



MARKO MARINČIČ

Une grotte qu'il faut peindre bien romantique. Epillio e ecfraasi nei frammenti poetici di André Chénier

Esistono due personaggi di nome Andrea Chénier: il poeta neoclassico di idilli, elegie e poemi didattici, e l'omonimo personaggio di opera, il giovane eroe e vittima della rivoluzione che «i figli suoi divora». Sono due periodi nella vita della stessa persona, ma anche due immagini del personaggio storico che oggi ci paiono difficilmente conciliabili. Per dire la verità, Chénier poeta è oggi poco conosciuto e ancor meno letto, e il personaggio noto attraverso l'opera di Umberto Giordano è basato su di un mito romantico, quello di Chénier come il padre segreto del romanticismo francese, tragicamente scomparso nel 1794 e riscoperto con l'edizione postuma delle sue poesie nel 1819.

È probabile che perfino tra il pubblico della prima rappresentazione dell'opera di Giordano, solo pochissimi si siano resi conto che la mascherata pastorale del primo atto con le «egloghe dei pastori» composte specificamente per la soirée della Contessa de Coigny seguessero fin troppo fedelmente il gusto neoclassico dello stesso Chénier. Pur alludendo alla propria produzione poetica di Chénier, Luigi Illica, il librettista di Giordano, attribuisce la pastorale ad un altro personaggio, lo «scrittore emerito» Fléville che presenta il giovane Chénier come «un che fa versi e che promette molto». Durante lo spettacolo, Chénier, stando in disparte, tace (Fléville: «È un po' bizzarro»), e finalmente, provocato da Maddalena de Coigny, reagisce al preziosismo delle 'egloghe' con un'aria (*Un dì all'azzurro spazio*) che comincia come un poema lirico, procede con un'eruzione di sentimenti patriottici e finisce con una violenta satira contro la nobiltà. L'Andrea di Giordano è soprattutto un patriota e (almeno all'inizio) rivoluzionario; con le parole «con la mia voce ho cantato la patria», il personaggio sembra riferirsi ad una delle due opere poetiche che Chénier ha pubblicate da vivo: *le Jeu de Paume* (1791), un ciclo di 'odi' anti-giacobine dedicate al pittore David (l'altro testo pubblicato dall'autore è l'*Hymne aux Suisses de Châteaueux*, 1792). Il resto delle poesie di Chénier, in gran parte frammentarie, è stato pubblicato 25 anni dopo la morte dell'autore.

Dopo gli elogi di Chateaubriand nel *Le Génie du Christianisme* (1802), Chénier comincia ad essere considerato al più tardi negli anni 20-30 un padre fondatore del movimento romantico¹, in parte per il suo spirito elegiaco e per l'espressività immediata delle sue immagini poetiche, ma innanzitutto per il suo destino di «jeune lion arrêté au milieu de ses forces» (Hugo), un destino che i 'moderni' vedevano rispecchiato nei suoi schizzi e abbozzi incompiuti.

Uno dei motivi per cui Andrea Chenier viene così spesso caratterizzato (e appropriato) come un romantico *ante litteram* è la sua presunta provenienza greca, il fatto che – parafrasando le parole di Gérard nell'opera – è «nato a Constantinopoli» e coltivava l'immagine di chi è straniero a Parigi: «Byzance, mon berceau...» Si può sostenere senza rischiare l'accusa di biografismo ingenuo, che per questo, se non per altro, l'ellenismo di Chénier è essenzialmente diverso dal

¹ Un bella antologia di testimonianze: Seth 2005.

classicismo ellenizzante dei contemporanei. Il salon parigino della madre del poeta, *la belle Grecque*, che accoglieva i più illustri letterati e artisti del tempo, era senz'altro uno dei centri e focolari del neoclassicismo tardo-settecentesco, e la scelta di Teocrito, Mosco e gli epigrammatici greci come modelli è tutt'altro che avanguardista², ma il fatto resta che Andrea di Bisanzio, pur forse non avendo neanche una goccia di sangue greco, si sentiva esistenzialmente legato, *attraverso* il grande mondo ellenistico-bisantino, alla Grecia classica come paradigma di libertà politica è alla Grecia arcaica come il paese delle origini.

Chénier è in essenza un poeta neo-classico³; accostarlo a Shelley e Leopardi, come lo fa Stephen Rogers nel prestigioso libro intitolato *Classical Greece and the Poetry of Chénier, Shelley, and Leopardi*, è un evidente (e voluto) anacronismo. L'autore parte dalla coincidenza simbolica di tre eventi nell'*annus mirabilis* 1819: la redazione definitiva del *Prometheus Unbound* di Shelley, la composizione del primo idillio di Leopardi, e la pubblicazione postuma delle opere di Chénier. Il solo gesto di associare sotto l'egida dell'ellenismo romantico le edizioni postume di un neo-classico settecentesco con l'attività di Shelley e Leopardi presuppone la piena adesione al *mito* Chénier, un mito fondato sull'idea del Ur-Romantiker arrivato dall'Oriente greco-bizantino. Rogers forse non procede molto diversamente da quanto faceva Hugo che, in una delle sedute spiritistiche delle 'tavole parlanti' indusse Chénier, tornato dall'oltretomba, a portare a termine il suo ultimo poema, l'ultimo dei *Giambi*, che diverrà, più tardi, il modello per *Come un bel dì di maggio* di Illica-Giordano.

La *frammentarietà* e l'*ellenismo*, i due attributi fondamentali del mito Chénier, si trovano congiunti nell'omaggio tributato a Chénier da Théophile Gautier nel 1868:

On peut dater d'André Chénier la poésie moderne. Ses vers, publiés par de La Touche, furent une vraie révélation. On sentit toute l'aridité de la versification descriptive et didactique en usage à cette époque. Un vrai souffle venu de la Grèce traversa les imaginations, l'on respira avec délices ces fleurs au parfum enivrant qui auraient trompé les abeilles de l'Hymette. ... Ce retour à l'antiquité, éternellement jeune, fit éclore un nouveau printemps. L'alexandrin apprit de l'hexamètre grec la césure mobile, les variétés de coupes, les suspensions, les rejets, toute cette secrète harmonie et ce rythme intérieur si heureusement retrouvés par le chanter du Jeune Malade, du Mendiant et de l'Oarystis. Les fragments, les petites pièces inachevées surtout, semblables à des ébauches de bas-reliefs avec des figures presque terminées et d'autres seulement dégrossies par le ciseau, donnèrent d'excellentes leçons *en laissant voir à nu le travail et l'art du poète*.⁴

Si devono considerare due principali obiezioni contro la mistificazione romantica dello stato frammentario dell'opera di Chénier: la prima è che l'incompiutezza di molti progetti letterari è dovuta alla morte prematura dell'autore; la seconda, che Chénier, nell'progettando senza mai realizzare grandi poemi di carattere enciclopedico-didattico come *Hermès* e *l'Amérique*, si mostra fedele seguace del suo maestro e modello Lebrun-Pindare⁵. Ma occorre fare subito una precisazione: nel passo sopra citato, Gautier non si riferisce ai grandi progetti ma alla frammentarietà appunto delle poesie minori.

Il tema specifico del mio contributo è strettamente legato al problema editoriale, il problema di come *leggere* il campo di rovine che è il lascito letterario di Chénier. Chénier non ha mai

² Nonostante il topico '*primus ego*': «Viens voir aussi comment aux bords de notre Seine /La Muse de Sicile et chante et se promène.» (OC 613) Cf. Scarfe 1965, 162, e Guittou 1991, sui predecessori e modelli nel genere bucolico, tra cui importantissimo Salomon Gessner, tradotto in francese per la prima volta nel 1761.

³ Cf. Dimoff 1947; Bertrand 1968, 222-274; Sozzi 1968; Gamble 2008.

⁴ *Rapport sur les progrès de la poésie*, 1868, 67.

⁵ Buisson 2002.

organizzato le ‘poesie minori’ in gruppi distinti secondo i generi, ma ha promosso, in teoria come in pratica, al di là delle regole ‘classiche’ dei generi stabilite da Boileau, una dottrina dei generi poetici basata sull’imitazione diretta dei modelli greci e latini⁶: la satira di Chénier si fonda sul modello di Giovenale (e non di Boileau), il giambo segue Archiloco, alcune delle odi hanno perfino la struttura corale con strofe e antistrofe; nei casi di elegia e di bucolica l’autore ha indicato il genere di ogni poema (anche se solo frammentario) con sigle in greco come Ἑλ. Ἑλεγ. Βουκ. ecc.⁷

Tutto ciò è un forte argomento per organizzare soprattutto i pezzi integrali ma anche frammentari per categorie generiche come *Élegies*, *Bucoliques*, *Épigrammes*, *Épîtres*, *Hymnes*, *Odes*, *Iambes* ecc. Perfino Victor Hugo, forse il più grande promotore del mito di Chénier romantico, sembra riconoscere nel compagno delle tavole parlanti un ‘classico’ puro. Nel quinto poema del primo libro delle *Contemplazioni*, dedicato a André Chénier (1930), Hugo racconta la sua investitura poetica, l’incontro con un ciuffolotto parlante che scrive la cronaca del bosco. La dottrina poetica che questo uccello pubblicizza è fondata sull’idea della contaminazione degli stili (*mélange des genres*) – sublime e umile, poetico e prosaico:

Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier,
Prendre à la prose un peu de son air familier.
André, c’est vrai, je ris quelquefois sur la lyre.

...

... Il faut marcher à terre quelquefois.

...

Et la nature, au fond des siècles et des nuits,
Accouplant Rabelais à Dante plein d’ennuis,
Et l’Ugolin sinistre au Grandgousier difforme,
Près de l’immense deuil montre le rire énorme.

Da un lato, Hugo sembra *diffendere* in questi versi, attraverso la voce dell’uccello, la propria tendenza a contaminare generi e registri stilistici *davanti* a Chénier ‘classico’. Dall’altro lato, comunque, la stessa scelta di Chénier può indicare anche un’*affinità* relativa: anche Hugo, al tempo dell’incontro iniziatico, si trova sul punto di transizione tra vecchio e nuovo. In effetti, la scelta di Chénier come modello embrionale corrisponderebbe abbastanza bene al profilo letterario di Chénier che lo stesso Victor Hugo aveva tracciato già nel 1819 nella recensione delle *Oeuvres poétiques d’André Chénier*, dove attribuiva al poeta nuovamente scoperto un potenziale implicitamente sovversivo nei riguardi della norma classica:

Pour nous, nous laisserons à d’autres le triste courage de triompher de ce jeune lion arrêté au milieu de ses forces. Qu’on invective ce style incorrect et parfois barbare, ces idées vagues et incohérentes, cette effervescence d’imagination, rêves tumultueux du talent qui s’éveille; cette manie de mutiler la phrase, et, pour ainsi dire, de la tailler à la grecque; les mots dérivés des langues anciennes employés dans toute l’étendue de leur acception maternelle; des coupes bizarres, etc. Chacun de ces défauts du poète est peut-être le germe d’un perfectionnement pour la poésie. En tout cas, ces défauts ne sont point dangereux, et il s’agit de rendre justice à un homme qui n’a point joui de sa gloire. Qui osera lui

⁶ «La nature dicta vingt genres opposés/ D’un fil léger entre eux chez les Grecs divisés,/ Et Pindare à sa lyre, en un couplet bouffon,/ N’aurait point de Marot associé le ton.» (*L’invention*, OC 124) Il testo qui riprodotto è quello criticamente fermato di Walter 1958 (nel seguito OC), tranne per i poemi e frammenti contenuti nel primo volume della nuova edizione di Georges Buisson e Édouard Guitton (Buisson-Guitton 2005).***

⁷ Solo cinque tra i pezzi conservati sono segnati con Εἶδ. / Εἰδύλλιον.

reprocher ses imperfections lorsque la hache révolutionnaire repose encore toute sanglante au milieu de ses travaux inachevés?
 ... là des images gracieuses, ici des détails rendus avec la plus énergique trivialité ...⁸

Chénier, negli occhi di Hugo, rappresenta un modello ambivalente, un *hyper-classique* profeticamente aperto al moderno. Una simile ambivalenza nei confronti del predecessore traspare da un altro poema dedicato a Chénier⁹ che sviluppa il potenziale erotico degli idilli di Chénier in uno ‘scandalo’ erotico («le charmant scandale des oiseaux») – lo scenario, la grotta delle ninfe, evoca le egloghe di Chénier, ma con una immediatezza sensuale che il dedicatario non avrebbe mai approvato.

E fuori dubbio che il classicismo formale di Chénier si opponga nettamente sia all’estetica del frammento che Gautier intuisce dietro il disordine caotico degli abbozzi di idilli sia al naturalismo stilistico di Hugo. Penso però che l’impegno di proteggere il personaggio storico e la sua opera dagli effetti della *mythopoiesis* ottocentesca si appoggia spesso, forse inconsapevolmente, alla stessa opposizione binaria di *classique* e *romantique* contro la quale si rivolge. E poco probabile che Chénier, se fosse rimasto vivo, avrebbe compiuto *Hermès*, l’alternativa poetica all’*Enciclopedia*, ma in realtà il tardo settecento conosce parecchi altri casi di grandi poemi descrittivi rimasti nella fase di progetto: *La nature* di Lebrun è stata abbandonata dall’autore un mezzo secolo dopo l’inizio del lavoro¹⁰, e in l’*Invention* di Chénier, la difficoltà di realizzare il grande piano assume perfino un carattere retorico e programmatico; l’annuncio del tema ‘scoperte di Newton’,

Que la nature seule, en ses vastes miracles,
 Soit leur fable et leurs dieux, et ses lois leurs oracles;
 Que leurs vers, de Téthys respectant le sommeil,
 N’aillent plus dans ses flots rallumer le soleil;
 De la cour d’Apollon que l’erreur soit bannie,
 Et qu’enfin Calliope, élève d’Uranie,
 Montant sa lyre d’or sur un plus noble ton,
 En langage des dieux fasse parler Newton!

è improvvisamente interrotto – e relegato al futuro – con l’esclamazione patetica:

Oh! si je puis un jour!... Mais quel est ce murmure?
 Quelle nouvelle attaque et plus forte et plus dure?¹¹

Passiamo ora ad un piccolo pezzo di genere incerto, riprodotto come epigramma nell’edizione della *Pléiade*¹² e riportato in un numero di antologie scolastiche come esempio perfetto e autosufficiente di arte neoclassica:

⁸ *Le Conservateur littéraire*, décembre 1819, p. 15-23.

⁹ *La Légende des siècles, Nouvelle série*, XVIII, *Le Groupe des Idylles* 22.

¹⁰ Delon 20-21: «Le XVIIIe siècle s’est passionné pour l’archéologie, il a énoncé une poétique des ruines qu’il s’agirait d’appliquer à sa propre production poétique. Il y a une beauté dans l’ambition brisée de tous ces projets, dans la lucidité de tant de préfaces, dans l’inachèvement de l’Hermès de Chénier ou de *La nature* de Lebrun, qui bouscule la forme classique.»

¹¹ È divertente riconoscere come modello la *risposta* virgiliana all’ottimismo scientifico di Lucrezio, *georg.* II 475-484: *Me uero primum dulces ante omnia Musae / ... / sin has ne possim naturae accedere partis/ frigidus obstiterit circum praecordia sanguis ...*

¹² OC 78 (*Épigrammes* 29).

Étranger, ce taureau, qu'au sein des mers profondes
 D'un pied léger et sûr tu vois fendre les ondes,
 Est le seul que jamais Amphitrite ait porté.
 Il nage aux bords crétois. Une jeune beauté
 Dont le vent fait voler l'écharpe obéissante
 Sur ses flancs est assise, et d'une main tremblante
 Tient sa corne d'ivoire, et, les pleurs dans les yeux,
 Appelle ses parents, ses compagnes, ses jeux ;
 Et, redoutant la vague et ses assauts humides,
 Retire et veut sous soi cacher ses pieds timides.
 L'art a rendu l'airain fluide et frémissant,
 On croit le voir flotter. Ce nageur mugissant,
 Ce taureau, c'est un dieu ; c'est Jupiter lui-même.
 ...

Mi riferisco a questo poemetto come *epillio* nella piena conoscenza del fatto che il termine è stato inventato più di mezzo secolo dopo Chénier; mi servo di questa designazione convenzionale non tanto per evitare il problema di classificazione generica quanto per indicare che l'incertezza riguarda nella stesa misura sia Chénier sia i suoi modelli antichi, ciò che non può impedirci di riconoscere una tipologia implicita di piccoli poemi narrativi tendenti alla descrittività e – alcuni fra loro – continenti una *ekphrasis* formale. La morfologia implicita di brevi poemi narrativi come l'*Europa* di Mosco e Catullo 64, studiata soprattutto da Alessandro Perutelli, consiste – tra altre cose – nella tendenza ad introdurre all'interno del racconto principale, in forma narrativa o descrittiva, un mito parallelo che suggerisce al lettore un rapporto paradigmatico tra i due elementi costitutivi dell'insieme; in quasi tutti i casi, il rapporto paradigmatico produce un effetto dissonante¹³. Marco Fernandelli ha recentemente dimostrato come Virgilio nell'*Eneide* sviluppa l'implicito potenziale tragico dell'ecfrasi del cestello di Europa nel poema di Mosco rappresentando la storia di Io sullo scudo di Turno e introducendo nel racconto altri oggetti fatali come la *palla* e il *velamen* di Elena¹⁴.

E molto probabile che proprio la presenza di un'ecfrasi formale nel poema di Mosco e la permanenza dell'elemento ecfrastrico nell'*epillio* romano (Catullo 64) abbiano spinto Chénier a prestare al suo poema su Europa la forma di *epigramma ecfrastrico*¹⁵. Nell'*epillio* di Mosco, il racconto principale (rapimento di Europa da parte di Giove-toro) viene rispecchiato nella descrizione del cestello di Europa che porta l'immagine di Io trasformata in giovenca. Chénier ha ommesso il cestello e *trasferito* la forma ecfrastrica sull'insieme. Il risultato immediato di questo intervento è deludente in quanto l'ecfrasi, tolta dal suo ambiente narrativo, perde anche il suo potenziale paradigmatico e dissonante; si tratta ormai di un'artefatto letterario autosufficiente, un oggetto puramente estetico.

Ma forse non è così; gli editori moderni (con l'eccezione di Gabriel de Chénier) hanno forse fatto troppo bene il loro lavoro. Perfetto che voglia apparire, il testo di *Europe* è solo un frammento di una composizione più grande, ideata e non realizzata, di cui si è tuttavia conservato un'abbozzo in prosa:

¹³ Perutelli 1978, 1979; sull'ecfrasi 'profetica' Harrison 2001.

¹⁴ Fernandelli ****

¹⁵ La prima, più lunga versione del poema (OC 7-9) traduce Mosco verso per verso.

Des Nymphes et des Satyres chantent dans une grotte qu'il faut peindre bien romantique, pittoresque, divine, en soupant avec des coupes ciselées, chacun le sujet représenté sur sa coupe; l'un : « Etranger, ce taureau, etc... », l'autre, Pasiphaé, d'autres, d'autres.¹⁶

Non è difficile vedere che il poema efrastico di Chénier, preso insieme con gli schizzi in prosa, combina diversi modelli antichi che ciascuno alla sua maniera impiegano la tecnica del racconto mitologico 'a cornice'. Mosco è senz'altro il punto di partenza principale; Teocrito (*Id.* 1) contribuisce l'oggetto d'arte applicata, la coppa; la presenza di Catullo 64 è garantita dall'inizio che rappresenta il toro come l'unico rappresentante della specie che abbia mai traversato 'Anfitrite':

Illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten.
(Cat. 64, 11)¹⁷

In aggiunta a questo, la coppia Europa-Pasifae può suggerire un'ulteriore modello tematico e strutturale: la sesta ecloga di Virgilio¹⁸, con la grotta di Sileno come un'ambiente idealizzato in cui si svolge una piccola scena semi-drammatica, formando la cornice per una serie di miniature mitologiche, tra cui un epillio-miniatura su Pasifae:

a, virgo infelix, quae te dementia cepit!
Proetides implerunt falsis mugitibus agros,
at non tam turpis pecudum tamen ulla secuta
concupitus ...
...
a, virgo infelix, tu nunc in montibus erras ...
(47-52)

La *Pasiphaé* de Chénier esiste in due versioni, la prima essendo accompagnata da un'abbozzo in prosa che sembra far parte del progetto <*Banquet des Satyres*>¹⁹:

a

Je te chanterai telle chose si tu veux me donner cette coupe. – Non, je te donnerai tout ce que tu voudras, excepté la coupe. Je l'ai faite moi-même après en avoir pris la mesure sur la gorge de... Je l'appelle les tétons de... Tu vois ce petit nombril dans le fond, c'est la fraise... Quand j'y applique mes levres, un doux frisson me saisit, car je crois sentir sa gorge appliquée sur ma bouche
Et sucer le nectar de sa gorge divine.

b

Tu gémis sur l'Ida, mourante, échevelée,
Ô Reine ! ô de Minos épouse désolée,
Heureuse si jamais dans ses riches travaux,
Cérès n'eût pour le joug élevé des troupeaux !
...

¹⁶ OC 867 (F° 159).

¹⁷ Anche l'uso estensivo di metonimia e perifrasi preziose come *le nageur mugissant e humide ravisseur* fa pensare a Catullo 64.

¹⁸ Su altri echi virgiliani in Chénier cf. Millet-Gérard 2001.

¹⁹ Buisson-Guitton 2005, 113 (*Imitations et préludes* 3).

Dopo una decina di versi che traducono abbastanza fedelmente il passo virgiliano, Chénier, partendo dal motivo della gelosia di Pasifae verso le sue rivali bovine, aggiunge una macaberrima scena finale in cui Pasifae addirittura immola una vacca troppo civettuola a Giove:

Elle-même à son front attache la guirlande;
L'entraîne; et sur l'autel prenant le fer vengeur :
«Sois belle maintenant et plais à mon vainqueur.»
Elle frappe : et son oeil dans la flamme lustrale
Rit de voir palpiter le coeur de sa rivale.

L'erotismo bizzarro di questa scena produce uno strano contrasto con l'atmosfera di serenità della festa divina; ma in realtà Chénier solo sviluppa il potenziale tragico-grottesco del contrasto che è già presente, pur in una forma meno esplicita, nell'*Europa* di Mosco e nella sesta ecloga di Virgilio. La preziosità con cui vengono rappresentate le transgressioni erotiche dei personaggi mitici umani, divini e semibovini può essere accusata, giustamente o no, di mancanza di gusto, ma anche parlando in termini di gusto, la trasgressione *estetica* di queste scene è un tratto estraneo al *decorum* neo-classico.

Dal punto di vista compositivo, il progetto originario di Chénier segue, attraverso la sesta ecloga, la struttura 'a cornice' propria all'epillio ellenistico-romano, e sembra rivelare perfino una certa consapevolezza del fatto che l'epillio di Pasifae si regge, anche se solo in miniatura, sullo stesso modello strutturale: questo breve racconto, inquadrato nel canto di Sileno che fa parte del racconto principale, offre a sua volta la cornice a due storie parallele, di cui una è realizzata in forma di *exemplum* (*Proetides implerunt falsis mugitibus agros*) e l'altra attraverso la duplice *ripresa* di un emistico appartenente al testo di un'altro epillio, l'*Io* di Calvo (fr. 9 Morel/Büchner/Blänsdorf)²⁰:

a virgo infelix, herbis pasceris amaris

Anche senza congetturare nel testo della Ecloga delle velate allusioni al mito di Europa attraverso la menzione delle ninfe dittee e di Gortina²¹, c'è solo un passo da fare per arrivare a Mosco come archi-modello strutturale del breve racconto 'a cornice'. Ma ci sono tre altri elementi della poetica 'implicita' dell'epillio *neoterico* che Chénier, nella scia di Virgilio, sembra esplorare nel suo <*Banquet des Satyres*>: il carattere allusivo, la forma semidrammatica (con monologhi e frequenti interventi empatici dalla parte del narratore) e gli effetti illusionistici audio-visivi dell'ecfrasi. Nell'ecloga, l'apostrofe *a virgo infelix* funge allo stesso tempo come gesto di empatia narrativa e come veicolo dell'allusione; inoltre, la doppia ripresa dell'emistico di Calvo produce sul livello testuale un'effetto cognitivo pressoché equivalente all'effetto dell'ecfrasi nel poema di Mosco. Nello scenario di Chénier, l'elemento drammatico e l'elemento ecfrastico sono rappresentati da due poemi separati. *Pasiphaé* prende come punto di partenza l'apostrofe virgiliana («Tu gémis sur l'Ida...»), e *Europe* figura come un'ecfrasi epigrammatica; però in realtà si tratta in *entrambi* i casi di immagini cesellate su coppe e 'lette' dai satiri e dalle ninfe: «en soupant avec des coupes ciselées, chacun le sujet représenté sur sa coupe; l'un: "Étranger, ce taureau, etc...", l'autre, Pasiphaé, d'autres, d'autres». – L'ultimo punto, l'illusionismo percettivo dell'ecfrasi che trova un esempio radicale in Catullo 64²² può essere

²⁰ Per questo aspetto rinvio alla discussione di Marco Fernandelli in questo numero della rivista.

²¹ Coleman 1977, 192; Armstrong 2006, 172-73.

²² Su questo ultimo aspetto Laird 1993.

illustrato dalla designazione del toro come *nageur mugissant*. Senza voler difendere il carattere prezioso e la banalità di questa immagine, la sua funzione espressiva si deduce dal contesto immediato: «L'art a rendu l'airain *fluide et frémissant*. On croit le voir flotter. Ce nageur *mugissant...*» – il testo muto si trasforma in immagine vocale.

L'idea iniziale del *Banquet des Satyres* non potrebbe essere più in linea con il gusto neo-classico; l'insieme, se realizzato, sarebbe stato vicino alle *Veillées du Parnasse* de Lebrun²³ ovvero a *Der zerbrochene Krug* di Gessner²⁴. Nella forma presente, i frammenti si prestano ad un solo modo di lettura, quello suggerito da Gautier: «les petites pièces inachevées ... semblables à des ébauches de bas-reliefs avec des figures presque terminées et d'autres seulement dégrossies par le ciseau, donnèrent d'excellentes leçons en laissant voir à nu le travail et l'art du poète». Inanzitutto, è fuorviante relegare l'abbozzo in prosa nell'apparato critico, riprodurre *Europe* come un poema autonomo e classificarlo sotto la rubrica di un genere letterario preciso; anche se si tratta di un pezzo *integrale*, è sempre solo un frammento che fuori dall'atelier disordinato *non può* funzionare come esempio di cesellatura neoclassica. Lo stesso va per *Pasiphaé*: nonostante il fatto che la seconda versione è stata classificata come *bucolique* dallo stesso autore. L'insieme, come lo abbiamo, è una *rêverie* mitico-bucolica (o anche, se si pensa alla vendetta di Pasifae, un'incubo erotico), uno schizzo 'prosimetrico' che traduce nel linguaggio poetico del settecento la pluralità di modi espressivi e l'ibridità generica dei propri modelli antichi, l'*Europa* di Mosco, la sesta ecloga di Virgilio e l'epillio neoterico.

Une grotte qu'il faut peindre bien romantique... Dal punto di vista di produzione letteraria, il *dipingere* può ben essere inteso come metafora di progetto testuale appena ideato. Dal punto di vista di ricezione, questa metafora visiva si legge piuttosto come invito ad entrare nell'atelier del sognatore e inventare la fine dello scenario. E così, raccogliendo la sfida, Victor Hugo lascia la propria figura satiresca entrare nella grotta e impadronirsi della più bella delle ninfe:

Oh ! ne refuse rien. Ne sois pas économe.
 Aimons ! ...
 Ô volupté mêlée aux éternels azurs²⁵ !
 ...
 ... Belle, il faut s'adorer.
 Il faut aller se perdre au fond des bois farouches.
 Le ciel étoilé veut la rencontre des bouches ;
 Une lionne cherche un lion sur les monts.
 ...
 Pendant que d'un baiser complice tu m'absous,
 La vaste nuit funèbre est au-dessous de nous,
 Et les morts, dans l'Hadès plein d'effrayants décombres,
 Regardent se lever, sur l'horizon des ombres,
 Les astres ténébreux de l'Érèbe qui font
 Trembler leurs feux sanglants dans l'eau du Styx profond.

²³ Il poema è rimasto incompiuto; si tratta di una raccolta di traduzioni poetiche inquadrata in una conversazione delle Muse: «Là, sous l'abri secret des grottes reculées,/ Les Muses, tour-à-tour, d'un récit enchanteur/ Trompent des longues nuits l'importune lenteur.»

²⁴ Cf. il contributo di Daria Santini in questo volume.

²⁵ Parola chiave che evoca la poesia di Chénier.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Armstrong 2006

R.Armstrong, *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006.

Bertrand 1968

L.Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières années du XIXe en France*, New York 1968.

Buisson 2002

G.Buisson, *Le Brun-Pindare, mentor de Chénier*, in C.Seth (ed.), *L'Éveil des Muses. Poétique des Lumières et au-delà*, Rennes 2002, 95-114.

Buisson-Guitton 2005

G.Buisson, É.Guitton (ed.), *André Chénier, Oeuvres poétiques*, T. 1: *Imitations et préludes, Art d'aimer, Élégies*, Paris 2005.

Coleman 1977

R.Coleman, *Virgil: Eclogues*, Cambridge 1977.

Delon 1997

M.Delon (ed.), *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*, Paris 1997.

Dimoff 1947

P.Dimoff, *Winckelmann et André Chénier*, «Revue de littérature comparée» LXXXIII (1947), 321-33.

Fernandelli 2009

M.Fernandelli, *Dall'epillio al grande epos: aspetti della fortuna di Mosco in Virgilio*, in F.Toulze-Morisset (ed.), *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, Lille 2009, 179-204.

Gamble 2008

D.R.Gamble, 'Maîtres antiques': *the Bucoliques of André Chénier and the Neoclassical Mode*, «Dalhousie French Studies» LXXXIII (2008) 17-22.

Guitton 1991

É.Guitton, *Chénier et le genre pastoral*, in A.Niderst (ed.), *La Pastorale française de Rémi Belleau à Victor Hugo*, Paris 1991, 129-135 (= *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans 2005, 73-81).

Harrison 2001

S.J.Harrison, *Picturing the Future: the Proleptic Ekphrasis from Homer to Virgil*, in *Texts, Ideas, and the Classics*, Oxford 2001, 70-91.

Laird 1993

A.Laird, *Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64*, «Journal of Roman Studies» LXXXIII (1993) 18-30.

Millet-Gérard 2001

D.Millet-Gérard, *Résonances virgiliennes chez André Chénier*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», LIII (2001) 213-234.

Perutelli 1979

A.Perutelli, *L'inversione speculare: per una retorica dell'ecphrasis*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» I (1978), 87-98.

Perutelli 1979

A.Perutelli, *La narrazione commentata: studi sull'epillio latino*, Pisa 1979.

Scarfe 1965

F.Scarfe, *André Chénier, His Life and Work*, Oxford 1965.

Seth 2005

C.Seth, *André Chénier: le miracle du siècle*, Paris 2005.

Sozzi 1968

L. Sozzi, *Tradition néo-classique et renouvellement des images dans la poésie de Chénier*,
«Cahiers de l'Association internationale des études françaises» XX (1968) 55-71.

Walter 1958 (=OC)

G.Walter, *André Chénier: Oeuvres complètes*, Paris 1958.