò che appare significativo, però, è che il personaggio omerico da cui Henri Beyle fu più attratto è Ulisse, conformandosi in ciò a una lunga tradizione che si protrarrà anche durante il Novecento.

Nel 1935, Jean Giraudoux è considerato il principe delle scene parigine: grazie al suo teatro vivo che, pur essendo molto letterario, si rivolge al grande pubblico, egli riesce a ottenere un successo immediato, molto più ampio della sua fama come romanziere. Riprendendo un tema classico, come già aveva fatto sei anni prima per *Amphytrion* 38, egli compone una *pièce* in due atti e in prosa intitolata *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, che a pochi anni dall'inizio del secondo conflitto mondiale medita sulla guerra e sulla possibilità, per gli esseri umani, di ritrovare un'armonia perduta per la ferocia degli dèi e la cupidigia di alcuni uomini. Con questo testo teatrale, Giraudoux crea una sorta di prologo all'*Iliade*, in cui il tema della ricerca della pace a ogni costo si incarna nel protagonista Ettore: tornato da poco dalla guerra egli cerca in ogni modo, sostenuto dai personaggi femminili e particolarmente da Andromaca, di evitare che il rapimento di Elena causi un nuovo conflitto. Ma per un incidente banale, la guerra avrà luogo comunque, nonostante gli sforzi per far tacere tutti coloro che la sostengono. Tra questi c'è anche Ulisse, il quale mette tutte le risorse del suo brillante ingegno e della sua eloquenza al servizio della peggiore delle cause, incarnando l'aspetto menzognero della retorica. Ulisse come personificazione della falsità del linguaggio era già stato utilizzato da Giraudoux qualche anno prima, in una serie di racconti composti isolatamente tra il 1908 e il 1926 e pubblicati in rivista, poi riuniti nel 1929: *Le Cyclope* è la parodia dell'episodio in cui il gigante viene accecato, mentre *Les Syrènes* ha per oggetto la scena dell'incontro con le creature mostruose; in entrambi, Giono si prende gioco di Ulisse e delle sue presunte capacità di manipolazione del linguaggio. Gli ultimi due racconti, intitolati *Morts d'Elpénor* e *Nouvelles Morts d'Elpénor*, sono incentrati su uno tra i più insignificanti compagni di Ulisse, difforme, sciocco, pigro e vanaglorioso, che solo grazie al potere dell'eloquenza verrà trasformato temporaneamente in eroe e sostituito al suo comandante: nel terzo racconto, dopo la morte accidentale e antierica (ubriaco, cade dalla loggia del palazzo di Circe), viene risuscitato per qualche tempo dalla maga, proprio nel momento in cui ne viene pronunciato da Ulisse l'elogio funebre, che tesse di lui false lodi d'occasione; nell'ultimo testo, si narra dell'arrivo tra i Feaci non già del vero Ulisse, ma di Elpénor, anch'egli scampato al naufragio; se tutti lo coprono di elogi, è perché lo credono il vero eroe, il quale arriverà troppo tardi perché la sua avventura con Nausicaa ab-

bia luogo. Vero e proprio esercizio di stile in cui Giraudoux gioca abilmente con la lingua, questa operetta ha in realtà per tema la letteratura stessa: tutto qui, dalla poesia all'encomio, dal racconto epico alla retorica della persuasione mostra lo stretto rapporto che lega linguaggio e impostura.

La riflessione sulla scrittura unita all'aspetto ludico di questi racconti, che appaiono come *divertissements* letterari, è caratteristica anche di *Naissance de l'Odyssée* di Jean Giono. Romanziere fecondo e saggista ben noto per le sue posizioni pacifiste, Giono scrisse in gioventù, nel 1924, questo racconto breve che è la storia ironica e divertente di come sarebbero nate le prime leggende su Ulisse, a un'epoca in cui l'eroe dell'*Odissea* era ancora vivo. Sviluppando il tema omerico del ritorno, Giono immagina Ulisse in viaggio verso Itaca, dove vuole rientrare per verificare la fedeltà di Penelope messa in dubbio da Menelao, ed eventualmente vendicarsi di Antinoo. Il gioco letterario si sviluppa su vari piani, smitizzando alcuni dei grandi temi del poema. Nella prima sequenza, durante il percorso verso la patria, Ulisse incontra Omero stesso che, accompagnato dalla musica, canta le avventure del naufragio a cui ha involontariamente assistito prima di diventare cieco; a sua volta, Ulisse finge di essere un altro e racconta le sue stesse avventure esagerandone la dimensione epica. A Itaca invece, una Penelope macchiatasi del peccato di adulterio organizza quasi teatralmente la messa in scena della sua presunta fedeltà per ingannare il marito; infine, la morte di Antinoo viene causata da un incidente banale e sarà resa grandiosa solo dai racconti, che costruiranno intorno a questo episodio una lotta epica. Benché a una prima lettura appaia preponderante l'aspetto del divertimento, che alcuni critici hanno interpretato nel senso quasi pascaliano di evasione da una realtà – quella della banca in cui l'autore lavorava all'epoca – vissuta come prigionia, ciò che conta davvero qui è la riflessione che si sviluppa sull'atto della scrittura: sia Ulisse, raccontando le proprie peripezie, sia Penelope, narrando degli anni della sua solitudine, pongono infatti il problema del rapporto tra racconto e verità, immaginazione e menzogna. Per Giono, infatti, lo scrittore è un «*faiseur de mensonges*»: nella sua 'finzione', egli costruisce su ogni nucleo di verità un guscio scintillante di invenzioni «*vastes et belles*», correndo però costantemente il pericolo di non essere più capace di distinguere la realtà. Il potere della narrazione è qui al centro degli interessi dell'autore.

Anche per Pascal Quignard, la riflessione sulla scrittura e, più generalmente, sul linguaggio è un tema di importanza capitale, che si ritrova in gran parte della sua produzione. All'origine della scrittura sta, per Quignard, una grande passione per la lettura, che è incontro con il pensiero dell'altro, ma è anche erranza: «*Lire, c'est ne pas savoir où l'on va, ne rien préparer, oublier ses certitudes. Lire c'est errer*». Egli aggiunge però

subito dopo: «*C'est vrai aussi pour l'écriture*». Questa erranza che accomuna lettura e scrittura è spesso resa metaforicamente da Ulisse, personaggio prismatico che nelle opere di Quignard simboleggia in primo luogo il ritorno al preoriginario; infatti l'interesse per la riscoperta della classicità e dei miti è per l'autore così profondo, che per una parte della critica molti dei racconti quignardiani possono essere letti come riscritture, o piuttosto come meditazioni sui miti provenienti da diverse tradizioni culturali. In questo senso, l'*Odissea* è definita dallo stesso autore un modello di narrazione e un serbatoio di motivi, mentre Omero è considerato un antecedente primo e primario, al punto che la sua parola diventa metafora della stessa creazione artistica. Ma il rapporto dello scrittore con la letteratura del passato non si riduce a semplice fonte di ispirazione: egli vede paradossalmente negli autori antichi dei lettori ideali per la propria opera. La provocatoria affermazione dei *Petits Traités* - «*J'espère être lu en 1640*» - evoca la propensione delle opere d'arte a essere sempre inattuali, inadatte all'epoca nella quale sono prodotte per la ricerca che sta alla base del processo della scrittura.

La riflessione profonda sull'inadeguatezza della parola quotidiana a ricoprire la funzione della comunicazione, nel saggio *Le nom sur le bout de la langue* (1993) lo induce infatti a meditare anche su ciò che lo scrittore deve fare per dare un significato profondo alla parola: per sfuggire alla mancanza di senso, egli dovrà andare a caccia del senso originario, etimologico delle parole; per questo motivo, la parola scritta che è frutto di un lungo lavoro di elaborazione riuscirà ad andare al di là dei limiti dell'oralità. Quindi, le lingue classiche e i testi dell'antichità svolgono nella sua poetica una funzione di primaria importanza.

Anche la musica svolge un ruolo analogo, che consiste nel colmare i vuoti della lingua ordinaria della comunicazione e soprattutto esprimere in modo più completo la realtà; per questa analogia tra linguaggio letterario e linguaggio musicale, le opere di Quignard sono spesso composte in modo simile a quello di un testo musicale e contengono le tracce di un'attenzione estrema per le sonorità della parola, per il ritmo e per i silenzi. Ma la musica ipnotizza l'uomo, che può restarne soggiogato e costituisce quindi un potenziale pericolo, proprio come nell'episodio delle sirene dell'*Odissea*. Nei testi che si occupano più direttamente della musica, e particolarmente in *La Haine de la musique* (1996) l'incontro di Ulisse con le creature mostruose viene interpretato in chiave molto personale: la critica ha messo in evidenza che, come uccelli che si vendicano su chi riproduce i suoni dei loro richiami amorosi per cacciarli, le sirene tentano di incantare Ulisse legato all'albero della nave, ma egli riuscirà a esorcizzare l'incanto violento del suono che precede la parola proprio grazie alla musica, simboleggiata dal corpo ricoperto di corde che si fa strumento musicale. Ulisse, mito proteiforme, diventa

infine simbolo del mistero dello scrittore, che come lui è mistificatore attraverso la parola, e come lui è allo stesso tempo narratore e lettore, locutore e immagine della lettura.

Veri e propri palinsesti, nel senso che Genette attribuisce a questo termine, l'*Iliade* e l'*Odisea* non cessano di ispirare gli scrittori francesi contemporanei, anche in un'epoca travagliata in cui la crisi ideologica, politica, culturale ed estetica sembra rendere inattuale la visione del mondo sottesa all'epos. Se il genere del 'poema eroico' pare irrimediabilmente scomparso, sarà forse interessante verificare l'ipotesi di coloro che vedono l'epica trasportata ad altre forme artistiche, quali il cinema, il romanzo d'appendice e perfino la pubblicità.