





FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE  
L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE









FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

ENTRETIENS

*Tome II*



ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

TOME II

\*

L'INFLUENCE GRECQUE  
SUR LA POÉSIE LATINE  
DE CATULLE À OVIDE

SIX EXPOSÉS ET DISCUSSIONS

PAR

JEAN BAYET, AUGUSTO ROSTAGNI, VICTOR PÖSCHL

FRIEDRICH KLINGNER, PIERRE BOYANCÉ

L. P. WILKINSON

VANDŒUVRES - GENÈVE

2-7 AOÛT 1953

COPYRIGHT 1956 BY FONDATION HARDT  
VANDŒUVRES (GENÈVE), SWITZERLAND  
PRINTED IN ITALY

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DE LA  
BOLLINGEN FOUNDATION INC., NEW YORK, N. Y.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>I. JEAN BAYET</b>		
<i>Catulle. La Grèce et Rome</i>		3
Discussion		40
<b>II. AUGUSTO ROSTAGNI</b>		
<i>L'influenza greca sulle origini dell'elegia erotica latina</i>		59
Discussion		83
<b>III. VICTOR PÖSCHL</b>		
<i>Horaz</i>		93
Discussion		116
<b>IV. FRIEDRICH KLINGNER</b>		
<i>Virgil</i>		131
Discussion		156
<b>V. PIERRE BOYANCÉ</b>		
<i>Properc</i>		169
Discussion		210
<b>VI. L. P. WILKINSON</b>		
<i>Greek influence on the poetry of Ovid</i>		223
Discussion		244
<b>INDEX</b>		<b>257</b>



I

JEAN BAYET

Catulle, la Grèce et Rome



## CATULLE, LA GRÈCE ET ROME

L'ÉTRANGE recueil que celui des poésies de Catulle quand on l'ouvre pour la première fois! Le groupement des pièces par mètres, lyriques d'abord, puis hexamètres dactyliques et distiques élégiaques, disperse les impressions de même date ou d'inspiration voisine. Un classement par genres ne serait guère moins ridicule: car que faire, par exemple, de l'*Attis* ou de la *Chevelure de Bérénice*? Rétablir l'ordre chronologique, dans la faible mesure où cela est possible, permet de préciser la biographie de l'auteur, mais sans avantage notable pour la compréhension d'un phénomène poétique de très courte durée. Or, seuls les modes et les suites de la création catullienne nous intéressent ici.

Nous sommes en présence d'un phénomène de jeunesse, spontané et maniétré. Des jeunes gens peu nombreux, instruits, curieux, ont formé un cercle d'études et de plaisirs, dont ils espèrent la diffusion d'une esthétique nouvelle, et pour eux-mêmes la gloire. Helvius Cinna, Licinius Calvus, Cornificius<sup>1</sup> épaulent Catulle: ils sont complices de jeux et de créations littéraires contre la génération précédente, celle de Cicéron.

Ils travaillent beaucoup, s'étant mis à l'école de la difficile poésie alexandrine; entre amis intimes, où la retenue des propos n'est pas de mise. Une vie sentimentale très inégale leur est ouverte: des filles aux femmes du monde, qui sont en train de s'émanciper et de se cultiver dans le décor branlant des anciens conformismes. De toutes ces conditions naît l'obsession sexuelle, qui est le caractère le plus constant du recueil catullien. L'assouvissement physique est la contre-partie d'une cérébralité intense; mais le priapisme verbal dé-lasse à la fois et inspire ces garçons ardents à confronter leurs audaces poétiques. L'amour d'une grande dame, si violem-

1. Voir Cat., C. 10, 95\*, 113; 14, 50\*, 53\*, 96\*; 38.

ment charnel qu'on le suppose, apporte aussi, avec ses tourments, double enrichissement, de vanité mondaine et de raffinement psychologique; en antithèse, se profile le mariage, espoir ou rêve, fût-il à la romaine, *liberorum procreandorum causa*. Ainsi toutes les formes de l'érotisme deviennent pêle-mêle matière de poésie. L'élegiasme latin n'aura qu'à choisir et organiser.

Pêle-mêle aussi ils essaient de nouveaux modes d'expression, génériques ou métriques. L'épopée, le récit lyrique, l'épître, l'effusion personnelle, l'épigramme offrent aux différentes attitudes sentimentales les habillements les plus divers. Les possibilités des iambes phaléciens, glyconiens, asclépiades, galliambes, vers saphiques, sont éprouvées en même temps que les moyens d'assouplir l'hexamètre dactylique et le distique élégiaque. Et ce travail de recherches, très volontaire et en même temps inquiet, apparaîtrait mieux si nous ordonnions les pièces du recueil selon l'ordre chronologique. On verrait en un même temps Catulle essayer, quelquefois à grand'peine, divers outils poétiques, pour donner à ses impressions momentanées soit une ardente immédiateté, soit une dignité universelle. Et combien l'impression d'efforts en des sens divers se trouverait accrue si nous pouvions ressusciter les conversations techniques des jeunes gens de ce Cénacle, comme nous prenons conscience de leurs exercices alternés par la pièce 50 du recueil catullien!

Le troisième aspect, et le plus étrange, de ce petit livre — avec son unité psychologique et sa volonté de recherches — c'est ce que nous appellerons son aventureuse réussite. Il atteint les sensibilités modernes par une poésie apparemment tout autre que celles qu'il a poursuivies; mais en ces dernières mêmes ce qui nous paraît le plus valable est au-delà du travail formel et du but consciemment atteint par Catulle: dans une spontanéité qui n'exclut pas la gaucherie et dans une simplicité naturelle qui transparaît en signe de contradiction au labeur de la construction et de l'expression. Sans qu'on doive

cependant sous-estimer ce labeur ou en refuser les apports, souvent fort savoureux.

Tel quel, et pour ces raisons mêmes, comme homme et comme écrivain, Catulle ne cesse de provoquer l'attention. Nous nous limiterons à préciser les aspects de son art personnel en fonction de l'imitation des Grecs et des permanences latines.<sup>1</sup>

## I

## PROBLÈMES TECHNIQUES DU NÉOTÉRISME

La référence à des modèles grecs s'impose pour toute œuvre de la littérature latine. Quelle est donc la «nouveauté» qu'on reprochait ou dont on faisait mérite aux jeunes gens du cercle de Catulle? «Alexandrisme» est un mot vague et trompeur. Les grands poètes du III<sup>ème</sup> siècle hellénistique sont fort divers. Certains, comme Aratos, étaient déjà classiques en Italie: ses *Phénomènes* avaient été traduits en vers par Cicéron. D'autres, comme Apollonios de Rhodes, s'en tenaient à l'esthétique conventionnelle des anciens poèmes cycliques: malgré leur originalité, ils en attiraient moins les novateurs. La bucolique de Théocrite ne tentait pas encore les citadins de Rome. Le tableauin d'art descriptif, où Léonidas de Ta-

1. Cf., en particulier: G. LAFAYE, *Catulle et ses modèles*, Paris, 1894 (avec J. Girard dans *Journal des Savants* 1894, 533 ss. et 637 ss.); A. L. WHEELER, *Catullus and the Tradition of Ancient Poetry*, London, 1934; R. AVALLONE, *Catullo e i suoi modelli romani* I, Salerno, 1944; D. BRAGA, *Catullo e i poeti greci*, Messina, 1950. — O. IMMISCH, *Catulls Sappho*, Heidelberg, 1933 (Voir aussi W. KRAZ, *Catulls Sapphoübertragung* dans *Hermes* 1930, 236 s.); S. COSTANZA, *Risonanze dell'ode di Saffo φαίνεται ποι οὐχίος da Pindaro a Catullo e Orazio*, Messina, 1950); O. HEZEL, *Catull und das griechische Epigramm*, Stuttgart, 1932; G. L. HENDRICKSON, *Archilochus and Catullus* dans *Class. Philol.* 1925, 155 ss.; R. AVALLONE, *Catullo ed Euripide* dans *Antiquitas* II-V (1947-1950), 112-183; Erwin A. MANGELSDORFF, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, Hamburg, 1913; O. WEINREICH, *Die Distichen des Catull*, Tübingen, 1926; E. CAHEN, *Callimaque et son œuvre poétique*, Paris, 1929. — On se rendra compte que nous ne devons pas posséder tout l'œuvre de Catulle: Voir F. DELLA CORTE, *Due studi catulliani*, Genova, 1951.

rente était passé maître, non plus: ce sera pour plus tard. Des grands maîtres du III<sup>ème</sup> siècle, Catulle évoque le seul Callimaque, «le Battiade», comme il dit.<sup>1</sup> Et ce n'est point là salut lointain, de pure révérence: les deux fois, il s'agit de traductions du poète grec; et celle dont nous pouvons juger, la *Chevelure de Bérénice*, révèle la ferveur minutieuse d'un disciple.<sup>2</sup> Non que Catulle s'en soit tenu à ce maître: les Alexandrins attardés de la fin du II<sup>ème</sup> ou du début du I<sup>er</sup> siècle, Euphorion, Méléagre de Gadara ou Parthénios de Nicée, proposaient à son attention épigrammes et élégies mythologiques, sans préjudice des pré-classiques dont l'Alexandrisme renouvelait la vogue. Mais la référence à Callimaque éclaire les inquiétudes et les désirs techniques du jeune poète.

Dans le cadre général d'une poésie brève, expressive, raffinée à la fois dans le familier et le mondain, le premier problème était celui du vocabulaire. Partis de la relative simplicité d'Euripide, les tragiques latins s'étaient progressivement entraînés à rendre les difficiles alliances de mots de Sophocle, les riches composés d'Eschyle. Par eux surtout s'était créée à Rome une langue poétique, mais pesante et inhabituelle. En contre-partie, la Satire, depuis Lucilius, portait à l'expression réaliste et même vulgaire; et les *tabernariae* ou les atellanes de Titinius, Novius, Pomponius, lui faisaient plus ou moins écho à la scène. Seulement, cette langue savoureuse était fort hétérogène, peu propre à satisfaire des puristes. Catulle profite à coup sûr de l'un et de l'autre effort; sa

1. C. 65 et 116. 2. C. 66. — Les nouveaux fragments de Callimaque sont groupés par R. PFEIFFER, *Kallimachos* I, Oxford, 1949. Les leçons à en tirer pour Catulle: E. FRAENKEL dans *Gnomon* 1929, 265 ss.; D. ALBINI, *Il carme 66 di Catullo e il nuovo frammento di Callimaco* dans *Rendic. Accad. di Bologna* 1930-31, 108-114; M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS, *Catullo e la chioma di Berenice di Callimaco* dans *Stud. Ital. di Filol. Class.* 1929, 113 ss. et dans sa 2<sup>e</sup> édition de Catulle (Torino, 1933), pp. LXIV-LXXV; E. BICKEL, *Der Kallimachospapyrus «Die Locke der Berenike» und Catull als Ueersetzer* dans *Rhein. Mus.* 1941, 81-146; L. PEPE, *La chioma di Berenice e il nuovissimo Catullo* dans *Giorn. Ital. di Filol.* III (1950), 193-199.

tâche est d'en allier les valeurs discordantes; un choix rigoureux, des dosages subtils permettent, sur différents registres, d'atteindre à une expressivité nuancée. On reconnaît les procédés stylistiques de Callimaque. Mais la poésie romaine est trop récente pour pouvoir, comme celle des Grecs, jouer des résonances de mots anciennement poétiques, qui suscitent le rêve ou se renouvellent avec esprit par le voisinage de vocables modernes. Aussi Catulle paraît-il, selon les cas, de langue plus naturelle que ses modèles, et rasant la prose, ou de plus d'apprêt qu'eux, si un mot composé imprévu, par exemple, tranche trop sur l'énoncé. Les mièvreries exquises des diminutifs prennent aussi chez lui une allure à la fois plus artificielle et plus joueuse que les grâces badines de la Muse grecque.

De la nouveauté de ces efforts et des risques auxquels ils exposaient le poète, la lecture de Lucrèce aide à mieux juger. La texture homogène du *De Natura rerum* s'oppose, avec ses fortes conventions, aux effets discontinus du vocabulaire catullien; les pages du IV<sup>ème</sup> Chant qui traitent de l'érotisme en une langue d'un si franc naturalisme, ou se moquent des niaiseries hellénisantes des amoureux, contrastent de façon saisissante avec les recherches obscènes ou galantes de Catulle, dans les mêmes années.

Le second problème de la jeune poésie est celui de la composition. La question était actuelle, très mûrie déjà dans la prose par l'effort des orateurs vers une clarté et une efficacité toujours croissantes. On sait l'importance de Cicéron à cet égard. Une œuvre didactique comme le *De Natura Rerum*, si poétique qu'elle fût de volonté et de génie, participait des mêmes vertus. Cependant, en prose même, l'équilibre classique devait aboutir très vite à de subtiles complications, comme celles des *Res Rusticae* de Varron. Les poètes néotériques, eux, étaient conduits à raffiner sur la composition de leurs pièces par la briéveté même à laquelle ils visaient.<sup>1</sup> Mais aussi

1. Voir Otto FRANK, *De artificiosa carminum Catullanorum compositione*.

parce que, dans les poèmes d'une certaine étendue, ils croyaient nécessaire de maintenir l'attention du lecteur par l'imprévu des points de vue et la diversité des coloris. L'organisation des *Noces de Thétis et Pélée* répond éminemment à cette esthétique,<sup>1</sup> on le sait, et non sans maladresse. Mais en mainte autre pièce se peut déceler le travail de Catulle entre l'ordre oratoire et une composition poétiquement artificielle. Le procédé de l'embrassement, qui depuis Pindare, au moins,<sup>2</sup> se proposait à l'attention, est particulièrement aimé: il triomphe dans le *Carmen* 68 où, entre prologue et épilogue d'envoi familier, les thèmes de la passion pour Lesbia, des amours mythologiques de Protésilaus et Laodamie, de la guerre de Troie, de la mort du frère de Catulle, se succèdent puis sont repris en ordre inverse, donnant l'impression d'une sinueosité lyrique en la régularité même de leur disposition.<sup>3</sup> L'énumération scandée par des rappels d'expression; l'équilibre numérique, si facilement suggéré par le distique élégique, mais volontairement rompu par des accidents de sens affectif; la bipartition contrastée à parties inégales montrent, quoi qu'en ait dit, combien Catulle (comme apparemment ses amis), est soucieux des artifices de composition jusque dans l'expression la plus personnelle. Des poètes de Lesbos aux Alexandrins, Théocrite, Bion et Moschos, les références grecques ne manquaient point.

A quoi se joint, bien entendu, le souci des rythmes. L'ordre des pièces dans le recueil qui nous est parvenu suffit à déclarer l'importance qu'attachaient les Anciens à ce mode technique. Bien des épigrammes qui nous paraissent pauvres ou rebutantes prenaient valeur d'art par leur mètre ou leur modulation. La variété de Catulle, moindre que ne le sera celle d'Horace, semble plus grande que celle de Callimaque, dont les *Épigrammes* sont en forte majorité en distiques élégiaques. La volonté du poète y est sensible en même temps que son

1. On peut comparer Pindare, *Pyth.* iv. 2. Voir Pind., *Ol.* i; iii; vii.  
3. Cf. H. BARDON, *L'art de la composition chez Catulle*, Paris, 1943, 36-39.

plaisir. Si l'on rompt le classement artificiel que nous ont transmis les manuscrits, on prendra l'idée d'un renouvellement d'une ancienne tradition des Latins, dont Ennius et Lucilius avaient donné de célèbres modèles: celle des recueils de mètres mélangés. Sorte de virtuosité où se sent très nettement le désir de perfectionner par l'exercice les possibilités poétiques d'une langue qui se mettait, contre son génie originel, à l'école des mètres grecs. A l'inverse des premiers comiques latins qui, au moins dans les *dinerbia*, avaient rendu leur tâche aisée en admettant à l'iambe tant de substituts, ces poètes visent au progrès par la difficulté. Et l'on sait quel tour de force représente en ce sens le long *Attis* de Catulle, ces galliambiques dansants et bruisants de brèves. On ne saurait trop imaginer quel bonheur de surprise et d'aisance de telles créations apportaient aux Latins cultivés, c'est-à-dire bilingues, et dont le nationalisme souffrait sourdement de la volupté même qu'ils prenaient à lire les poètes grecs. Mais de plus grande portée devait être le seul assouplissement du distique élégiaque, si propre à rendre tant de nuances entre le récit et l'affectivité, avec son rythme à la fois narratif et d'un lyrisme familier!

Que ces divers problèmes se soient posés en termes techniques aux poètes de ce Cénacle, certes il n'en faut point douter. Sinon ils ne s'en prendraient point avec cette virulence aux écrivains qui ne sont point de leur bord;<sup>1</sup> et ils ne se soutiendraient point entre eux, soit en célébrant une œuvre notable, comme la *Zmyrna* de Cinna,<sup>2</sup> la *Magna Mater* de Caecilius,<sup>3</sup> soit en reprenant en écho flatteur un thème traité par un maître ou un ami: Laelius avait écrit une *Protesilau-damia*; et Catulle, qui s'en souvient en sa pièce 68, ne traite sans doute pas non plus le thème d'*Attis* sans songer à Caecilius.<sup>4</sup>

1. Cat., C. 14; 36. 2. C. 95. 3. C. 35. 4. Voir H. BARDON, *La littérature latine inconnue I: L'époque républicaine*, Paris, 1952, 337-371. — Cf. A. GANDIGLIO, *Cantores Euphorionis*, Milano, 1938.

Mais il y a aussi dans leur effort conscient une part de jeu, un bonheur de rivalité pour ainsi dire sportive, et qui mêle étroitement la vie personnelle à celle de la composition littéraire: il suffit, pour s'en rendre compte, de relire la piécette adressée à Licinius Calvus,<sup>1</sup> d'une si étrange poésie en son glissement du compagnonnage amœbée *per iocum atque uinum* au tourment d'amitié et à la menace passionnée.

## II

## TRAVAIL D'INTÉGRATION DE L'ALEXANDRINISME

Il faut cependant prendre conscience d'abord, par les grandes pièces centrales du recueil catullien, du labeur systématique par lequel l'Alexandrinisme fut imposé à des cercles restreints de la société latine avant de s'intégrer à la vie même de Rome, une cinquantaine d'années plus tard.

Rien de plus instructif à cet égard que *la Chevelure de Bérénice* (C. 66), avec l'envoi à Q. Hortensius Hortalus qui la précède (C. 65). Toutes proportions gardées, les deux pièces proposent un contraste analogue à celui qui étonne entre les Comédies de Térence et leurs Prologues. On s'en rend mieux compte maintenant que les nouveaux fragments du Πλόκαμος de Callimaque, étudiés par Pfeiffer, permettent de mesurer avec quelle minutie littérale Catulle s'est appliqué à sa tâche de traducteur. Il ne s'agit ni de transposition ni d'adaptation, mais de ce que l'on prendrait volontiers pour un défi. Le poète latin a jeté son dévolu sur l'ultime production, semble-t-il, du Cyrénéen et le chef-d'œuvre de sa virtuosité, qui allie à l'érudition l'intimité, à la courtisanerie une sorte d'humour galant. On ne peut être plus loin des mœurs de Rome ni des tendances de son art national à cette date. Et nulle difficulté n'a été évitée, nulle obscurité: le seul jeu des noms propres et de leurs déguisements énigmatiques suffirait à en avertir.

1. C. 50.

Mais mieux: la pièce d'envoi accentue de parti-pris le contraste. Non qu'elle soit exempte d'influences alexandrines: sa composition sinuuse, qui part du thrène funéraire pour se clore sur un tableautin de gynécée, a quelque chose d'apprêté et même de précieux. Mais l'ampleur tranquille, et un peu lourde, du développement, la sincérité des sentiments, la simplicité ressentie de la description, même le «catullianisme» vrai du contraste entre le deuil et le sourire, font mieux valoir (et Catulle ne l'a-t-il pas voulu?) tous les maniéristes du poème de Callimaque exactement rendu; et l'attention est ainsi attirée sur l'espèce d'exotisme littéraire que prétenaient acclimater à Rome les *Cantores Euphorionis*.

Nous voilà avertis des genres d'exercices par lesquels ils se rompaient aux techniques de la poésie hellénistique, depuis la soumission la plus parfaite jusqu'à une intégration mesurée. On voudrait établir des rapports de dates précis entre ce témoignage et les grandes œuvres «alexandrines» de Catulle: les *Noctes*, *Attis*, les *Épithalamies* ou l'élegie à Allius. Nous en sommes réduits à les ordonner d'après le plus ou moins de procédés alexandrins qu'elles décèlent, comme si Catulle avait lutté pour toujours mieux latiniser son hellénisme. On sent l'arbitraire de ce classement, son défaut même de vraisemblance.

Du moins le célèbre Épyllion des *Noctes de Thétis et de Pelée* figure-t-il assez bien le grand effort d'un poète encore insuffisamment maître de la technique qu'il prétend utiliser.<sup>1</sup> Le mélange des genres, épique, dramatique, bucolique, lyrique, répond à une leçon de l'Alexandrinisme, qui, en fait, correspond surtout à une valorisation esthétique particulière des divers éléments de l'ancienne épopée. Mais la fréquence des lieux communs ou poncifs qui s'y entremêlent, leur ingénuité pour ainsi dire, trahissent l'apprenti. L'hétérogénéité des sources partielles révélerait plutôt, avec l'étendue de la culture

1. C. 64. — Voir G. RAMAIN, *Sur la signification et la composition du poème 64 dans Rev. de Philol.* 1922, 135-153; V. SIRAGO, *Catullo poeta della giovinezza*, Arona, 1947.

grecque de Catulle, la liberté d'utilisation qu'il s'en réserve; mais l'incertitude de la mise en œuvre est apparente dans le traitement divers des comparaisons, telle – le chêne déraciné<sup>1</sup> – d'inspiration homérique et de faire quasi-lucrétien, mais telle autre – l'éveil de la brise sur la mer<sup>2</sup> – d'une coquetterie de détails toute alexandrine. Les transpositions plastiques trahissent, elles aussi, l'éclectisme d'un amateur de collections plutôt que la vigoureuse acceptation d'un art vivant: certaines évoquent le dessin des vases attiques du V<sup>ème</sup> siècle; mais d'autres, des bas-reliefs de goût hellénistique, frise de Néréides ou Ariane éplorée; et l'arrivée du cortège de Dionysos à Naxos transcende en mouvement et en musicalité, en suggestion même de couleur, les réalisations de la pure plastique, jusqu'à donner – presque – l'impression du vrai. Il n'est pas jusqu'à la rhétorique passionnelle d'Ariane abandonnée qui ne laisse sur une impression d'immaturité, pis: d'insincérité; l'usage de l'hexamètre y est sans doute pour quelque chose: mais quelle souplesse psychologique un Virgile, un Horace sauront-ils introduire en ce mètre majestueux! Les raffinements excessifs<sup>3</sup> d'équilibre des groupes de vers en sont davantage responsables: Catulle n'avait pas encore la maîtrise qui permet d'allier le lyrisme à la véritable éloquence. Et la même gaucherie écolière explique, au moins en partie, les surprises d'une composition heurtée et sans proportions, à laquelle se joint par surcroît la pesanteur d'une conclusion moralisante.

*L'Attis* est plus parfait.<sup>4</sup> Beaucoup plus court, il est vrai, et linéaire. L'équilibre classique des parties descriptives et des discours, la justesse des contrastes, les vivacités d'un drame

1. C. 64, 105-109. 2. C. 64, 269-277. 3. Et sans doute encore exagérés par R. ELLIS dans les Préface et Commentaire de son édition de Catulle. 4. C. 63. Cf. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Galliamben des Kallimachos und Catullus* dans *Hermes* 1879, 194 ss.; E. S. THOMPSON – G. DUNN – W. R. HARDIE, *On the Galliambic Metre* dans *Class. Rev.* 1893, 145 ss. et 280 ss.; J. P. ELDER, *The Art of Catull's Attis*, résumé *T. A. Ph. A.* 1940, p. XXXIII s.

ordonné n'en sont pas moins remarquables en un sujet d'exotisme voulu et dont la métrique veut dès le début souligner l'étrangeté. Il est plus que croyable que Catulle avait sous les yeux un original hellénistique;<sup>1</sup> dans quelle mesure il l'a transposé, cela reste incertain. L'appréciation s'aide d'une remarque aisée: c'est qu'en cette période à Rome la curiosité littéraire s'adresse volontiers au culte de Cybèle. Un ami de Catulle, Caecilius, composait une *Magna Mater*,<sup>2</sup> Lucrèce écrivait sur la déesse l'admirable «excursus» qui centre le deuxième chant du *De Natura rerum*;<sup>3</sup> Varron, dans sa Méniippée des *Euménides* représentait aussi la procession de l'idole entourée des Galles et le tumulte religieux du temple Palatin.<sup>4</sup> Regain de faveur pour un culte aristocratique? Ou surcroît de curiosité de la part d'une ville de plus en plus portée vers les bizarreries religieuses de l'Orient? De toute façon, cette conjonction suffirait à faire douter que M. Enzo V. Marmorale ait raison d'interpréter la pièce 63 comme preuve d'une ferveur dionysiaque personnelle de la part de Catulle.<sup>5</sup> Ferveur bien raisonnable, il faudrait l'avouer à la lecture des trois derniers vers, où le poète refuse avec véhémence pour lui-même (peu lui importent les autres!) la «fureur» envoyée par Cybèle.

En fait, le rapprochement du texte de Lucrèce suffit à éclairer le problème. Avant la poussée religieuse du premier siècle de notre ère, la curiosité pour l'exotisme du culte de la *Magna Mater* est beaucoup moins pieuse que symbolisante. Que l'*interpretatio* éthique de Lucrèce soit grecque d'origine ou romaine de fond (comme nous le préférons),<sup>6</sup> de toute

1. Sans pouvoir affirmer que cet original soit de Callimaque, comme le croyait v. Wilamowitz-Moellendorff d'après le seul mot de *Gallae*. Cf. l'excellent commentaire de LENCHANTIN DE GUBERNATIS dans son édition. R. AVALLONE (*Catullo ed Euripide*) invite à rapprocher *Anth.P.*, vi 51 et 217-220. 2. Cf. Cat., C. 35. 3. *Lucret.* II 598-660. 4. Frgts. 131, 132, 149, 150, éd. F. Buecheler. 5. Enzo V. MARMORALE, *L'ultimo Catullo*, Napoli, 1952. 6. J. PERRET, Le «mythe de Cybèle» (*Lucrèce II 600-660*) dans *Rev. des Et. Lat.* 1935, 332-357. Contra: P. BOYANCE, *Une exégèse stoicienne chez Lucrèce*, ib., 1941, 147-166.

façon elle érige un rationalisme contre les apparences de la mystique. Catulle, qui, au lieu de décrire la «cérémonie» annuelle d'un culte domicilié à Rome depuis plus de cent cinquante ans, nous transporte dans la forêt phrygienne au moment même où par un acte irréversible se renouvelle le mythe de l'initiation, ne se découvre pas moins raisonnable, pas moins latin. Même en réservant pour la conclusion sa prise de position personnelle après avoir décrit en toute objectivité les égarements d'Attis, il a préparé ce retour à la raison par l'évocation, mise dans la propre bouche du héros, de la vie ordonnée d'un bel éphète dans une cité de la Grèce classique. Il en apparaît plus clairement que le corps même du poème est traité pour sa valeur d'art, en optique «parnassienne» si l'on veut. De quoi il se tire une nouvelle lumière sur la nature du poème: exercice savant, joie esthétique, pointe aiguë poussée au cœur des formalismes et des conventions de l'ancienne Rome — mais sans que soit engagée à fond, ni même contaminée d'alexandrinisme orientalisant, la personnalité du poète latin.

Les *Noces de Thétis et de Pélée* en apparaîtront mieux sous l'étiquette de «l'art pour l'art». On ne refusera plus pour le groupe des néotériques les qualifications de «coterie» ou de «snobisme». Sans pourtant manquer à constater que, dans ce cas particulier, l'exercice littéraire n'est pas une fin en soi, mais prépare la fusion de deux esthétiques encore opposées, mais dont l'accord devait faire naître le classicisme augustéen.

On le voit fort bien en des pièces où le goût hellénistique ne domine point de parti-pris. L'envoi à Hortensius de la *Chevelure de Bérénice* nous a déjà proposé ce genre mixte, moins parfait et plus savoureux. L'élegie à Allius<sup>1</sup> unit l'hel-

<sup>1</sup>. Cat., C. 68. Cf. VON MESS, *Das 68. Gedicht Catulls und seine Stellung in der Geschichte der Elegie* dans *Rhein. Mus.* 1908, 488-494; H. W. PRESCOTT dans *T. A. Ph. A.* 1940, 473-500; E. B. VIEJO OTERO dans *Emerita* 1943, 123-133; H. BARDON, *L'art de la composition chez Catulle* 36-39. — L'unité de la pièce paraît tout à fait assurée.

lénisme le plus scolaire aux effusions d'amitié, aux souvenirs et aux joies d'amour les plus vrais. Un plan dont nous avons évoqué l'astucieuse complexité enchaîne et fait mollement jouer, en rapprochements et en contrastes, des éléments si divers. Dans cette composition embrassée, dans l'éloquence aussi des lourdes périodes obstinément construites et des comparaisons développées en tout leur détail, on retrouve aussi bien des germes latins que les leçons de la Grèce, classique ou alexandrine. L'idée de perfection formelle est exclue; celle aussi de l'unité de ton. Le charme n'en subsiste pas moins: celui d'une poésie qui se crée, et où Catulle est plus engagé que dans les *Noxes*, l'*Attis* ou la *Chevelure de Bérénice*.

C'est à cette lumière qu'il faut reprendre les différents *Épithalames*. En partant de la célèbre «Oaristys» de Septimius et Acmè,<sup>1</sup> dont le caractère légèrement humoristique nous semble indéniable et n'a pas été rendu par A. de Musset, quelle que soit l'aisance légère de sa traduction. C'est une bluette, de goût alexandrin, malgré le nom latin de l'amoureux. Mais, sur un sujet aussi universel et permanent, le jeu hellénistique rejoignait aisément les grâces ravissantes et simples de Sapphô, sans négliger les accents et les émotions des poètes classiques de la Grèce. L'art de Catulle s'en trouve, paradoxalement, plus libre. De là l'étonnante perfection de l'*Épithalame amæbée*,<sup>2</sup> dont l'hellénisme, sensible pourtant, est si discret, si intégré à la vie de chacun de nous; et dont la forme, sans surcharge, est d'une aisance et d'une grandeur totales. Les plus belles réussites de Callimaque, de Théocrite en pâlissent. Et la recherche des sources grecques du chef-d'œuvre apparaît toute vaine dès qu'on se livre à son har-

1. C. 45. Certains critiques interprètent la pièce comme transposition d'un fait sentimental de caractère personnel. Le caractère un peu ambigu n'en subsisterait pas moins. 2. C. 62. Cf. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos II* (Berlin, 1924), 377 ss. (qui y voit une combinaison de Sapphô et de Callimaque, avec un «agôn» de genre théocritéen).

monieux développement et aux suggestions toujours fraîches de ses détails.

L'*Épithalame de Manlius et Vinia*<sup>1</sup> semble à certains critiques mieux témoigner d'une heureuse combinaison entre l'hellénisme et l'esprit latin. Il faut laisser la décision à une étude de détail. Le faire est moins fondu, le coloris d'ensemble d'une moins profonde volupté. Les quelques crudités que se permet le genre fescennin (d'autres ont péri dans une transmission trop prude) s'accordent mal entre elles. Si la pièce est de commande, comme il est vraisemblable, le problème s'en trouve compliqué; mais il est loin d'y perdre en intérêt. On dressera seulement, en face du labeur catullien pour acclimater l'art alexandrin dans la mentalité romaine, la demi-réceptivité d'une aristocratie encore traditionaliste et pourtant gourmande de nouveauté: pour elle le poète a combiné les rites et les impératifs romains du mariage avec l'érotisme hellénistique, sous la vieille acclamation *Io Hymen Hymenae*: un discret semis d'imitations des Grecs et de noms mythologiques achevant la parure mondaine de cette longue théorie de strophes dansantes. C'est un autre aspect, mais un peu particulier, des réussites auxquelles Catulle pouvait prétendre par son travail d'intégration de l'Alexandrénisme. Révélateur en ceci, qu'il découvre les réticences ou les précautions auxquelles étaient tenus les «novateurs» dès que, sortant de «l'art pour l'art», ils appliquaient leur talent à des tâches actuelles et vivantes, fût-ce au bénéfice d'une aristocratie déjà hellénisée et sympathique à leurs efforts.

1. C. 61. Cf. A. L. WHEELER, *Catullus and the Tradition of Ancient Poetry*, 183-217. La critique nous semble en général trop complaisante à cette pièce.

## III

## BABIOLES ET GENTILLESSES

Une révolution littéraire souvent rayonne moins par les plus ambitieuses de ses entreprises que par ses créations plus spontanées. Les *Odes Pindariques* et la *Franciade* de Ronsard ont eu moins d'écho que ses *Amours*. Mais le charme éternel des Sonnets ou des Gaietés ne se serait point épanoui sans le travail en profondeur des *Odes*. De même pour les Fantaisies, « Babioles» ou «Gentillesse» de Catulle. Mais le problème en est plus complexe: dosages alexandrins, psychologie sociale et personnalité du poète y sont engagés de façon beaucoup plus subtile que dans les «grands» poèmes.

Il s'agit de pièces courtes, légères, qu'on croirait sans conséquence. *Nugae* est le nom que leur donne Catulle en adressant son *libellus* à Cornelius Nepos:<sup>1</sup> «des riens», pour nous en tenir à la valeur, semble-t-il, initiale du mot.<sup>2</sup> Mais ces «riens» se mettent sous l'enseigne d'un «docte labeur» et se promettent de vivre «durablement plus d'un siècle». Nous voici avertis d'une volonté d'art qui ne le cède point en principe à celle des *Noces* ou de la *Chevelure de Bérénice*.

Les Alexandrins sont, là aussi, à l'origine. Philétas de Cos parlait de «jeux», *παιγνία*; mais le mot s'appliqua même aux *Idylles* de Théocrite, apparemment comme aberrantes des genres reconnus sérieux depuis l'âge classique. Et ce qui, dans Callimaque, répond le mieux, de thèmes, de ton et de brièveté, à ce que nous trouvons dans Catulle, figurait dans des recueils simplement intitulés «Iambes» et «Épigrammes». Méléagre de Gadara en avait extrait bon nombre de pièces pour les insérer dans la «Guirlande» qu'il avait tressée vers 100 avant Jésus-Christ: mais aux «fleurs» de l'Alexandrinisme il avait mêlé de courts chefs-d'œuvre classiques ou pré-classi-

1. C. i. 2. Peut-être 'pèpin de melon ou de citrouille'? Cf. ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* s. v.

ques, d'Anytè, Sapphô, Alcée, Corinne... — comme pour affirmer la noblesse et la continuité d'un mode poétique qui avait sa préférence après avoir fait les délices des sociétés hellénistiques.

Car ce n'est point un genre; une élégance plutôt, et une élégance mondaine. Le but est de proposer à des gens très avertis des comprimés de poésie, d'exécution parfaite et spirituelle. Les allusions, les énigmes, les rappels louangeurs ou malveillants, l'enchâssement d'un mot précieux ou une affectation de simplicité propre à charmer des esprits blasés assurent de longues résonances à ces très menus chefs-d'œuvre. L'art y frôle l'artificiel; l'esprit joue avec le réel; la description se condense en impression; l'expérience, en pointe; l'amour, en galanterie. N'aurait-on de l'Alexandrisme que ces témoignages poétiques, on devinerait les groupes d'esthètes, les rivalités de cénacles, et l'atmosphère des «salons» où une société raffinée et désoccupée fait pâture quotidienne de ces «épigrammes», les compare, les juge, et en appelle d'autres, dont le fond ne variera guère, mais dont la forme peut toujours être plus inattendue ou plus piquante. On sait de reste comme s'allient dans l'*Anthologie Palatine* la diversité et la monotonie.

Catulle aurait-il voulu transférer telle quelle en latin cette partie de la poésie alexandrine, il ne l'aurait pu. La société n'était pas la même, les milieux littéraires non plus. L'aristocratie romaine s'engageait encore trop puissamment dans les luttes passionnées du forum et de la politique, sa culture était dans l'ensemble encore trop récente et trop mêlée d'utilitarisme, son décorum trop hypocritement conformiste pour qu'elle donnât à ces jeux tout le loisir et toute l'attention nécessaires. Et l'ardeur des disputes qui soutient l'intérêt autour de pareilles fantaisies suppose non seulement l'opposition entre traditionalistes et novateurs, mais les rivalités de doctrine ou d'arrivisme entre novateurs mêmes. Rome sans doute s'essayait aux jeux de la poésie mondaine, mais surtout dans

des cercles de femmes sans préjugés et de jeunes gens sans responsabilité; les hommes les plus cultivés étaient d'ordinaire les plus engagés dans la vie publique et n'auraient pas cru de leur dignité de prêter ouvertement attention à de pareilles «niaiseries». S'ils le faisaient parfois dans les loisirs de fin d'après-midi ou les banquets du soir, c'était par élégance personnelle, avec désinvolture, sans croire qu'il pût s'agir là de vraie poésie.

Tout se présente comme si Catulle s'était promis d'acclimater à Rome cet art nouveau, mais sous une forme à la fois soigneusement élaborée et d'une franche personnalité, qui consent sur l'Alexandrinisme les sacrifices nécessaires, et par là gagne à la fois en universalisme et en sensibilité individuelle.

Sa prise de position est nette contre la *grauitas* romaine. Les mots mêmes qu'il emploie pour désigner ses petites poésies révèlent, avec son intention, une prise de conscience beaucoup plus riche et précise que chez les Grecs: vertus de l'opposition, de la lutte. *Nugae*,<sup>1</sup> c'est «babioles» ou «bagatelles», mais aussi «badinages»; *ineptiae*<sup>2</sup> se traduirait par «sornettes», «fantaisies», plus ou moins déplacées, mais admet aussi le sens de «boutades». Les deux mots, à l'inverse du *πατέρων* des Grecs, impliquent l'humour: le poète désignant ses productions comme pourraient le faire des adversaires dédaigneux; mais aussi une pointe secrète, et comme l'avertissement que de pareilles niaiseries il y a lieu de se méfier. *Facetiae*<sup>3</sup> semble d'autre sorte: il signifie de longue date à Rome l'élégance,<sup>4</sup> mais aussi la souplesse verbale;<sup>5</sup> la notion d'art y est donc incluse, celle de raffinement extrême est spécifiée par Quintilien;<sup>6</sup> sur-imposée, se développe de plus en plus, en ce premier siècle avant notre ère, la valeur de

1. C. 1, 4 (cfr. 8 s.). 2. C. 14<sup>b</sup>, 24. 3. C. 12, 9. Tout le vocabulaire de la pièce est intéressant (v. 2: *in ioco*; v. 4: *salsum* et *inepte*; v. 5: *inuenista*; v. 8: *leporum*). Cf. la définition de Quintilien (*I. O.* vi 3, 20): *elegantia exculta*. 4. Sens net dans Plaute. 5. Cf. Donat. *ad Terent. Eun.* 427: *facetus est qui facit uerbis quod uult*. 6. Quintilien, *I. O.* vi 3, 20.

«satire spirituelle». Là encore l'ironie et l'esprit de bataille se déclarent contre les conventions.

Un autre aspect, aussi notable, de la position catullienne, s'exprime par le mot *deliciae*, qui couvre tous les jeux de l'amour, physiques et psychiques.<sup>1</sup> Il est d'une profondeur de suggestions presque incroyable, groupant des valeurs aussi différentes que «gentillesses» et «amusements», «caprices» et «jouissances»; mais avec le sous-entendu étymologique d'une «cipation» et d'un «détournement» voluptueux. De sorte que le vocable, titillant en soi, représentait aussi le sens de la morale commune et une attitude provocatrice à son égard.

De cette attitude, couvertement hostile à l'éthique sociale des Romains, sans doute doit-on reconnaître l'expression dans les hendécasyllabes, si diversement commentés, où Catulle oppose sa feinte humilité de mauvais poète à la vanité, bien établie, du plus grand des avocats, Cicéron.<sup>2</sup>

Notre poète invite donc, scandaleusement, la haute société romaine au jeu; mais à un jeu spirituel et paré. Encore cette parure sera-t-elle tout autre que celle des «grandes pièces». Dans beaucoup de ses *Épigrammes* (non point toutes!), Callimaque affectait une simplicité exquise; et si Méléagre n'y atteint point souvent dans les siennes, c'est moins par abus d'érudition ou raretés de vocabulaire que par préciosité. Si l'expression, dans les *nugae* catulliennes, offre si peu de surprises, peut-être faut-il le mettre partiellement au compte d'un défaut d'élaboration de la langue poétique latine à cette date – matériel verbal et alliances de mots (Lucrèce en témoignerait de son côté); mais on songera aussi à une volonté d'impression directe, à une pure ingénuité dans la conquête des esprits. Souvent, la parure se limite à une brièveté expressive, mise en valeur par la modulation métrique. La métrique encore confère tenue d'art soit aux diminutifs zézayants (comme par exemple dans le procéleusmatique que nous a

1. C. 2, 4 s.; 6, 1 s.; (cf. v. 16; et le rapprochement de *ineptiarum*, v. 14, dans le sens de 'bêtises amoureuses'; cf. 8, 1). 2. C. 49.

conservé Nonius:<sup>1</sup> *Animula miserula properiter abiit*), soit aux injures énormes, dont nous ne ressentons presque plus que l'obscénité. Les reprises dansantes de mots ou de vers, si caractéristiques de notre poète, sont encore un procédé qui valorise esthétiquement un énoncé en soi parfaitement simple.

La mondanité dans laquelle nous introduisent les *nugae* de Catulle nous en paraît moins artificielle: et sans doute qu'en fait elle était moins «littéraire» que celle des milieux hellénistiques où brillaient Callimaque ou Théocrite. Si l'on cherche à la définir d'après Catulle lui-même, on y verra moins une institution sociale qu'une fréquentation restreinte, où les amitiés et les inimitiés peuvent se déclarer avec une extrême vivacité,<sup>2</sup> où ni le jeu ni les convenances n'entravent l'expression des passions.<sup>3</sup> Nous ne nous trouvons pas devant une vie mondaine organisée, ouverte aux poètes en des conditions très précises. Et, certes, la sincérité de Catulle y gagne en liberté; mais certaines incoordinations de son art en résultent aussi.

Car des pièces célèbres, comme celles du moineau de Lesbie<sup>4</sup> ou celles des baisers innombrables,<sup>5</sup> sont-elles témoignages de vie ou bluettes d'art? Tel y croit deviner le mouvement d'une fraîche passion; tel autre est sensible surtout à une mièvrerie qui, bien assurément, n'est pas exclue par un amour sincère, mais qui aussi s'accorde avec l'utilisation purement littéraire

1. Non. 517 (si le vers, qui évoque le badinage de l'empereur Hadrien à son lit de mort, est bien de Catulle; mais, en tout cas, le ton et le procédé sont très catulliens.) 2. Voir C. 9; 13; 14; 24; 27; 28; 30; 50; 60; 73.

3. Voir C. 8; 51; 70; 72; 75. 4. C. 2 et 3. Cf. M. SCHUSTER, *Der Passer Catulls* dans *Wiener Studien* 1927-28, 95-100; J. OKO, *L'ode de Catulle sur le passereau* dans *Eos* 1928, 79-86. Le thème du «tombeau» de l'animal familier est souvent traité: voir *Anth. Pal.* VII, 190 (Anytè); 203 (Simias de Rhodes); 207 (Méléagre). L'originalité de Catulle est dégagée par G. FUNAIOLI dans *Atti d. Congresso di Studi Romani* 1935, 55-59. 5. C. 5; 7 (cf. aussi 48). Le thème, tout littéraire, dans Moschos II, 108 s. Voir V. BONGI, *Influssi e motivi ellenistici in due nugae di Catullo [3 et 5]* dans *Aevum* 1944, 169-179.

de thèmes rebattus. Or l'antithèse vie et mort de l'animal aimé est courante dans les *πατίγια* hellénistiques. Et les « variations » sur le thème des baisers donnent bien l'impression d'un exercice de virtuosité, très pratiqué pendant des siècles par les auteurs d'épigrammes, grecs et latins.

De brèves épîtres, des billets charmants<sup>1</sup> où, selon le cas, l'amitié blague ou gronde – invitation à dîner, appel, recours, souvenir et menace – nous ouvrent la certitude des jeux d'humour et des feintes injures.<sup>2</sup> On connaît ces aspects mordants ou brutaux des sociétés de jeunes gens. Mais faut-il interpréter en ce sens certaines pièces où domine une si ardente ironie qu'on croirait à une inimitié jurée<sup>3</sup> – n'était le thème même des injures (sur des vols entre compagnons de table par exemple) ou leur excès rhétorique ou la simple inflexion d'un vers? C'est en pareil cas qu'on souhaitera pouvoir affirmer l'existence de tel modèle grec dont l'imitation littéraire interférerait avec la sincérité personnelle du poète.

Car lui-même nous met en garde à propos d'un autre thème de ses *nugae*: les déballages ou les menaces obscènes, auxquels il faut bien croire qu'aux yeux des Anciens les hendécasyllabes conféraient quelque grâce. Telle pièce<sup>4</sup> qui paraît d'une grossièreté toute gratuite trouve bien sa référence en des peintures grecques ou étrusques. Joyeuseté concordante au cynisme des gestes méditerranéens? Elle ne s'en expliquerait point cependant en tant qu'œuvre d'art, sans l'étrange *Carmen*<sup>5</sup> où les injures obscènes à Aurélius et Furius s'accompagnent de la doctrine qu'un poète chaste peut fort bien (et doit apparemment, s'il en a le talent) prodiguer des petits vers qui ne le soient pas... Nouvel aspect de la théorie de l'art pour l'art; et sorte d'excuse dont se couvrit, on le sait, jusqu'au pudique Pline.

Prenons cependant ces incoordinations et ces crudités en

1. Voir C. 13; 14\*; 35; 38; 50. 2. Voir C. 6; 58b. 3. Voir C. 12; 24; 25; 26. 4. C. 56. 5. C. 16.

valeur de témoignage. Quelques poètes conjurés pour imposer les raffinements de l'Alexandrisme à la Société romaine, vivant pêle-mêle entre eux et avec des femmes des conditions les plus diverses, préparent le fondu de la vie mondaine augustéenne. Catulle, autant ou mieux que tous. Et par ses *nugae* plus que par ses poèmes en forme. Les thèmes de la mondanité littéraire s'y esquissent. Sans doute se complèteront-ils d'Horace à Pline le Jeune. Mais le branle est donné; le dosage de bonne grâce, d'élegance et d'humour est souvent parfait déjà. Et, ce qui ne se retrouvera plus, une alacrité jeune, audacieuse, un peu acerbe, souligne la sincérité vécue de l'effort dans les conditions un peu spéciales où il s'exerçait.

## IV

## ENTRE LA SATIRE ET L'ÉPIGRAMME

Si l'ensemble des *Nugae* catulliennes permet une telle vue sur l'ouverture de la société romaine aux jeux de la mondanité hellénistique, sous leur aspect de *facetiae* et de *deliciae* elles suscitent des réflexions beaucoup plus amples.

L'esprit de satire occupait pour ainsi dire tous les esprits en cette *maledica ciuitas* qu'était Rome, livrée aux intrigues politiques et aux procès. Mais sur le plan technique aussi des problèmes se posaient, depuis que Lucilius avait créé le genre littéraire. Car, ayant inclus en ses *Saturae* «toute sa vie», ses amours et ses campagnes aussi bien que ses moqueries, ses haines et ses partis-pris politiques, le vieux poète ne proposait pas à ses successeurs une forme esthétiquement arrêtée. L. Albuccius, Pompeius Lenaeus paraissent avoir perpétué sa verve agressive. Mais des lois, une de Sulla<sup>1</sup> (qui visait peut-être surtout les orateurs), une *Julia*<sup>2</sup> (de caractère, semble-t-il, tout général), interdirent les attaques personnelles. S'ensuivirent maintes discussions et un ardent remue-ménage

1. Cic., *Fam.*, III, 11, 2. 2. Schol. Juvenal. I, 162.

au milieu desquels l'esprit si foncièrement latin auquel Lucilius avait donné corps chercha des voies d'expression très diverses.

Les modes et degrés satiriques se déterminaient à travers un riche vocabulaire, depuis la plaisanterie élégante (*facetiae, urbanitas*), jusqu'au «gros sel» (*sales*), en passant par l'humour moqueur (*iocus*), la bouffonnerie (*ridicula*), les mots mordants (*dicacitas*). Il y en avait pour tous les goûts. En principe l'éloquence du barreau, alors florissante et déchaînée, aurait pu mettre en œuvre contre l'adversaire l'arsenal le plus varié. Et, de fait, les discours du seul Cicéron fourniraient une riche gamme d'exemples satiriques. Mais Cicéron lui-même, lorsqu'il dresse la théorie du procédé,<sup>1</sup> en restreint délibérément le domaine: le récit moqueur ou indigné des faits, la caricature, la comparaison ou la parodie, la plaisanterie, le trait ou le calembour s'imposeront toujours la mesure (*moderatio*), la décence artistique, l'allure de la bonne compagnie (*liberalis*), en refusant absolument l'excès mimique et l'obscénité.<sup>2</sup> Idéal qui devait conduire Horace à faire de Lucilius le très singulier éloge d'avoir été *comis et urbanus*.<sup>3</sup>

Ne doit-on pas rapporter cette évolution aux répercussions des lois protectrices de l'individu? En un autre sens, les *Satires Ménippées* de Varron<sup>4</sup> proposaient, en pot-pourri de vers et prose, critique et raillerie, leçons philosophiques, tableaux pittoresques et grossièretés, une nouvelle forme de satire, plus hellénisante que celle de Lucilius, mais exempte d'attaques personnelles.

La crise du genre, à peine né, est donc sensible; et aussi la diversité des efforts pour tourner la difficulté.

Catulle est engagé dans ces efforts; le plus grand nombre de ses petites pièces est de caractère satirique. De tradition latine ou d'inspiration hellénisante? Les mètres semblent révé-

1. Cic., *De orat.* II, 236 et 243. 2. Cic., *De orat.* II, 242; 251 s.; 259. 3. Horat., *Serm.* I, 10, 65-66. 4. Avant Catulle: vraisemblablement entre 81 et 67 a. C.

lateurs: l'hendécasyllabe phalécién, le choliambe mettent en atmosphère grecque; il suffit que soit nommé l'iambé pour que le lecteur comprenne «attaque sans merci».¹ Un demi-lyrisme de forme renouvelle ainsi la satire: et l'on saisit la filiation dans les *Épodes* d'Horace, qui se réfèrent sans ambages à Archiloque.

La brièveté des pièces paraît aussi révélatrice: imitation des Épigrammes grecques? Ce ne serait point une nouveauté: le livre xxii de Lucilius contenait des Épigrammes en distiques (comme le sont la plupart de celles de Callimaque et beaucoup des pièces satiriques de Catulle). Une influence directe du jeu alexandrin se décèle dans l'étalage de virtuosité qui brode les variations les plus diverses, enrichissant l'une sur l'autre, à partir d'un même thème: l'ignoble dentifrice d'Egnatius,<sup>2</sup> ou les coucheries de Gellius avec sa tante.<sup>3</sup> Une autre, dans la pratique – peu fréquente, il est vrai – de l'énigme proposée aux beaux esprits.<sup>4</sup>

Pourtant on ne pense point du tout aux Grecs en lisant ces poésies. Méchancetés contre de «petites amies»,<sup>5</sup> ou contre des rivaux d'amour, Aurelius, Egnatius, Ravidus ou Rufus;<sup>6</sup> injures contre des camarades ou violences contre de mauvais poètes, comme Suffenus et Volusius:<sup>7</sup> cela respire à la fois la violence crue et l'excès mimique d'une jeunesse qui ne sépare point vie sexuelle et création poétique.<sup>8</sup> Même dans les attaques contre César ou son lieutenant Mamurra, transparaissent à plusieurs reprises les rivalités . . . sentimentales et littéraires mêlées.<sup>9</sup> L'humour, la férocité et le parti-pris d'obscénité donnent à ce groupe de pièces – le plus nombreux – un caractère très particulier: comme si elles voulaient globalement, avec un cynisme conscient, appeler par leur valeur d'art l'attention des «philistins» sur la vitalité scandaleuse, mais créatrice, de la coterie dont fait partie Catulle.

1. Voir Cat., C. 36, 5; 40, 2; 54, 6; frgt. 3. 2. C. 37 et 39. 3. C. 74; 80; 88-91. 4. C. 93; 112. 5. C. 42; 43; 110; 111. 6. C. 21; 37; 39\*; 40\*; 69; 71. 7. C. 22; 36. 8. C. 36\*; 105. 9. C. 105; 114; 115.

Certaines, en petit nombre il est vrai, comportent un arrière-fond politique, plus ou moins déguisé sous les crudités habituelles. Et, bien entendu, cela non plus ne se cherchera pas chez les Alexandrins. Il y a parfois ambiguïté sur César et Mamurra,<sup>1</sup> sur les grotesques pillards de l'état-major du proconsul des Gaules: des griefs personnels ou littéraires, des jalouxies d'amour, ou celle de n'avoir pas tiré pareils avantages de sa légation en Bithynie avec Memmius, ont pu envenimer ces épigrammes. Mais on n'exclura pas du complexe satirique le dégoût du citoyen à l'égard de Nonius et Vatinius,<sup>2</sup> Pison et Memmius;<sup>3</sup> la netteté d'une prise de position, analogue à celle de Varro dans son *Tριχάρανος* contre le triumvirat;<sup>4</sup> la liberté de jugement, nettement dédaigneuse, envers l'*unicus imperator*, qui ne peut s'empêcher de répondre aux iambes du poète, et qui voudrait bien savoir si, au fond, Catulle est pour ou contre lui.<sup>5</sup>

On songera aux innombrables témoignages sur la vie politique de cette République finissante, où les dégoûts et les amitiés personnels croisaient si vivement la trame des intérêts de partis et des buts nationaux; à la multitude des bons mots et des épigrammes qu'avait prodigués Cicéron (et il le paya cher!), mais qui couraient les rues, partaient en lazzis dans les réunions populaires, se placardaient même, en grec et en latin, sur le tribunal des préteurs décriés. Naissance de l'épigramme, au sens moderne du mot, non point à la grecque: il était réservé à la *dicacitas* latine de fourbir les méchantes spontanées, mais brèves et aiguës, d'un Caton, de chercher le trait, la pointe qui fixe la banderille à la fois dans l'adversaire et dans le délectable souvenir des amis.

Catulle n'en est point là. En retard même, semble-t-il, sur bien des trouvailles contemporaines en ce genre. Et l'on est conduit à juger de façon assez particulière sa production satirique.

Elle se présente, croyons-nous, non seulement comme

1. C. 29; 54; 57. 2. C. 52\*; 53. 3. C. 28; 47. 4. C. 29\*. 5. C. 54<sup>b</sup>; 93.

l'exhibitionnisme joueur d'un Cénacle qui veut percer, mais comme une tentative incomplète pour donner forme littéraire aux « morceaux » de la satire lucilienne. Celle-ci était hétérogène et discontinue; et de cette discontinuité, qui faisait jouer l'un contre l'autre gnomisme et fantaisie, description et dialogue, aveux personnels et caricatures, naissait une étrange poésie, que l'on retrouvera moins encore dans Horace que dans Perse et Juvénal. Cela semble même l'essentiel du genre, inscrit jusque dans son nom de *Saturaे*.

L'esthétique de Catulle, dominée par le goût alexandrin de la pièce courte et complète, s'oppose à cette pratique. Chaque fragment satirique prend pour lui-même valeur en soi: la rencontre à Rome d'une petite courtisane et ses sots propos<sup>1</sup> comme l'évocation d'un bouge<sup>2</sup> ou la peinture en pied d'un personnage<sup>3</sup> ou l'invective sous forme de *Dirae*<sup>4</sup> ou l'obscénité cultivée pour elle-même comme un joyau précieux!<sup>5</sup> Un genre de poésie s'y perd. Un autre s'introduit: car de gracieuses fantaisies élégiaques permettent, par exemple, d'amorcer la satire en feignant de s'adresser à la Colonie de Vérone<sup>6</sup> ou à la porte jusqu'ici muette, mais prête aux confidences, d'une maison provinciale;<sup>7</sup> ou bien la forme de l'épître noue avec aisance une conversation unilatérale, mais spirituelle, avec un ami, un adversaire, avec au besoin les hendécasyllabes eux-mêmes, appelés à la rescoufle comme un bataillon d'alliés bruissants.<sup>8</sup> Là se reconnaît la marque hellénistique, en sa grâce mondaine et son lyrisme discret.

Mais il faut bien dire qu'à la considérer d'ensemble, l'œuvre satirique de Catulle n'a ni la diversité pure, sèche, objective des « épigrammes » alexandrines, ni la grasse variété des *Saturaे* latines. En contre-partie, on l'appréciera à la fois comme effort de renouvellement artistique de ces *Saturaе* (effort très différent de celui de Varron), comme réaction contre la demi-réserve que s'imposait l'expression satirique au barreau

1. C. 10. 2. C. 37. 3. C. 39. 4. C. 108. 5. C. 97; 98; 115. 6. C. 17.  
7. C. 67. 8. C. 42.

à la suite de la *Lex Cornelia*, et comme aspect de l'expansion spontanée d'une personnalité en un milieu jeune, ardent, qui se veut scandaleux. Si l'on s'arrête à ce dernier point, on regrettera moins que Catulle, en sacrifiant certaines vertus essentielles de la satire lucilienne et varronienne, n'ait pas atteint à l'étincelant ni au mordant de la véritable épigramme, dès lors en gestation à Rome, et dont Martial devait transmettre au monde la formule.

## V

## L'ATTICISME CATULLIEN

Même explicables comme créations «d'époque», ou «de milieu» et par là – si l'on veut – psychologiquement vraies, même exquises de facture, les *facetiae* de Catulle sont insincères et monotones, sous l'ignominie de leur vocabulaire et la saleté de leurs images. Il pouvait en être de même, en un sens opposé, de ses *deliciae*, si elles avaient sacrifié aux formules de la galanterie hellénistique. On sait, au contraire, quelle pureté offrent les pièces où s'exprime la passion pour LESBIE: il suffit de les regrouper en un ordre vraisemblable pour retracer ce qu'on a appelé «le Roman de Catulle» – et qui est bien plus qu'un roman: une expérience aussi nue, plus éternelle que celle d'*Adolphe*.

Il faut cependant s'entendre sur cette simplicité. La littérature hellénistique n'y avait-elle pas mainte fois visé, ne l'avait-elle pas souvent atteinte? La goutte de rosée, que Callimaque se propose comme idéal, ne semble-t-elle pas l'image la plus vraie de telle ou telle de ses épigrammes ou de certains couplets de Théocrite? L'effet pourtant n'est pas le même: on admire Callimaque ou Théocrite; on vit avec Catulle.

La simplicité alexandrine est un art, qui invite à découvrir ses grâces secrètes. Les écrivains y recourent en connaissance de cause pour délasser un public imprégné de littérature,

gâté par la surenchère des virtuosités, et qui, en aspirant à une fraîcheur, n'oubliera point d'y chercher des raffinements délectables. Ne serait-ce que dans la densité de l'expression ou la rareté d'un mot. Mais d'autres réussites sont promises aux maîtres du style: s'ils rendent forme ingénue à l'un des lieux communs poétiques dont le stock s'est constitué depuis Homère, et bien avant lui; s'ils font allusion de façon naturelle à une curiosité mythologique ou à un incident local; s'ils glissent dans leurs vers, avec toute l'apparence de la naïveté, une flatterie rapide, une méchanceté voilée. Ou bien encore on leur fera mérite d'une plénitude dans la brièveté, d'une unité de ton qui donne à quelques vers valeur d'élegie, de thrène, d'idylle, d'hymne ou d'ode, selon la distinction des genres de plus en plus chère aux théoriciens.

En cet achèvement d'une littérature depuis des siècles incroyablement riche, il y avait péril pour les Romains. Depuis presque deux cents ans ils intégraient pêle-mêle tous les dons des lettres grecques depuis Homère jusqu'à Euphorion; ils menaient de front l'adaptation des thèmes, l'assouplissement de la langue, l'acquisition de connaissances érudites en tous domaines. Mais ils n'étaient encore, sur bien des points, que des écoliers. L'art de simplicité ou la simplicité apprise risquaient d'être pour eux source de grands dangers, entre la sécheresse ou la froideur et le maniérisme: les maîtres alexandrins eux-mêmes n'en étaient pas exempts; et la recherche de la qualité pouvait en ce genre tuer le plus heureux tempérament.

Catulle prouve son génie sur ce plan même de la simplicité élaborée. Une fantaisie comme la quête de son ami Caius Camerius,<sup>1</sup> dont à travers toute la ville il mendie des nouvelles jusqu'àuprès des *pessimae puellae*, est de la plus délicate complexité en son tendre humour. Les évocations de sa maîtresse (dans l'Élégie à Allius) soit dressée au seuil de la maison sur la pointe de ses sandales qui craquent, soit lumineuse dans le

1. C. 55.

cercle magique qu'autour d'elle trace l'Amour,<sup>1</sup> rappellent la plus élégante plastique alexandrine: on songe aux statuettes de Myrina, aux stucs et aux peintures de la Farnésine. En un autre genre, les pièces que l'on groupe autour de son retour de Bithynie: le départ printanier pour les cités grecques, l'effusion sur la presqu'île de Sirmio,<sup>2</sup> unissent bien délicatement l'érudition littéraire à une alacrité et à un nonchaloir également vécus; et si, comme nous le croyons, le célèbre *Phasēlus* est un symbole personnel,<sup>3</sup> sous la forme d'une dédicace et le jeu énumératif, on ne saurait y méconnaître le plus exquis de la poésie hellénistique en sa savante ingénuité.

Mais la simplicité proprement catullienne est tout autre. Elle naît d'une spontanéité affective. Catulle semble disponible à toute impression du moment – comme un enfant. Et il réagit avec une immédiateté et une vivacité saisissantes. En amitié aussi bien qu'en amour: et il n'y a pas meilleure preuve qu'il porte en son tempérament même ce don de souffrance et de poésie. On s'est parfois étonné de l'excès de sa joie quand il s'attend à revoir Veranius; mais l'instance n'est pas moins impatiente quand il est à la recherche de Camerius,<sup>4</sup> ni la supplication moins déchirante quand il adjure Quintius de ne pas entreprendre sur ses amours;<sup>5</sup> ni le cri de colère ou la plainte du dégoût moins douloureux devant la trahison de Rufus ou d'un compagnon anonyme.<sup>6</sup> La véhémence de l'expression ne peut surprendre, pour peu que l'on connaisse l'Italie populaire; elle révèle sa vraie fraîcheur, quand on se réfère à une autre diatribe contre un ami infidèle, Alfenus, non moins sincère sans doute, mais qui, plus longue et plus élaborée, trahit le travail littéraire sur des lieux communs.<sup>7</sup>

Serait-ce là un indice que la soudaineté heureuse de l'ex-

1. C. 68<sup>b</sup>, 30-32 et 92-94. Comparer des antithèses satiriques: C. 43 et 86.

2. C. 46; 31. 3. C. 4. 4. Rapprocher C. 9 et 55. 5. C. 82. 6. C. 77; 73.

7. C. 30.

pression n'est le don royal de Catulle que lorsqu'il se livre sans réticence à la vivacité du sentiment? La différence est considérable entre l'embarras, la pesanteur des épîtres en forme d'envoi ou d'excuse<sup>1</sup> et la nette plénitude des billets par lesquels le poète fait confidence à des amis d'un incident de sa passion.<sup>2</sup> Réussite de premier jet.

On nuancera cette impression en étudiant les rares pièces qui, dans cette période d'aveux, dénoncent à coup sûr une origine grecque. Sans parler, bien entendu, des lieux communs de la passion, qui sont éternelle humanité. Le *Carmen* 70 transpose une épigramme de Callimaque (*A. P.*, v, 6) en empruntant le trait final à Sophocle (fragment 741): «les serments d'une femme, je les écris sur l'eau».<sup>3</sup> L'apprêt, cependant, ne se sent que dans l'évocation de Jupiter: encore cette convention répond-elle bien à la légèreté hypocrite de la maîtresse qui jure fidélité unique à son amant. L'ensemble de ces quatre vers est si personnel, si bref, de ton si simple, que les modèles s'oublient, comme si l'on retrouvait la source originelle de cette mélancolie passionnée. Même ce qui à l'analyse apparaît chef-d'œuvre d'expression – le groupement *mulier mea* autour de la césure, la disjonction déchirante de lucidité: *sed mulier CUPIDO quod dicit AMANTI* – semble à simple lecture tout juste accordé à l'immédiate emprise d'une amer-tume prémonitoire.

En cette occasion, Catulle nous montre comment il réinvente l'expression passionnelle en lui rendant une sorte de pureté primitive. Quand il traduit une Ode célèbre de Sapphô (*Carmen* 51),<sup>4</sup> c'est tout juste s'il peut prétendre à égaler l'élégance ingénue de son modèle, cette fleur des champs devenue poésie sans perdre sa naïveté. Il y arriva; et cela seul est un prodige pour un élève des Alexandrins. Mais la quatrième

1. Voir C. 65; 68a; 116. 2. Voir C. 83; 92; 104. 3. Cf. V. BONGI dans *Atene e Roma* 1942, 173 ss. 4. Cf. TURYN, *Studia Sapphica*, Leopoli, 1929; E. BICKEL, *Catulls Werbegedicht an Clodia und Sapphos Phaonklage im Hochzeitslied an Agallis* dans *Rhein. Mus.* 1940, 194-215; C. GALLAVOTTI, *Interpretando Saffo e poi Catullo* dans *Atene e Roma* 1943, 317 ss. Cf. v. 2.

strophe, en un brusque sursaut, représente Catulle dressé contre soi, cherchant à secouer l'oisiveté qui le perd. Toujours son implacable lucidité. Et, sans que la transposition précédente se révèle empruntée, sans que la forme perde de sa simplicité, l'accent de vérité personnelle et momentanée bouleverse le lecteur comme s'il se trouvait en contact immédiat avec le poète: en sa révolte bien romaine, qui jette trois fois avec dégoût le mot *otium* au début des vers; avec son triste humour, qui fait accepter comme allant de soi le lieu commun final sur la ruine des grandes cités.

Ainsi Catulle est-il capable, par l'immédiateté du sentiment et de la forme, non plus seulement de rendre fraîcheur de source à ses modèles littéraires, mais d'en faire dériver sans effort l'expression progressive de sa toute personnelle passion. Car il est inutile de reprendre l'une après l'autre toutes les pièces au travers desquelles se retrace le drame du trop jeune amant de Lesbie. L'accent d'une sincérité nue y est partout présent: on s'étonnerait seulement qu'elle s'exprime en mètres cadencés. Mais quel effet devait-elle produire dans le monde littéraire de ce temps? On peut comparer les épigrammes grecques des contemporains, Méléagre et Philodème de Gadara. Elles lassent vite par l'évidence de conventions élégantes et d'élaboration raffinée. Que, pensant à Catulle, on en retienne deux ou trois, qui paraissent plus chaleureuses et sincères, la différence n'en éclate que mieux dès qu'on poursuit le rapprochement. Voici une scène de jalouse extrêmement dramatique de Méléagre (*A. P.*, v, 184 [183]): mais elle évoque l'art et l'objectivité de Ménandre ou de Térence, non le double et désespéré dégoût de Catulle et de sa maîtresse. Voici, en une épigramme de Philodème (*A. P.*, v, 24), la contre-partie du célèbre *Odi et amo*; or qu'y voit-on? Non le déchirement inguérissable de l'homme, mais le jeu scolaire qui oppose l'asthénie de l'amant à la duplicité de son âme qui veut et ne veut pas. Un abîme. — Et l'évidence du génie de Catulle.

[En dehors d'une sincérité spontanée, et déjà par elle, ce génie est un atticisme: c'est-à-dire une coïncidence toute simple entre la nature de la pensée (ou du sentiment) et l'élégance non cherchée de l'expression. En ses poésies de passion, Catulle n'utilise qu'un vocabulaire familier, un peu court: les mots qui, semble-t-il, viennent spontanément aux lèvres à qui aime ou souffre sans vouloir faire de ses émotions matière littéraire. Quand la tension est extrême, les verbes dominent:<sup>1</sup> et c'est une tragique révélation que de voir cette formulation si romaine de l'action utilisée à décrire l'impuissance du cœur. Beaucoup d'adverbes signalent des intensités diverses: leur nombre donne parfois l'impression de la négligence ou de la lourdeur; plus souvent celle d'un débit courant, d'une confidence lâchée en sa native négligence: même quand ces mots pesants apparaissent, à l'analyse, voulus et même cherchés par un écrivain sensible aux fines et nécessaires nuances des particules grecques. Mais la valeur des mots-maîtres, en tout cas, en ressort mieux, comme sur une trame un peu terne; et leur position relative en est mieux méditée: de sorte que leur effet s'impose sans que la densité de l'énoncé nuise à leur simplicité ou dénonce l'artifice: Il en résulte aussi l'impression d'une brièveté prégnante, l'essentiel seul surnageant et se nourrissant d'harmoniques qui prolongent, avec son effet, la réflexion à son propos jusqu'à l'apparition d'un autre mot-maître.

On pense ainsi, nécessairement, moins aux Atticistes (dont Calvus, l'ami de Catulle, était l'un des chefs), ouvriers d'art d'une réaction, qu'à César lui-même en ses *Commentaires* et au jugement que Cicéron a porté sur eux. Paradoxalement, dans le domaine de la passion, Catulle représente le même atticisme spontané que le proconsul dans le déguisement de sa politique en histoire. Et au lecteur moderne l'un et l'autre offrent le miracle imprévu des mêmes délices, si peu romaines.

<sup>1</sup>. Par exemple C. 85 (*Odi et amo . . .*).

Il faut pourtant aller plus loin et définir, au-delà des mots, l'originalité de l'Atticisme catullien. Proposons comme ses caractères spécifiques: la tension dramatique et un lyrisme créateur d'éloquence.

Presque jamais la passion de Catulle n'est descriptive: nous avons vu le drame naître par lui de l'Ode même de Sapphô, qui l'était. De confidences à effusions, dialogues et monologues, se développe une prise de conscience qui a besoin d'interlocuteurs. Entre jeunes gens à bonnes fortunes, même cauchottiers par moments, la chose est naturelle; d'autant plus quand il s'agit d'un Catulle, avec sa vive spontanéité et son besoin d'affection, son inquiétude d'esprit aussi. On sent qu'il a besoin d'une confirmation quand il interprète les injures que Lesbie lui adresse, en public ou en présence de son mari,<sup>1</sup> comme preuve d'amour ou fine manœuvre. On devine la précaution ombrageuse, la lucidité sous-jacente, quand il cherche à couper court aux caquets de deux amis qui ont deviné la prochaine rupture entre lui et sa maîtresse.<sup>2</sup> A Lesbie même s'adressent des billets (transposition poétique des vraies correspondances?)<sup>3</sup> où la joie du retour, la tremblante confiance aspirent à être partagées; où s'affirme comme exigence d'un traité infrangible la fidélité à l'amante unique.<sup>4</sup> En attendant – après les trahisons – le pitoyable aveu de la déchéance d'un amour total à l'origine et devenu pure brûlure charnelle: d'abord (qui sait?) accompagné du fragile espoir qu'il pourrait renaître en sa splendeur; mais enfin réduit à la froide condamnation et au cri de douleur.<sup>5</sup>

Dans leur directe vérité, ces témoignages se révèlent donc doublement dramatiques; comme jalons d'une histoire passionnelle, mais aussi comme bravoure de Catulle à voir plus clair en soi. Et c'est dans cette double réussite que se déclarent les étonnantes vertus d'un langage aussi simple. Mais on sait que ces pièces, si belles qu'elles soient, n'atteignent pas à

1. C. 83 (cf. N. I. HERESCU dans *Latomus* 1950, 31 ss.); 92. 2. C. 104. 3. 107; 109. 4. C. 87. Cf. 109. 5. C. 72; 75; 85.

la sublimité des deux monologues,<sup>1</sup> ou plutôt des deux débats de Catulle avec lui-même (non pas, selon l'optique médiévale, l'âme contre le corps; mais la volonté aux prises avec l'amour). Le distique 85

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris?  
Nescio; sed fieri sentio et excrucior*

en resserre de façon éclatante la substance. Il rend aussi peut-être la mélancolie d'une âme brisée et les remous d'une vie pour toujours désaccordée; mais non les indicibles tragédies de la vaine volonté et de l'inutile piété. Et, dans sa dureté cristalline, il n'a pas l'éloquence déchirante et sans apprêts de ces profondes descentes de Catulle en lui-même.

Cette tension dramatique est en son âme, certes; sans doute a-t-elle fait naître ou aggravé et sa passion et ses malheurs. Source d'éloquence spontanée, nous venons de le voir. Source aussi, à l'occasion, d'un lyrisme de contraste, quand elle brise soudain avec un lieu-commun: ainsi la révolte d'énergie après la description saphique de la décomposition physique due au mal d'amour;<sup>2</sup> ou dans l'ode d'affreuse complexité où il prie ses «compagnons», Furius et Aurelius, d'aller porter son congé à l'indigne Lesbie:<sup>3</sup> les trois premières strophes développent avec grâce le thème de l'amitié, prête à suivre l'ami jusqu'aux extrémités du monde; et soudain se déclarent l'exigence, le dégoût, la fureur, la condamnation et, pour finir, la plainte mélancolique sur la fleur d'amour, tranchée au bord du pré par le soc de la charrue. Ou bien il faudra charger d'ironie le début de ce beau poème — gratuitement; ou bien il conviendra d'y reconnaître la richesse heurtée, entre l'amitié et la passion, d'une âme impatiente et audacieuse.

Le lyrisme de Catulle est pourtant en général différent, et vit

1. C. 8; 76. — Sur le mode élémentaire de sensibilité de C. 76, voir B. CROCE dans *Critica* 1940, 193-197; sur son développement élégiaque, L. PEPE dans *Giorn. Ital. Filol.* 1950. 2. C. 51. 3. C. 11.

moins de contrastes que de reprises. En ce sens, il se rallie dans une certaine mesure à l'expression oratoire; mais par là, comme par l'expression dramatique, se révèle, sans doute plus latin que grec.

La poésie lesbienne, d'Alcée et de Sapphô, en sa simplicité élégante, jouait des anaphores et des paronomases, modes d'expressivité ingénus, mais que ne dédaignent ni le lyrisme choral ni la plus haute éloquence. Catulle, aussi averti de cette ancienne poésie que des classiques et de leurs successeurs, n'avait garde de négliger un moyen qui convenait aussi bien à la force qu'à la sincérité de sa passion. Au-delà, la poésie hellénistique lui suggérait la puissance des refrains et de leur envoûtement dionysiaque: Pline l'a bien remarqué,<sup>1</sup> qui établit la tradition de Théocrite à Catulle et à Virgile. Cependant les vrais refrains sont, dans son œuvre, réservés aux Épithalamies (où ils sont traditionnels) et au chant des Parques, à la fin de la petite Épopée des *Noces de Thétis*. Ce qui est proprement catullien, ce sont les reprises d'expression qui, à des pièces aussi courtes, donnent musicalement (en surimpression au phrasé métrique) un rythme de danse inégale, comme celle d'un phalène dans l'air crépusculaire, ou la lancinante puissance d'une incantation. Mais ces reprises peuvent aussi bien avoir valeur passionnelle ou oratoire, insister sur la volonté de durcissement de Catulle,<sup>2</sup> ou sur la volupté enragée des baisers,<sup>3</sup> noter le désespoir ou un contentement berceur,<sup>4</sup> faire chanter une menace aux oreilles ennemis, comme un chant de moustique.<sup>5</sup> De l'humour à l'ironie et à la haine cruelle, Catulle joue de ce procédé avec une extrême virtuosité. Il sent, apparemment, combien, naturel au fond, mais de grande puissance artistique quand il s'exerce au bref espace de quelques vers, ce moyen peut valoriser sans discord une passion et une langue également spontanées.

Ainsi l'Atticisme catullien revêt-il un caractère très original. Il n'oublie tout à fait ni, dans la composition et le groupe-

<sup>1</sup>. Plin., *N. H.* xxviii 19. <sup>2</sup>. C. 8. <sup>3</sup>. C. 58 et 92. <sup>4</sup>. C. 5. <sup>5</sup>. C. 16 et 36.

ment des mots, la rigueur «parnassienne» à laquelle s'était formé le poète en traduisant ou imitant les Alexandrins; ni, dans l'évocation plastique et sensuelle, les voluptés de l'érotisme hellénistique. Mais il est à la fois pur et personnel. En subordonnant la recherche technique à l'expression la plus naturelle du moi; en valorisant le momentané individuel sans recherche d'art voyante, par la sincérité d'une langue où chaque mot a son sens plein, Catulle a préparé notre lyrisme moderne. Mais, sauf pour Sulpicia, de quelle leçon a-t-il été aux Élégiaques latins qui l'ont suivi?

## VI

## CONCLUSIONS

Ce point appelle réflexion. Catulle ne fonde pas l'Élégie Romaine. Mais il ouvre à la poésie latine les voies de la liberté: l'art gratuit est dès lors engagement sérieux de l'être. Cette révolution, Catulle ne la fait point seul; Lucrèce avec lui rompt les barrières des conformismes. Si différent, dira-t-on! Et plus que différent: à l'intérêt désespéré pour une seule vie d'homme, à la dispersion d'un tempérament plein d'ardeur, aux soubresauts de l'affectivité, qui sont le domaine de Catulle, s'oppose point pour point Lucrèce, poète du «Cosmos», avec son obstination sérieuse, imposant à son immense matière l'ordre infrangible d'une construction rationnelle. Mais, à qui veut dépasser les apparences, les conformités entre les deux poètes apparaîtront plus essentielles: tous deux revendentiquent la liberté de penser et de sentir pour chaque être humain placé devant ses responsabilités personnelles; tous deux, en dehors de toute convention sociale, font sortir la poésie de la vie même, qu'elle soit atomique ou passionnelle; tous deux se mettent devant leur tâche avec une objectivité, une sincérité absolues.

Dans cet état de libre pureté poétique, ni l'un ni l'autre

ne participe aux remous tragiques d'une République à son déclin. Sinon par l'horreur ou le dégoût d'une page chez Lucrèce, de deux ou trois épigrammes chez Catulle. Car c'est précisément contre la vanité ou l'ignominie des passions politiques qu'ils érigent l'un et l'autre la valeur éminente de l'art et de la pensée; quelle différence avec Cicéron, dont l'intelligence et le goût étaient à leur niveau, et qui a usé sa prodigieuse vitalité à vouloir concilier les exigences de l'esprit avec les nécessités de la politique! Mais justement: en face de lui, avec une égale grandeur, Lucrèce et Catulle élèvent la protestation des droits primordiaux de l'esprit; ils appellent une société pragmatique à honorer l'exercice gratuit de l'intelligence. Comme s'ils pressentaient la fin des libertés politiques, ils déclarent avec éclat, les premiers dans Rome, et à la tête d'une génération qui se laissera encore sombrer dans les guerres civiles, la liberté de la vie spirituelle.

Dans cette révolution morale, si l'on considère le seul Catulle, il apparaîtra sans doute moins complet, d'une grandeur plus inégale que Lucrèce, mais non inférieur à lui en son rayonnement poétique.

Son dur labeur s'est en partie perdu. Sensible à toutes les époques de l'hellénisme (et seule cette attitude a permis à la littérature latine d'être originale en prenant la suite des Grecs), il n'a travaillé systématiquement que dans le sens de l'Alexandrisme: il a forgé ainsi l'outil virgilien; il a fait naître des fleurs de poésie encore inconnues de Rome, dans le joli, parfois même dans le grand. Il n'a pu imposer une esthétique trop complètement alexandrine à une société dont les mœurs et la civilisation s'y refusaient encore partiellement. La génération suivante y sera mieux accordée; et en ce sens on ne déniera pas à Catulle le nom de précurseur. Précurseur trop absolu dans ses théories, parfois gauche ou glacé dans ses créations.

Mais voici qu'il apporte au Monde une nouveauté, inconnue même des Grecs. Nous avons défini cette nouveauté

comme un « Atticisme », mais en cherchant à en dégager les caractères tout originaux : c'est la poésie la plus naturelle, une simplicité ailée, tendue de passion, dont le lyrisme ne retient que le plus discret et le plus dansant de l'éloquence et du rythme. Grecque de distinction, latine de fermeté et d'emprise, de portée universelle et grave sous son appararente naïveté d'aveux personnels. Par là, Catulle dépasse de loin non seulement les plus belles réussites de ses efforts techniques, mais jusqu'aux possibilités poétiques de sa génération : il ouvre une source de poésie qu'on ne verra plus sourdre que bien rarement, au-delà des siècles latins, avec Villon par exemple, ou avec Musset.

On ne rappellera les pièces satiriques de Catulle, leur grossièreté inélégante ou raffinée, que pour compléter un paysage poétique dont les inégalités mêmes ont du charme : ainsi, quand on la compare à la perfection un peu monotone de l'art augustéen, la série des « monnaies consulaires », où voisinent les figures rustiques de l'ancienne Rome, des images tout hellénistiques et certaines qui, par un bonheur surprenant, rappellent les plus fines merveilles de la numismatique grecque classique. On a l'impression d'un de ces aigres printemps, mêlés de soleil et de grêle, dont l'accent est inoubliable et la saveur irremplaçable.

Catulle était venu trop tôt sans doute, en une Rome qui prétendait encore rester elle-même tout en aspirant à tous les raffinements de l'Alexandrénisme, et où seules des sociétés suspectes ou le groupe pur des jeunes novateurs anticipaient l'avenir. Et lui-même était porteur d'une poésie intime qui transcendait toutes les normes et dont le dépouillement était l'antithèse de cet Alexandrinisme, dont l'éclat enchantait son imagination et les rêves d'avenir des plus évolués des Romains. Il n'a eu ni l'esthétique de sa poésie, ni la morale de son esthétique. Mais seul il s'est dressé, poète, en sa grandeur, paradoxalement, moins pour son temps et moins pour les générations latines que pour un avenir qu'il ne prévoyait pas.

## DISCUSSION

*M. Klingner:* Ich fühle mich heute als Ihr Schüler und habe mit Bewunderung viel gelernt. Zweierlei hebt sich mir aus der Fülle als besonders wichtig hervor: 1. der heterogene Aspekt der Poesie Catulls, einer Poesie im Werden; 2. die Ansicht dieser Dichtkunst als des Abbilds einer Gesellschaft, die sich verwandelt. Eine Andeutung habe ich nicht ganz verstanden. Es wurde gesagt, zur Zeit Catulls hätten die römischen Dichter das Problem der Komposition entdeckt: Lucrez habe sie dabei beeinflusst. Ich bitte Herrn Bayet, dies zu erläutern.

*M. Bayet:* Je vous remercie de m'obliger à préciser un point sur lequel j'ai été bref et obscur. On n'a pas encore suffisamment étudié, à mon sens, les problèmes que posent la composition, l'organisation du plan par les écrivains antiques, et, en particulier, quel fut le rôle des Latins dans le perfectionnement de cette partie de la technique littéraire. Il ne s'agit pas de minimiser celui des Grecs. Mais les Romains du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère paraissent avoir été obsédés par le désir de présenter leur pensée en un ordre clair. Moins créateurs qu'utilisateurs, ils se sentaient tenus à l'égard de leurs compatriotes (ceux qui n'entendaient pas suffisamment le grec et préféraient s'instruire en latin) de mettre une clarté évidente, démonstrative, dans l'exposé des faits ou des idées. C'est un souci didactique. M. Michel Villey vient de montrer qu'un tel souci a conduit Cicéron à introduire dans la matière juridique un ordre qui n'y était pas; ses traités rhétoriques témoignent d'un effort analogue; moins nouveau. La même volonté didactique est éclatante dans Lucrèce, qui organise chaque chant de son poème, les groupes deux à deux, et à plusieurs reprises énonce le plan de sa démonstration. De façon plus souple, mais aussi efficace, la pratique oratoire, si importante et répandue à la même époque, tendait au même but: la nécessité d'être clair (ou de paraître) s'ajoutant aux leçons de la rhétorique grecque. De cet effort presque universel la poésie, même non didactique, s'est ressentie:

qu'elle cherchât à réaliser des ordonnances régulières ou à en déguiser la réalité sous un désordre feint, mais en fait très médité.

*M. Boyancé:* J'ai été très frappé par la façon dont l'influence grecque a été envisagée à la fois sur le poète et sur la société, le milieu où le poète a vécu. C'est que l'influence grecque ne se limite pas seulement à l'art, mais qu'elle s'étend à toute la conception de la vie. Et même si l'on dit que Catulle a tout sacrifié à l'art, cela même, c'est encore envisager la conception de la vie. L'histoire littéraire gagne beaucoup à se placer à ce point de vue; ainsi, récemment, un jeune savant suisse, M. Puelma-Piwonka, considérait la satire de Lucilius dans ses rapports avec la société. Ces rapports d'un poète avec la société peuvent être doubles, car, d'une part, il exprime celle-ci, mais, de l'autre, il la précède et la pousse ou la conduit sur les chemins à suivre. M. Bayet a mis en pleine lumière le rôle joué par les synchronismes ou, au contraire, les décalages chronologiques entre le poète et son art d'un côté, le public de l'autre. Je me demande seulement comment établir ici que le poète est en avance sur son temps et sur l'état social, nous nous heurtons dans le cas présent à cette difficulté qu'il nous faut apercevoir celui-ci à travers l'œuvre elle-même. Ce n'est pas une raison du reste pour ne pas poser le problème. M. Bayet a dit que le milieu de Catulle était «suspect»; je trouve le terme un peu fort. Nous connaissons bien cela par l'expérience de nos littératures: tout cénacle est «suspect» par rapport à l'ensemble de la société. Celui de Catulle est suspect au point de vue du vieil idéal romain. Il est d'un type qui aurait été considéré comme normal à Alexandrie.

*M. Bayet:* L'essentiel est qu'aucun phénomène n'est uniquement littéraire; il faut toujours avoir égard à un ensemble social. A défaut de documentation écrite suffisante, on peut s'aider de la documentation archéologique. Mais elle est inégale aussi et dispersée. Ce qui en elle représente le mieux et avec le plus de continuité la société du I<sup>er</sup> siècle latin, ce sont les monnaies. Or, malgré une certaine qualité d'ensemble entre 50 et 43 avant notre ère, les monnaies consulaires nous mettent devant la diversité la

plus étrange et la plus révélatrice des inégalités de goûts et de tendances de la société romaine. Le portrait exagérément réaliste côtoie les profils idéalisés jusqu'à la froideur; les scènes pittoresques se voient à côté d'objets symboliques; des imitations de types grecs, à côté de figures presque aussi brutalement gravées que celles des monnaies gauloises de même date. Rien n'évoque mieux l'hétérogénéité du milieu dans lequel Catulle a eu à affirmer son originalité.

*M. Boyancé:* Je connais mal la numismatique de ce temps; mais je crois volontiers au parallélisme signalé par vous. Cependant, ne peut-on dire que la société de Catulle a plus de variété que celle d'Auguste? Il suffit de songer aux incertitudes religieuses et philosophiques; renouvellement de la société et des rapports entre les classes.

*M. Bayet:* En tenant compte aussi que le traditionalisme romain est un frein à l'évolution sociale; mais un frein excessif, qui suscite la révolte dans les esprits libres, au lieu de l'empêcher.

*M. Boyancé:* Et il faudrait aussi préciser le rôle de la femme, à Rome et à Alexandrie: milieu social et culture différents; et cela peut influencer en sens divers des poésies d'esprit cependant analogue.

*M. Bayet:* Certes, mais le goût général n'avait pas encore à Rome atteint une pureté suffisante. C'est pourquoi je ne pense pas exactement comme vous: que le cénacle de Catulle ait été d'un type qu'on eût considéré comme normal à Alexandrie. Il a fallu, à mon sens, encore une ou deux générations pour que Rome devînt socialement et intellectuellement assez semblable à Alexandrie. Dans l'intervalle, Auguste a travaillé à une normalisation et à une épuration de goût; mais en partie artificielle, en art comme en littérature et (selon une optique plus nationale) en matière de religion. Catulle, au contraire, est, si l'on veut, très en avance sur ce que devait être Rome alexandrinisée, et même, poétiquement, au-delà de l'Alexandrie qu'il aurait pu connaître.

*M. Boyancé:* Pour revenir à cette question des influences, je suis frappé de la complexité que leur jeu présente. Elles s'exercent

sur des choses différentes, agissent de façons différentes, et les bénéfices retirés selon les cas sont aussi différents. S'il s'agit de traductions comme la *Chevelure de Bérénice*, il s'agit évidemment de l'influence la plus directe, celle d'une pièce grecque déterminée. Mais il y a aussi les influences diffuses, celles de la culture générale qui permet de voler de ses propres ailes. Ce sont les plus intéressantes. On peut les retrouver même dans les pièces qui semblent les plus simples, les plus spontanées. Leur simplicité n'est pas la simplicité sèche et élégante de l'alexandrinisme. Je la crois pourtant également savante, le produit d'un classicisme qui n'a rien de populaire.

*M. Bayet:* Je ne suis pas tout à fait de votre avis. Je ne puis au juste parler, pour Catulle, ni de classicisme ni d'alexandrinisme. L'alexandrinisme ne trouvera à Rome sa véritable assiette, sous toutes les apparences d'une naturelle facilité, qu'avec Ovide, après les recherches très diverses de Tibulle, de Properce, et de bien d'autres. Catulle, évidemment nourri de classicisme, mais en un cénacle alexandrinisant, garde, en ses meilleurs moments, une fraîche liberté. C'est ce qui me faisait évoquer Villon.

*M. Boyance:* Il s'agit d'un tempérament de vrai poète, qui s'exprime avec aisance.

*M. Bayet:* Pas toujours, même quand il est porté par la passion. Le Carmen 70 ne compte que quatre vers qui combinent, je l'ai rappelé, Callimaque et Sophocle. L'idée est très simple. Mais le départ est lourd et pénible:

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle  
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.*

A l'analyse, la place des mots et leurs relations métriques ou psychologiques (*Nulli . . . mihi . . . ; . . . mea . . . mihi*) apparaissent admirablement calculées. Il y a donc, dans l'imitation même, naïveté de sentiment, qui est anté-classique, et travail raffiné à partir de l'alexandrinisme.

*M. Pöschl:* Ich möchte das, was Herr Bayet und die Vorredner über die Beziehungen von Form, Literatur und Leben gesagt oder

angedeutet haben, unterstreichen. Es bestehen in der Tat sehr enge Beziehungen zwischen dichterischer Form und Gesellschaft, und die Formulierung, dass Catull eine Epoche des Suchens repräsentiere, scheint mir auch in dieser Hinsicht sehr zutreffend zu sein. Das wird besonders deutlich, wenn man die augusteische Dichtung zum Vergleich heranzieht, in der die Dichter ihre persönlichen und politischen Erfahrungen in weniger unmittelbarer Form zu Sprache bringen, als es Catull tut. Im Unterschied zu ihm bevorzugen sie strengere, «objektivere» Gattungen, auch dort, wo es ihnen darum geht, die persönlichsten Anliegen zur Sprache zu bringen: die Elegie, das Epos, die Ode im Gegensatz zu den im allgemeinen von Catull gewählten Kleinformen griechischer Dichtung, die in viel stärkerem Masse zur unmittelbaren persönlichen Aussprache bestimmt sind. Und auch hier geht wohl die Verfestigung und Erneuerung der dichterischen, literarischen Form mit einer Erneuerung der gesellschaftlichen und staatlichen Formen parallel.

Zur Illustration dieses Zusammenhangs zwischen den Formen der Dichtung und den Formen der Gesellschaft darf vielleicht auch darauf hingewiesen werden, dass die Geltung der literarischen Gattungen und der uns Moderne so befremdende Formzwang, die stereotypen Wendungen, die Topik in einem ganz engen Zusammenhang stehen mit dem gebundenen Charakter der Gesellschaft in weiten Zeiträumen der abendländischen Entwicklung. Es ist kein Zufall, dass die Bedeutung der Gattungen und überhaupt die literarische Tradition, die von der Antike herkommt, in dem Augenblick zu Ende geht, wo – am Ende des 18. Jahrhunderts – die alten Gesellschaftsformen zerbrechen. Dichtung als etwas traditionell Geformtes ist eben Ausdruck einer Gesellschaft oder Gemeinschaft, deren Leben sich überhaupt sehr stark in traditionellen, weitgehend fixierten Formen vollzieht.

Was nun das 64. Gedicht des Catull angeht, so glaube ich, dass man hier den persönlichen Bezug sehr deutlich spürt. Die Diskontinuität, das Unbefriedigende des Gedichts, die Mischung der genres, das musée hétéroclit, von dem Herr Bayet sprach,

der Widerspruch zwischen Epyllion und Elegie, das starke elegische Element, das sich ins Episch-Erzählende hineindrängt, röhrt zum Teil daher, dass Catull mit seinem Herzen dabei ist. Den persönlichen Anteil Catulls spüren wir zum Beispiel daran, dass die Heroenzeit als besseres, reineres Zeitalter erscheint. Wir haben also hier bereits das Motiv vom goldenen Zeitalter, das dann in der augusteischen Dichtung zu so grosser Bedeutung kommt, und durch den Gegensatz zur eigenen Zeit, der als etwas Schmerzliches empfunden wird, ist zugleich auch die Beziehung zum Persönlichen deutlich. Das Vordrängen des Eigenen bestimmt dann vor allem den Mittelteil des Gedichts. Die Klage der Ariadne ist ein Zwischenspiel, das mit dem Leben und Schicksal des Dichters irgendwie zusammenhängt. In die glückliche Götterhochzeit von Peleus und Thetis ist die unglückliche Begegnung von Theseus und Ariadne eingefügt, aber diese Episode erscheint beinahe als die Hauptsache, das andere bildet nur den Rahmen. In der Klage der Ariadne vermeint man einen Bezug zu vernehmen auf das Bittere, das Catull selbst erlebt hat, einen Bezug, der noch dadurch verstärkt wird, dass das Unglück des Theseus hier, und nur hier in der gesamten antiken Tradition, als Wirkung seiner Schuld und als Folge von Ariadnes Fluch erscheint. Von hier aus stellt sich eine Einheit des Gedichtes her, die nicht allein in der Form und im Motivischen als solchem liegt, sondern im persönlichen Erleben.

*M. Bayet:* C'est là un point de vue qui sollicite vivement l'imagination. Mais pour l'apprécier ou le discuter, il faudrait reprendre la pièce en son entier et vers par vers. Dans une telle analyse, l'étude de la forme, ou plutôt des différents styles qui se succèdent en cette pièce 64, devrait retenir particulièrement l'attention. Dans l'épisode d'Ariane le style oratoire et l'éloquence me donnent l'idée de la transposition en hexamètres d'une scène de tragédie écrite en un autre mètre. Il restera, bien entendu, à se demander (mais la question est-elle soluble?) si Catulle a dissimulé sa propre passion sous une transposition qui me semble un travail d'art objectif.

*M. Pöschl:* Der rhetorische Stil, die «éloquence» ist auch sonst

für dieses Gedicht charakteristisch. Wir finden ihn z. B. in anderer Weise auch am Ende des Gedichtes, wo sich der Dichter in einen fast sallustischen Zorn hineingesteigert und nicht ohne Pathos Klage darüber führt, dass die heiligen Bande der Blutsverwandtschaft durch Sohnesmord und Blutschande schmählich verletzt werden.

*M. Bayet:* Cela encore est une réminiscence, d'Hésiode, mais rebattue (avec Aratos).

*M. Pöschl:* Wenn dies auch zum Teil übernommen ist, so hat es Catull doch deshalb übernommen, weil er seine Empfindungen über die Nöte der eigenen Zeit hier in autoritativer Form ausgesprochen fand.

*M. Bayet:* Quel abîme, cependant, entre une expression supposée aussi déguisée et, je ne dis même pas la pièce 76, où Catulle évoque de façon si directe et déchirante les douleurs de sa passion bafouée, de sa «piété» et de sa «pureté» si mal récompensées; mais la pièce 51, où l'imitation de Sappho, conduite avec un délicat scrupule, ne sert cependant pour ainsi dire que de tremplin à la strophe finale, où le poète déclare si ouvertement son drame personnel et condamne la passion née de l'*otium*!

*M. Pöschl:* Trotzdem möchte ich meinen, dass das Catullische Persönliche auch in diesem Gedicht bereits vorhanden, nur eben nicht so deutlich greifbar ist. Die Diskontinuität und die nicht völlige Bewältigung der Form, von der die Rede war, liesse vielleicht daran denken, dass es sich um ein frühes Stück handeln könnte, obwohl ich mir dessen nicht sicher bin.

*M. Bayet:* Oui, ainsi nos points de vue se rapprochent. Il n'y a point, en effet, similitude d'accent entre la description épique et l'éloquence passionnelle. Catulle a utilisé dans ce poème 64 plusieurs traditions littéraires. Elles s'accordent mal. Peut-être est-ce seulement question d'exécution. Mais cela même tendrait à confirmer qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse.

*M. Boyancé:* Je serais moins sévère pour les plaintes d'Ariane et je m'abriterais derrière l'admiration de Virgile, qui leur doit tant pour le Chant IV de l'Enéide. C'est un assez bel écho!

*M. Pöschl:* Und dann muss man auch bedenken, dass das «Rhetorische» der Ariadneklage wie überhaupt das «Rhetorische» bei den Römern sehr oft Ausdruck einer echten und ursprünglichen Leidenschaft ist.

*M. Boyancé:* Peut-être les vers sont-ils trop connus et touchent-ils moins pour cela. Mais il faut réagir contre ce sentiment.

*M. Bayet:* Certes. Mais il n'empêche que, dans ces plaintes d'Ariane, le composite, le fabriqué se sentent à tout instant. La vraie passion s'interrompt en aparté gnomique (v. 143-148: sur la différence entre l'amant suppliant et l'amant satisfait) ou en boursouflage de convention (v. 154-156) ou en vaine minutie descriptive (v. 193-194: sur l'aspect des Euménides). La beauté d'ensemble n'en est d'ailleurs que plus surprenante.

*M. Wilkinson:* I am afraid I cannot agree with M. Bayet's interpretation of the crucial 51st poem. I am one of those who hold that the last stanza in the MSS ("Otium, Catulle . . .") was mistakenly attached to this poem by Catullus' eventual editor because it is in the same metre. (A similar error may account for the last three lines of the second poem, which do not seem to belong there. Such errors can easily happen; thus after the posthumous publication of "More Poems" by A. E. Housman it was discovered that his executors had mistakenly attached to one poem a stray stanza in the same metre.) My view depends on my general interpretation of the poem. I believe, with others, that this was the first poem Catullus sent to Clodia, a free translation of one by Sappho. It was intended as a test, a "feeler". If she were in love with him, she would understand what he meant; if not—after all, it was only a translation. (This assumption accounts, incidentally, for what M. Boyancé mentioned, his adoption of "Lesbia" as a pseudonym for her: it was a quite natural Latin name for Sappho's addressee, yet conveniently it was a metrical equivalent of Clodia, after the fashion of Roman pseudonyms; and when the stratagem succeeded, he retained it.) Further evidence: for the 11th poem, in which he finally broke with her, with devastating irony he used this same metre, and even repeated the striking

word *identidem* in the same place in the line to emphasise the connection. The poem has double force if it is thus a reminder of the first poem he ever sent to her in the dawning of their love. Now if this interpretation of the 51st poem is true, the inclusion of anything like the "Otium, Catulle" stanza would defeat its purpose, turning his declaration of love to a self-mockery unflattering to his beloved.

*M. Bayet:* Les questions posées par M. Wilkinson sont d'un intérêt saisissant. Mais la reconstruction historique de la passion de Catulle pour Lesbia d'après les pièces du recueil ne peut être que plus ou moins arbitraire. L'intérêt commun des pièces 51 et 76 est dans la prise de conscience personnelle du poète en face de la personne aimée, sans violence passionnelle; c'est-à-dire sans sacrifice au momentané incontrôlable. Cela est étrange. La notion de *pietas* est à préciser; l'enquête n'est pas faite, à ma connaissance, sur celle d'*otium*, en tant que condition de la vie mondaine et amoureuse. Nombreux sont les textes dans lesquels *otium* est pris au sens de Lucrèce, nouveau d'ailleurs à cette date, de «loisir studieux»; celui de «désœuvrement» entraînant le dégoût est connu aussi, mais très différent. Comme disponibilité indispensable à la passion, et d'ailleurs mangeuse des forces de l'homme, l'*otium* apparaît très imprévu dans le *Carmen* 51. Il ne s'éclaire pas d'ailleurs autant que nous le voudrions: dispense des activités communes, libération de la création poétique, vocation à l'Amour. Mais quelle est la part de l'engagement sentimental? Cette dernière strophe nous choque au premier abord comme une discordance. Il est juste d'ajouter que le poème nous est parvenu en un texte mutilé: mais les réflexions précédentes ne semblent pas devoir en être influencées.

*M. Wilkinson:* Is the 51st poem addressed to Clodia? If not, to whom?

*M. Bayet:* Cette remarque est vraiment pleine de sens. Il peut s'agir d'une sorte de billet adressé à tout amoureux, et d'une mise en garde très générale.

*M. Boyancé:* C'est la déclaration indirecte d'un homme timide.

*M. Bayet*: La pièce de Sappho étant très connue.

*M. Wilkinson*: Already well-known at Rome?

*M. Bayet*: ... et sans doute très commentée dans les écoles et les milieux cultivés.

*M. Boyancé*: D'où vient ce choix du surnom de Lesbie? Il est un peu singulier. Car Sappho n'était pas belle. Est-ce à la culture poétique et musicale de Clodia qu'il doit faire songer?

*M. Bayet*: Y-a-t-il à tirer quelque indice de l'épithète *candida*, qui lui est appliquée dans l'Elégie à Allius (68, 30)?

*M. Boyancé*: M. Luigi Alfonsi veut que Lesbie ne nous renvoie pas à Sappho, mais à Lesbos et à des concours de beauté qui y étaient pratiqués d'après certains témoignages.

*M. Rostagni*: A me sembra che la strofe dell'*otium* sia veramente inscindibile dal carme 51, in quanto essa rappresenta quasi una ripresa, un risveglio della coscienza morale del poeta: il quale, nell'atto di dichiarare la travolgente sua passione per Lesbia, avverte i pericoli della vita spensierata e dissipata cui è per abbandonarsi. Il movimento ideale e fantastico, col rivolgere la parola così trepidamente a se stesso, *otium*, *Catulle*, *tibi molestum* . . . è simile a quello del Ciclope di Teocrito (xi), allorquando, dopo le appassionate invocazioni e dichiarazioni a Galatea rivolge la parola a se stesso per ammonirsi di non sognare e di fare ritorno alle sue umili occupazioni: Ahi, Ciclope, Ciclope, dove sei volato con la mente ecc.!

Ammetto che l'inserire questa specie di ammonimento morale nel carme d'amore possa sembrare non troppo delicato per Clodia, se a Clodia era dedicato il carme. Ma era d'altra parte un atteggiamento sincero e si risolveva pure in esaltazione di Clodia stessa, in quanto faceva indirettamente sentire la travolgente potenza della passione da lei ispirata.

Ed ora mi sia permesso di esprimere il mio vivissimo compiacimento per la brillante ed istruttiva esposizione del Sig. Bayet; con cui io concordo volentieri nelle idee generali, specialmente per ciò che riguarda il concetto della personalità di Catullo. Soltanto avrei da affacciare qualche dubbio su taluni particolari.

Anzitutto sul modo debbano essere giudicate le traduzioni o imitazioni dal greco, che a me paiono più intimamente permeate di spirito catulliano. Nella *Chioma di Berenice* (c. 66), la scelta stessa di questa elegia callimachea, come oggetto di traduzione è dettata dalla congenialità di Catullo con Callimaco, dall'interesse che il poeta latino sente per questo argomento – onde sottolinea, colora, vivifica con gusto e con malizia ciò che piace alla sua fantasia (le false lacrimucce delle novelle spose, ecc.). Anche nelle *Nozze di Peleo e Teti* (c. 64), la figura di Arianna è elaborata con elementi intimamente catulliani, e il lamento della donna abbandonata, per quanto tradizionale ed attinto da modelli greci, trasdisce la passione, l'esperienza e anche la sofferenza del poeta latino.

Altro punto di dissenso si riferisce alla distinzione, che non porrei così netta, tra carmi dotti, o alessandrinegianti, e carmi leggeri o *nugae*. A me pare che col termine *nugae* Catullo comprendesse tutta la sua produzione poetica, anche quella di apparenza più coltivata e più dotta, cui era commune (dal punto di vista alessandrino e neoterico) il carattere di *lusus*.

*M. Bayet:* Sur le premier point, je suis d'accord. Au cours de la pièce 64, il importeraut de préciser la part de froideur quasi-parnassienne et celle de la sensibilité personnelle. Celle même de l'humour; car il y a certains aspects de jeu dans la plainte d'Ariane: par exemple, dans l'épigramme sur la légèreté des hommes. Catulle, qui se piquera d'être «saintement» constant en amour, s'amuse des rapports fugitifs et des réactions psychologiques qui en résultent chez les jeunes hommes et chez les jeunes filles. Attitude générale de jeune homme, non encore personnellement engagé, à l'égard de la femme, de l'amour libre et du mariage, non sans ironie pour l'homme et pour la femme.

*M. Rostagni:* Queste spiegazioni mi persuadono pienamente. Esse colgono un aspetto della spiritualità catulliana, che non appartiene a questo o a quel genere poetico soltanto bensì a tutta la sua poesia.

*M. Bayet:* Nous ne sommes nullement assurés de nous rendre compte exact de tous les genres poétiques traités ou essayés par

Catulle et de l'importance relative qu'il leur accordait. Le *lepidus nouus libellus* dont parle l'envoi à Cornelius Nepos (1, 1), que signifie-t-il en fait? Cela fait seulement soupçonner que nous n'avons pas tout l'œuvre de Catulle.

*M. Klingner:* Ich muss ein Geständnis ablegen: ich liebe trotz allem Catulls Peleus-Gedicht (64), über das man meist hart urteilt. Was mir daran wesentlich scheint, und was meist verkannt wird, wäre nur in einer Interpretation des ganzen Gedichtes zu zeigen. Aber man darf vielleicht wagen, einiges wenigstens anzudeuten. In diesem kleinen Epos hat sich Verschiedenartiges zusammengefunden, nach Inhalt, Form und Herkunft. Es scheint, die Einheit des Mannigfaltigen fehlt. Hat etwa die Kraft gefehlt, das Disparate zu vereinigen? Dies wohl nicht. Erstens ist die *ποικιλία* gewollt und als Wert gemeint. Man erkennt dies besonders gut an der Allius-Elegie (68B). Dieses seltsame Gebilde ist ganz von einer Art der Bewegung durchzogen, bei der der Gedanke immer neu in etwas ganz anderes, oft Gegensätzliches ausbiegt und sich gerade in der Paradoxie solcher Schritte gefällt. Besonders lehrreich ist ein Blick auf die Versreihe 68, 57-59, worin Catull den Freund an seine traurige Lage vor der Erfüllung seines Liebesverlangens erinnert.

*Cum tantum arderem quantum Trinacia rupes  
lymphaque in Oetaeis Malia Thermopylis.*

Dieses erste Distichon ist vom Gedanken der brennend heißen Leidenschaft beherrscht. Doch im Pentameter bereitet sich durch die Vorstellung der Quelle der Schritt zum nächsten Distichon vor.

*maesta neque assiduo tabescere lumina fletu  
cessarent tristique imbre madere genae.*

Der Vergleich, der zunächst die Tränen des Weinenden anschaulich macht:

*qualis in aerii perlucens vertice montis  
rivus . . . ,*

wird alsbald selbständigt und stellt ein eher erquickendes Bild vor den inneren Sinn:

*... musoco prosilit a lapide;*

im weiteren Verlauf entfernt er sich ganz und gar von seinem Anlass:

*qui cum de prona praeceps est valle volutus,  
per medium densi transit iter populi;*

endlich im letzten Distichon erweitert sich nicht nur dieses Bild, sondern es verschiebt sich auch derart, dass der Fluss nun gar als Labsal für die Menschen erscheint, die in der glühenden Hitze verschmachten:

*dulce viatori lasso in sudore levamen,  
cum gravis exustos aestus hiulcat agros.*

Der Gedanke hat sich «verlaufen» und ist schliesslich beim Gegen teil seines Anfangs angelangt. Denn jetzt gehört der Fluss nicht mehr zu der Glut verschmachtender Liebe, sondern lindert seinerseits die Qualen sengender Sommerglut. Diese Vorstellung der Linderung ist nun wieder geeignet, auf die Hilfe vorzubereiten, die der Freund Allius dem Verschmachtenden hat angedeihen lassen (63 ff.). Diese Art der Gedankenbewegung durchzieht die ganze Allius-Elegie, man mag die kleinen oder die grossen Bestandteile des Gedichts im Auge haben. Dass sie gewollt ist, wird man nicht bezweifeln. Ähnlich verhält es sich im Peleus-Gedicht (64). Auch hier wird man die *ποικιλία* nicht als Ergebnis der Unfähigkeit, sondern als gewollten, genossenen Wert anzusehen haben (Vgl. R. Pfeiffer, Philologus 1932, 217).

Zweitens gilt es bei aller *ποικιλία* die Einheit des Gedichts zu erkennen. Man darf sie nur nicht in der Pragmatik der dargestellten Handlungen suchen. Herr Pöschl hat auf eine Einheit hingedeutet, die im persönlichen Erleben liege. Ähnlich wie in der Allius-Elegie ist ein Bild des tiefsten Leides in ein Bild der höchsten Glückseligkeit gefügt. Es sind Gegenstücke, sie ergänzen einander.

Ausserdem erweist sich die Klage der Ariadne als Vorspiel ihres Glücks. Der Gott erhebt die sterbliche Frau an seine Seite, so wie sich Thetis zu dem sterblichen Mann herablässt. Auch in diesem Sinne machen die beiden ineinander gefügten Hauptteile als einander ergänzende Gegenstücke ein Ganzes aus. Götter und Menschen noch nicht von einander getrennt, noch im vertrauten Umgang miteinander vereint: dieses alte Bild verlorener Glückseligkeit ist für Catull zum Bild bräutlicher Liebesgemeinschaft von Gott und Mensch geworden. Damit ist nicht nur die Einheit des Gedichts bezeichnet, sondern – wenigstens für den, der die Allius-Elegie recht versteht und Catulls Verhältnis zu Lesbia bedenkt – auch Geist und Seele Catulls, die sich darin äussern.

*M. Bayet:* Je remercie M. Klingner d'avoir proposé du poème 64 une interprétation d'ensemble aussi séduisante. Elle semble beaucoup plus valable que celle qui se contentait d'opposer à l'amour conjugal de Thétis-Pélée l'amour occasionnel d'Ariane-Thésée: ce dernier étant dit coupable et malheureux. Comment, en effet, oublier l'apparition de Bacchus, cherchant Ariane pour la consoler? Sur le plan des divinisations diverses de l'amour, le poème reprend une unité moins contestable, bien que plus floue. Car les déguisements d'amour de Catulle, quand il mythologise, ne sont pas simples: en évoquant l'élegie à Allius, si rigoureusement et curieusement composée de façon à faire jouer les différentes affectivités humaines en une atmosphère poétique, M. Klingner nous invite lui-même à dépasser les généralités. Mais le parti-pris d'impersonnalité du poème 64 ne nous aide guère. On voit bien que Catulle y «valorise» des histoires d'amour mythologiques, contrastées, comme le fera par exemple Virgile dans sa *vième Bucolique*. On ne fait que soupçonner à la base des expériences et des aspirations du poète lui-même, sans pouvoir ni les préciser ni les affirmer. Quelle différence avec les pièces où il met avec tant de sincérité son cœur à nu!

*M. Boyancé:* D'accord sur l'usage du mythe chez Catulle. Il use de mythes grecs comme un Grec n'en aurait pas usé. Il leur demande des effets de transfiguration. Dans le poème 64, les

mythes doivent nous transporter dans un passé lointain où les dieux se mêlaient aux hommes.

*M. Bayet:* C'est en effet important à noter.

*M. Wilkinson:* I should like to enlarge on what M. Klingner said at the end about the 64th poem. It is, no doubt, largely a neoteric work based on some Hellenistic poem or poems, a story artistically elaborated for its own sake. But by his epilogue Catullus has given it a symbolic and topical significance which distinguishes it from Hellenistic epyllia as we know them. This is surely a mature, more reflective, Catullus. He is depressed by the decadence of the contemporary world, and to express his feeling he has chosen to tell of the most famous occasion when the gods mingled with men, the marriage of Peleus and Thetis. At the end he points the moral: the world has now driven out Justice, and the gods will no longer visit men. This epilogue, as M. Klingner said, is no mere attachment: it is the key to the whole poem. That is why Virgil chose it as basis for his Fourth Eclogue. He makes it clear throughout that we are to have Catullus' poem in mind. A better age, he means, than the decadent Republic is at hand. Justice is now returning, and the child shall see that heroic age reborn:

*Ille deum uitam accipiet, diuisque uidebit  
Permixtos heroas, et ipse uidebitur illis.*

To remind his readers unmistakably of Catullus' poem he instances the coming return of the Argonauts and of Achilles, the son born to Peleus and Thetis, and even uses the name Thetis for the sea. Finally he confirms the application by a distinct echo of the refrain of the Fates' marriage-song in Catullus:

*«Talia saecla» suis dixerunt «currite» fusis  
Concordes stabili fatorum numine Parcae.*

The attribution of a symbolic, perhaps un-Hellenistic, significance to Catullus' poem is justified by Virgil's evident recognition of it.

*M. Bayet:* Cela engagerait en des recherches – et des difficultés

beaucoup plus complexes. Car il ne s'agit plus seulement d'états de sensibilité et de formes d'art, où l'on peut bien parler d'une suite et d'une évolution entre Catulle et Virgile, mais de conceptions idéologiques: et alors il n'y a plus commune mesure entre les deux poètes. Le danger est même considérable de se laisser prendre à les ressemblances formelles alors que l'esprit est tout différent, après vingt-cinq ans de crises sociales et politiques. Un autre alexandrinisme que celui de Catulle, non plus esthétique, mais idéologique, a, en cet espace de temps, singulièrement transformé les préoccupations et les points de vue.

*M. Boyancé:* Même quand Catulle se place sur le plan du jeu, sa rêverie n'est pas gratuite. La sensibilité qu'il y mêle le porte au sérieux.

*M. Bayet:* Mais ce sérieux, coexistant à celui de Lucrèce, nous aide à deviner le meilleur d'une génération inquiète, poussant au maximum l'effort individuel de libération de la sensibilité et de la raison, tandis que la génération suivante sera mieux établie en une société et en un ordre politique plus unifiés.



II

AUGUSTO ROSTAGNI  
L'influenza greca sulle origini  
dell'elegia erotica latina



## L'INFLUENZA GRECA SULLE ORIGINI DELL'ELEGIA EROTICA LATINA

L'ARGOMENTO che mi accingo a trattare coincide in parte con quello che comunemente si indica come il problema della «originalità» dell'elegia latina: se e fino a qual punto l'elegia latina, guardata così nel suo complesso e quasi in astratto, al di là delle individuali fisionomie dei singoli autori, abbia avuto il suo modello nell'elegia greca, vuoi dell'epoca classica vuoi dell'epoca alessandrina; se, e fino a qual punto, al carattere suo sentimentale, passionale e principalmente *soggettivo*, cioè fatto di accenti personali e quasi autobiografici, abbia corrisposto un eguale carattere presso i Greci, o se invece, a confronto con la soggettività dell'elegia latina, l'elegia greca sia stata esclusivamente oggettiva, materiata di erudizione e di narrazione mitica (o storico-mitica).

Tali sono i termini della questione, quali si dibattono con incerto risultato da parecchi decenni: per lo meno da quando il Leo nelle *Plautinische Forschungen* (I<sup>a</sup> edizione 1895) osservava che le situazioni ed i motivi erotici più frequentemente rappresentati negli elegiaci latini, da Tibullo a Properzio a Ovidio, s'incontrano assai somiglianti nella Commedia Nuova di Menandro ecc. (ricostruita in massima per mezzo di Plauto e di Terenzio); onde concludeva – con ragionamento in apparenza rigoroso, in realtà tutt'altro che ineccepibile – non potersi la somiglianza degli uni con gli altri soddisfacentemente spiegare se non ricorrendo all'ipotesi che si fossero gli elegiaci latini serviti, per quella specie di presunti *τόποι*, d'una fonte intermedia, la quale avesse fatto da tramite fra loro e il modello primo, Menandro: e questa fonte intermedia essere appunto l'elegia greca del periodo alessandrino. Pertanto sulla base sia degli elegiaci latini sia dei comici greci e latini credette il Leo di ricostruire l'immagine della perduta elegia alessandrina: di quella elegia che, essendo in massima

parte perduta, costituisce la ragione ineliminabile del dubbio e il movente della controversia. Dunque, sarebbe esistita ad opera degli Alessandrini – e già anche dei prealessandrini, da Mimnermo ad Antimaco – una produzione elegiaca di natura sentimentale, passionale, soggettiva, di cui l'elegia erotica romana rappresenterebbe la diretta e completa derivazione, quasi lo specchio fedele.

Agli intendimenti del Leo si contrappose tosto in maniera decisa il Jacoby, il quale, pur apprezzando la convenienza dei raffronti da colui istituiti col patrimonio della Commedia Nuova, negava la necessità della supposta fonte intermedia; e d'altra parte, prendendo in esame tutto ciò che della elegia greca, prealessandrina e alessandrina, si trova o si trovava effettivamente attestato, concludeva che mai su terreno greco ebbero a fiorire elegie quali quelle che scrissero Tibullo e Properzio e Ovidio; e che di tali elegie, eminentemente soggettive, fu primo creatore e maestro, fra essi, Cornelio Gallo con i perduti suoi libri d'amore per Licoride. L'articolo del Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, per quanto uscito cinquant'anni or sono («Rheinisches Museum», 1903) e dagli uni favorevolmente accolto da altri respinto, rimane ancor oggi fondamentale; e nelle grandi linee la sua tesi (se si prescinde dalla funzione e dal carattere ivi attribuito in particolare a Cornelio Gallo, su cui è lecito dissentire) raggiunge, a mio avviso, il maggior grado di probabilità, trovando sostanziale conferma – quel che più conta – nell'accresciuto materiale delle testimonianze.<sup>1</sup> Infatti la nostra conoscenza circa le fonti greche si è sensibilmente rinnovata proprio durante questo intercorso cinquantennio, ch'è stato il cinquantennio delle più intense scoperte papirologiche.

Profondamente persuaso della propria tesi, già il Jacoby asseriva di attendere con tranquillità la smentita che giorno

1. La tesi del Jacoby è, in massima, condivisa da ARCHIBALD A. DAY, *The Origins of Latin Love Elegy*, Oxford 1938, che costituisce la più recente e comprensiva trattazione dell'argomento.

per giorno un qualche felice trovamento di papiro avrebbe potuto recargli.<sup>1</sup> La smentita, dopo tanto volgere di tempo, non è venuta; e tutto fa credere che non sarà più per venire, ormai. Abbiamo ricuperato tanti frammenti di poesia ellenica ed ellenistica dei più svariati generi; frammenti sparsi di quel gruppo d'autori che più determinatamente la *communis opinio* indica come i «modelli» degli elegiaci romani, o che gli elegiaci romani stessi, in particolare Properzio e Ovidio, decantarono spesso come loro maestri ed ispiratori:

*Callimachi manes et Coi sacra Philitae,  
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus*

(PROPERT., II, I, I);

*Inter Callimachi sat erit placuisse libellos  
et cecinusse modis, Coe poeta, tuis*

(PROPERT., III, 9, 43);

*Sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae  
... Musa*

(OVID., *Ars am.*, III, 329).

È ben vero che, dei due maestri ed ispiratori così congiuntamente invocati, Filita di per sé non ha ricevuto incremento dalle scoperte papirologiche: evidentemente perché, ad onta delle lodi che gli sono tributate dai Romani, egli cessò presto di avere diffusione e di essere letto direttamente; tanto che le lodi stesse tributategli dai Romani han tutta l'aria di dipendere, più che altro, dalla lode che ne aveva fatto — oltre a Teocrito nelle *Talisie* — il maestro massimo dell'elegia ellenistica, Callimaco; il quale per primo, in quanto elegiografo, pose Filita sugli altari, riconoscendolo come suo predecessore, iniziatore del gusto suo, ossia del gusto tipicamente alessandrino, rivolto e alla sottile erudizione mitologica e alla squisita perfezione formale del breve, del conciso, del tenue

1. Art. cit., p. 51.

(λεπτόν).<sup>1</sup> Nulla di definito ci è dato sapere circa il modo com'egli, il grammatico-poeta di Cos, avesse cantato sotto un ombroso platano la sua Bittide fugace: nulla al riguardo ci è noto più che codesta vaga immagine, di apparenza pastorale, che è a noi tramandata da Ermesianatte, secondo cui in tale atteggiamento era Filita scolpito in una statua di bronzo eretto dagli suoi concittadini.<sup>2</sup> L'opinione corrente, che in una raccolta di elegie dal titolo *Bittis* avesse lo scrittore di Cos espresso le vicende della personale sua passione per questa donna (alla maniera cioè delle elegie di Tibullo per Delia e per Nemesi, di Properzio per Cinzia, ecc.) riposa sul vuoto; e in ogni caso è contraddetta, per imprescindibili ragioni di analogia, da quanto oggi risulta – come vedremo – circa la natura delle raccolte elegiache che, in onore delle donne amate (o anche degli amasi), furon composte dagli altri autori greci, a cominciare dall'arcaico Mimnermo. Probabilmente anche in questo caso, così come nella *Leonzio* di Ermesianatte e nella *Lide* di Antimaco e nella *Nanno* di Mimnermo (per limitarci ai principali e più sicuri esempi), non si trattava d'altro che d'un carme di dedica all'amata o consorte che fosse, premesso ad una più o meno lunga serie di elegie mitico-narrative, magari concernenti in tutto o in parte l'antica storia della patria Cos: il che spiegherebbe l'omaggio reso a Filita dai concittadini con quella statua di bronzo la quale lo rappresentava Βιττίδα μολπάζοντα. Sarebbe l'identico caso della *Nanno* di Mimnermo, che, come si vedrà, trattava storia di Smirne.

Certo nei frammenti superstiti di Filita non c'è traccia di elegie erotiche soggettive. E mitico-narrativa era l'elegia di lui più apprezzata, la *Demetra*: elegia che Callimaco, nel

1. Mi riferisco al Prologo degli *Aιτια* (= fr. I Pfeiffer), di cui appresso. Cfr. anche il fr. 532 Pf: τῷ ἵκελον τὸ γράμμα τὸ Κώτιον, dove quel τῷ piuttosto che δησματί, come pensa il Pfeiffer, sottintende probabilmente Μιμνέρμῳ ο τῷ τοῦ Μιμνέρμου, come suppose G. VITELLI, «Bulletin de la Société Archéol. d'Alexandrie», N. S. VIII, 1933, p. 142.

2. HERMESIAN. fr. 7, vv. 75-78, Powell, ap. ATHEN. XIII, 597.

proemio polemico degli *Αἴτια* a noi restituito di recente, celebra come modello di poesia breve, tenue e squisita, contrapponendola ad altra troppo estesa e per lui meno apprezzabile opera del medesimo autore, la quale poté anche essere quella famosa dedicata a Bittide:

... ἀλλὰ καθέλκει  
δρῦν πο]λὺ τὴν μακρὴν ὅμπνια Θεσμοφόρος

(da una parte la feconda Tesmoforo, quasi esile spiga di grano; dall'altra l'enorme quercia). Tale la lezione data dal primo editore del papiro, che ancora tiene il campo per difetto di meglio.<sup>1</sup> Ma oggi, in rapporto soprattutto con la luce che si è fatta sulla Ναννώ-Σμυρνῆς di Mimnermo, è forse opportuno raccogliere una intuizione del Vitelli, il quale, in cerca d'un monosillabo che si adattasse alla lacuna iniziale, proponeva Κῶν, cioè il nome della patria di Filita, come titolo dell'opera μακρήν:<sup>2</sup>

... ἀλλὰ καθέλκει  
Κῶν πο]λὺ τὴν μακρὴν ὅμπνια Θεσμοφόρος.

Questo dunque ci è dato rilevare, per ciò che riguarda Filita.

Ma la luce maggiore e più diretta l'han recata i nuovi trova-  
menti all'altro dei due proclamati modelli degli elegiaci latini, vale a dire a Callimaco stesso: il quale, com'era effettivamente oggetto di lettura larga e costante, così è rappresentato da buona messe di papiri. In primo luogo il citato proemio polemico degli *Αἴτια* (di cui l'eco risuona frequentissima, come una specie di norma e di ammaestramento critico, negli elegiaci latini), e poi gli altri copiosi frammenti d'ogni genere (nei quali – vedi combinazione! – mai è traccia di elegie

1. Fr. 1, vv. 9-10 Pf. Vedasi anche il mio scritto *Nuovo Callimaco*, in «Rivista di Filol. Class.», 1928, pp. 1-52. 2. G. VITELLI, *Frammenti di Scholia agli Αἴτια di Callimaco*, in «Pap. della Soc Ital.», xi, 1935, p. 141, n. 2. Meno suavemente il Gallavotti ed altri proposero γραῦν.

erotiche soggettive) rendono indubitabile che, quando Properzio e Ovidio si appellano a Callimaco come a maestro massimo dell'elegia, e sia pure dell'elegia d'amore, non intendono riferirsi ad altro che agli *Alτια*, l'opera tipica e programmatica del corifeo dell'alessandrino. E gli *Alτια* erano ciò che tutti sanno: una raccolta, vagamente congegnata, di esili e saporose narrazioni storico-mitiche, in cui non mancava, anzi era forse dominante la nota dell'amore: mai però dell'amore proprio del poeta, bensì di eroi e di eroine, come nel mito curioso e specialmente celebrato di Aconzio e Cidippe. Questo bastava perché, agli occhi dei poeti romani, il corifeo dell'alessandrismo apparisse quale campione dell'elegia erotica. Infatti:

*Callimachi numeris non est dicendus Achilles,  
Cydippe non est oris, Homere, tui.*

Così Ovidio in versi ben noti (*Rem. am.*, 381). E questo esempio ovidiano c'insegna qual valore debba darsi a consimili definizioni, onde vengono schematicamente distribuiti, fra i vari modelli greci, gli attributi e gli aspetti della poesia (altro esempio assai dimostrativo vedremo tosto a proposito di Mimnermo, qualificato lui pure – da Properzio – come maestro nel verso d'amore). Analogamente, in senso del tutto approssimativo e limitato sono da prendersi tutte le enfatiche dichiarazioni con cui i poeti romani proclamano la loro ambita dipendenza dai modelli greci: convenzionali atti di omaggio, che si riferiscono ai lati esteriori dello stile – in rapporto con l'imperante pregiudizio del γένος letterario – e non implicano nessuna più profonda e sostanziale affinità con gli autori rispettivamente imitati.

Perciò, se in altro passo di Ovidio, che ancora conviene ricordare, è detto che Callimaco «spesso confessò nel verso i suoi amori»:

*Nec tibi, Battiade, nocuit quod saepe legenti  
delicias versu fassus es ipse tuas*

(Trist., II, 367),

io non sentirei affatto la necessità di chiamare qui in causa, come vuole il Jacoby,<sup>1</sup> gli epigrammi callimachei, cioè quei pochi e non molto significanti versi in cui occasionalmente il Battiade, al pari di quasi tutti i poeti ellenistici (e assai meno della maggior parte degli altri!), toccò in persona propria il gusto dell'amore sia per etere sia per giovinetti. Ma, pure rifiutando ogni pedantesca divisione di generi, e anzi ammettendo fin d'ora in largo senso (quel ch'era l'intenzione del Jacoby) che la produzione epigrammatica così in voga nell'età ellenistica abbia esercitato la sua influenza sull'elegia erotica romana, tuttavia anche questa menzione del Battiade riferirei come tutte le altre all'opera elegiaca maggiore. La quale, secondo il modo di vedere degli antichi (ch'eran corrivi a tradurre in realtà di vita i dati della poesia), per il solo fatto che comprendeva miti d'amore teneramente espressi (tale appunto la «Cidippe»), s'interpretava come indizio e quasi «confessione» delle qualità e gesta erotiche dell'autore. Era press'a poco il medesimo modo di vedere, e il medesimo procedimento, per cui ad esempio Ermesianatte fece Omero innamorato dalla saggia Penelope ed Esiodo innamorato di un'immaginaria e simbolica Eèa e, così, innamorati di questo o di quel personaggio quant'altri si susseguono nello stravagante campionario della *Leonzio*, che comprendeva un po' tutti, poeti, storici, filosofi: tutti debitamente catalogati, assimilati agli eroi del mito e, al pari degli eroi del mito, trasferiti sotto le insegne dell'amore.

Dopo di Callimaco, assai favorito dalle scoperte papirologiche è stato altresì, negli ultimi decenni, Euforione di Calcide: a cui, in tema di elegia romana, inevitabilmente si pensa, per via della famosa allusione di Cicerone, che con l'epiteto di *cantores Euphorionis* indica o i *poetae novi* in generale o, più precisamente, gli ultimi epigoni di essi, noti come discepoli dell'euforioneo Partenio: vale a dire il giovane Virgilio, e l'iniziatore dell'elegia erotica romana, autore dei quattro li-

1. Art. cit., p. 52.

bri di *Amores* per Licoride, Cornelio Gallo. Il quale Cornelio Gallo, del resto, è da Virgilio e dallo scoliaste di Virgilio, Servio, espressamente designato come traduttore o imitatore dell'oscuro poeta di Calcide:

- *Ibo, et Chalcidico quae sunt mihi condita versu*  
...
- (Buc., x, v. 50).

Orbene, tutto ciò che di Euforione è tornato alla luce, al pari dei frammenti già prima conservati, non contiene altro se non astruse narrazioni, che per di più sono sempre in metro eroico, mai elegiaco, anche quando si tratti di miti d'amore: tali appunto i miti di Climenò ed Arpalice e di Apriate e Trambelo, che troviamo poi entrambi riassunti da Partenio e da lui offerti a Cornelio Gallo nella silloge degli Ἐρωτικὰ παθήματα (xiii e xxvi); offerti per istruzione ed omaggio, affinché il discepolo romano a sua volta li risolvesse o in epilli o in elegie di ellenistica fattura.<sup>1</sup> Cosicché, ben considerando lo stato delle testimonianze, si radica in noi la convinzione che Euforione non fosse neppure, propriamente, *elegiarum scriptor* (come lo definisce, voce isolata, uno scoliaste virgiliano, forse per autoschediasma, essendo tratto in inganno da quella conspicua notizia dei rapporti che ad Euforione collegavano l'elegiaco Gallo),<sup>2</sup> bensì soltanto poeta di epilli e perciò tanto più necessariamente ed esclusivamente poeta di miti.

Da Euforione a Partenio, e quindi a Cornelio Gallo e alla rimanente schiera degli elegiografi latini, il passo è breve. Ma prima di giungere a questo occorre che dagli Alessandrini risaliamo a colui che sta alle origini del γένος, quale εὑρετής e modello classico per eccellenza, giudicato perciò superiore,

1. V. l'epistola dedicatoria, e cfr. J. ZIMMERMANN, *Parthenios' Brief an Gallus*, in «Hermes», 1934, pp. 179 sgg. I principali frammenti euforionei di recente scoperti vedansi in D. L. PAGE, *Greek Literary Papyri*, London, 1950, pp. 488-97. 2. Prob. *Ad Verg. Buc.*, x, 50.

in certo senso, a Callimaco stesso, come fa intendere Orazio, nel noto passo dell'epistola ad Augusto, dove il romano Alceo sembra scambiare ironici complimenti con Properzio, romano Callimaco:

*Discedo Alcaeus punto illius: ille meo quis?  
quis nisi Callimachus? Si plus adposcere visus,  
fit Mimnermus et optivo cognomine crescit*

(Epist., II, 2, 99).

Nella comune opinione la fama di Mimnermo come elegiaco poeta d'amore, fama tale che faceva a Properzio esclamare

*Plus in amore valet Mimnermi versus Homero*

(I, 9, 11),

sarebbe legata al fatto che Mimnermo aveva cantato l'amor suo per la flautista Nanno (*καλέτο μὲν Ναύνος*, dice chiaro e tondo Ermesianatte) in un apposito libro di elegie intitolato con questo nome (titolo originario o titolo degli editori alessandrini, poco importa per la sostanza della cosa).

Senonché, a prescindere anche da Ermesianatte, che ben sappiamo come non sia da prendersi alla lettera circa l'amore di poeti, filosofi, ecc., la comune opinione ha ricevuto, per via di indicazioni nuove che emergono dal proemio callimacheo degli *Aitia*, un colpo mortale. Mettendo queste nuove indicazioni callimachee in relazione con le testimonianze già prima disponibili e finora mal interpretate, possiamo senza esitazione affermare che, dei due libri e non più (*τοῖν δὲ δυοῖν*) in cui gli Alessandrini dividevano l'eredità letteraria del poeta di Colofone,<sup>1</sup> l'uno era intitolato *Nanno*, ma non conteneva elegie d'amore, bensì materia mitica e

1. Questo è il punto fondamentale a cui occorre tener fermo; poiché la testimonianza di PORPHYR. *ad Horat. Epist.* II, 2, 101, per cui Mimnermo scrisse *duos libros*, dà e riceve assoluta conferma grazie al passo callimacheo, che comincia con [*τοῖν δὲ*] *δυοῖν*. E non è metodico cercar di eliminare o interpretare sforzatamente l'una o l'altra di queste due testimonianze.

storica, fra cui la lunga narrazione della guerra di Smirne, la Σμυρνῆς;<sup>1</sup> e perciò Callimaco teneva in minor conto questo libro, e spregiativamente, a cagione della sua materiale grossezza, lo qualificava ἡ μεγάλη γυνή (col medesimo senso di fastidio onde condannava anche, in altro luogo, la *Lide* di Antimaco come παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν;<sup>2</sup> ed è notevole, a questo proposito, che un frammento della *Nanno*, precisamente dell'elegia su Smirne, troviamo citato in scolii ad Antimaco, di recente scoperti).<sup>3</sup> Invece l'altro libro, che non aveva niente a che fare con Nanno, era tenue e delicato, e perciò preferito da Callimaco (αἱ κατὰ λεπτὸν δήσιες)<sup>4</sup> cioè, verisimilmente constava di brevi elegie gnomiche, come sono taluni dei frammenti più belli a noi pervenuti, sulle condizioni della vita umana e in particolare sui malanni della vecchiaia, il tutto intonato al rimpianto della giovinezza e dell'amore. Non gli «amori» propri del poeta (di ciò non è traccia), e neanche di quelli di altri, eroi ed eroine – che saranno, l'uno o l'altro, il tema degli erotici scrittori di elegie –,

1. Il titolo Σμυρνῆς è dato da *Schol. ad Antim. in Pap. Mil.* I, 1937, ed. Vologlano = ANTIM. p. 83 Wyss = *Anthol. Lyr.* I. p. 54 Diehl<sup>3</sup>. Esso ha fatto pensare ad un terzo libro di Mimnermo, inducendo perciò taluni studiosi a sconvolgere le testimonianze anzidette circa «i due libri». Ma è evidente che quello non era se non un sottotitolo, con cui s'indicava un'ampia elegia o gruppo di elegie che, pur trattando di Smirne e delle guerre da essa combattute, faceva parte della Ναυγύ, come si vede specialmente da STRAB., XIV, I, 4, p. 634 = MIMN., fr. 12 Diehl<sup>3</sup> (da questo frammento della Ναυγύ illogicamente nell'edizione del Diehl sono separati i frammenti della Σμυρνῆς). 2. Fr. 398 Pf. 3. Il frammento citato, a n. I. 4. La integrazione del testo in questa forma, come fu da me proposta nell'art. cit. pp. 10-11, è ormai generalmente accolta. Quanto alla contrapposizione tra scritti *maiora* e *minora* sia di Callimaco sia di Filita, contrapposizione che è fondamentale per l'interpretazione e la restituzione del passo, si noti ch'essa risulta chiaramente attestata da Schol. Flor. 12-15; su cui rimando ad altro mio art., *I nuovi frammenti di commento agli Alτια ecc.*, in «Rivista di Filol. Class.», 1933, pp. 189 sgg. Di recente ha cercato di eliminarla (seguendo un'idea già affacciata dal Gallavotti) M. PUELMA PIWONKA, *Die Vorbilder der Elegiendichtung in Alexandrien und Rom*, in «Museum Helveticum» II, 2, 1954, pp. 101 sgg.; ma il tentativo, per quanto sorretto da ogni acume, non mi pare riuscito.

bensì soltanto l'amore in astratto come essenza e gioia della vita.

Poco o nulla dunque di ciò che comunemente si credette intorno al poeta di Colofone, il cui verso sarebbe stato in amore più valido del verso di Omero (ciò è da intendere, più che altro, nel senso che il verso da Mimnermo «inventato», ossia il distico elegiaco, fosse a trattar di amore più adatto che l'esametro omerico). E, quanto al libro più grosso e più famoso, è da concludere che la persona della donna, vera o immaginaria o simbolica che fosse (poiché il καίετο μὲν Ναννοῦς di Ermesianatte dà per lo meno luogo a sospetto), non doveva rappresentare altro se non motivo di introduzione e di dedica, più o meno come il Cirno di Teognide.

Ora, l'esempio di questo libro, dedicato al nome della donna amata – o presunta tale – e tuttavia composto di materia eterogenea, storica, mitica, leggendaria, fu fatale nella storia dell'elegia. E fatale soprattutto fu che un precursore degli Alessandrini, Antimaco di Colofone, cogliesse il suggerimento dell'antico suo concittadino, e sviluppasse e precisasse quel primitivo disegno nella composizione della sua *Lide*. Intorno alla quale non possiamo non prendere alla lettera la descrizione che ne fa Plutarco (*Cons. ad Apoll.*, 9), quando dice che «Antimaco, essendogli morta la consorte Lide, compose a sollievo del proprio dolore (παραμύθιον τῆς λύπης) l'opera elegiaca intitolata *Lide*, dove passava in rassegna (ἐξαριθμησάμενος) l'una dopo l'altra le sventure degli eroi (τὰς ἡρωικὰς συμφοράς), rendendo con l'esame degli altri mali più lieve la propria pena».

Sfavorevole alla *Lide* come alla *Nanno*, il giudizio di Callimaco. Eppure egli stesso, Callimaco, negli *Aītia* svolgeva a mo' di rassegna o di «catalogo» (sempre, in fondo, il vecchio principio dei κατάλογοι di origine esiodea) una sua trama di miti più o meno curiosamente scelti e artificiosamente collegati. Tanto si era lontani dalla pura espressione degli

affetti personali e soggettivi! Quindi il dissidio evidentemente verteva non già sul fatto della sostanza, che fosse narrativa anziché lirica, come noi diciamo, e rivolta all'oggetto anziché al soggetto; bensì soltanto sull'arte di essa narrazione, sullo stile, sulla convenienza del λεπτόν a confronto del παχύ, del tenue a confronto del tumido (*at populus tumido gaudeat Antimacho*), giusta il motto raccolto da Catullo.

Ad ogni modo il sistema della *Lide*, nella intrinseca sua natura mitografica e catalogica, e nell'esteriore occasionale rapporto con le ragioni affettive dell'autore, diventò fondamentale e servì di stampo – si può dire – alle sillogi elegiache dell'età alessandrina; che tutte furon costituite di materia mitica, storica o leggendaria, e per lo più composte col pretesto di lamentare la morte o l'abbandono della donna amata o dell'amasio: a cominciare dalla *Leonzio* di Ermesianatte che meglio conosciamo (se non anche dalla *Bittide* di Filita, che ci è ignota; e tuttavia Βιττίδα θοήν fa pensare a una Bittide di breve vita, immaturamente scomparsa e perciò compianta), per venire agli *'Ερωτες ἡ καλοί* di Fanocle e all'*Apollo* di Alessandro Etolo; e giù sino all'*Arete* di quel Partenio da Nicea che direttamente, e in carne e ossa, rappresenta il tratto di unione con l'ambiente romano dei νεώτεροι e di Cornelio Gallo, dov'ebbe origine l'elegia erotica latina.

Fra la *Lide* di Antimaco e l'*Arete* di Partenio, ai due estremi della catena, vi è una corrispondenza perfetta, poiché anche l'*Arete*, in addirittura tre libri di elegie, era una specie di epicedio per la consorte dell'autore, la quale si chiamava appunto con questo nome (Αρήτης ἐπικήδειον τῆς γαμετῆς, leggiamo nel lessico di Suida, o della Suda): ma un epicedio, s'intende, fatto di «istorie peregrine ed astruse», ιστορίαι ξέναι καὶ ἀτριπτοι, com'è detto da chi, nell'epoca della Nuova Sofistica e del rinato culto per ogni forma di neoterismo, ancora ne aveva diretta conoscenza, il retore Artemidoro; il quale per tal riguardo colloca le elegie parteniane sul medesimo piano dell'*Alessandra* di Licofrone (*Oneir.* IV, 63). Data questa caratte-

ristica, il contrasto con ciò che, movendo dalla scuola di Partenio (ma da essa ben tosto deviando), stava per essere l'opera dei maggiori elegiografi latini, non potrebbe apparire più netto!



Fin qui abbiamo posto le premesse in certo modo indispensabili per giudicare della influenza ellenica, principalmente ellenistica, sulle origini dell'elegia erotica latina. Ma ad una soluzione davvero soddisfacente e persuasiva non si giunge se non allargando il problema, oltre i limiti d'un esame puramente tecnico e formalistico, e trasferendolo sul piano di una più larga e penetrante visione storico-letteraria.

Occorre anzitutto superare il più possibile gli schemi dei γένη, degli εἰδῆ, dei τόποι: tutto l'armamentario formale che ci viene dai retori antichi e che sino ad un certo punto riesce utile (per la catena di rapporti che lega opere ad opere, e perché effettivamente nella letteratura degli antichi il principio dell'imitazione prevale su quello dell'originalità), ma oltre quel certo punto ottenebra e svia, cioè impedisce di toccare la realtà vera della poesia, e della vita che nella poesia si esprime, inducendo spesso a dar corpo a questioni inconsistenti ed a scambiare, come si dice, lucciole per lanterne. Tale il grande pericolo insito nei problemi di fonti e di influenze. Quindi non tanto dobbiamo parlare di «elegia» e «elegiaci» nel senso tecnico ristretto della versificazione e dello stile, quanto nel senso estetico moderno della ispirazione: avere di mira il mondo delle immagini, dei sentimenti, delle idee che nell'elegia e negli elegiaci di solito si manifesta, che può essere narrativo e fiabesco, oppure intimo, personale, soggettivo, e come tale può esistere o non esistere anche fuori di quella determinata forma di versificazione e di stile. Se poi i documenti di cui disponiamo, pur dopo le illuminanti scoperte, sono ancora inevitabilmente scarsi, e qualche dubbio può sussistere che, escludendo l'esistenza

presso i Greci di un'elegia soggettiva o di qualsiasi cosa davvero corrispondente a ciò che sarà l'elegia erotica romana, ci si fonda più che altro sopra un enorme argomento *ex silentio*, ossia sopra una lacuna della tradizione: ebbene, per eliminare questo superstite dubbio, è utile ricorrere alle idee generali e mostrare dal punto di vista storico-letterario le ragioni e i modi per cui non ebbe adeguato sviluppo presso i Greci, neppure presso gli Alessandrini, quel mondo interiore che culmina invece negli erotici romani.

Sulla soglia già dell'età alessandrina Aristotele nella sua *Poetica* (xxiv, 1460 a) affermava che il poeta deve il meno possibile esprimersi in nome proprio, bensì in nome dei suoi personaggi, e che, esprimendosi in nome proprio, non è allora veramente poeta. Questo insegnamento – identico in sostanza a quanto aveva detto anche Platone nel *Fedone* (60-61), che ufficio del poeta è comporre miti e non già discorsi ( $\mu\acute{\alpha}\theta\circ\nu\varsigma$ ,  $\delta\lambda\lambda'\circ\nu\lambda\circ\gamma\circ\nu\varsigma$ ) – ha per noi un grande valore indicativo, poiché serve, meglio di qualsiasi altra disamina, ad assicurarci quali fossero, così in pratica come in teoria, i naturali e normali limiti del concepire poetico dei Greci. Poesia splendidamente naturalistica piuttosto che spirituale; dominata dall'istinto dell'oggettivazione, e perciò inesauribile creatrice e ricreatrice di miti; rivolta ad esprimersi in narrazioni e rappresentazioni di fatti e di personaggi esterni all'autore (per quanto ovviamente alimentati dello spirito di questo); abituata, anche nelle limitate effusioni intime dei lirici (di quelli che tecnicamente erano i lirici a confronto degli epici e dei drammatici, e che d'altra parte i trattatisti iscrivevano piuttosto nel dominio della musica che non della poetica), abituata, dico, a cercare l'appoggio del mito, ovvero a sostenere in maggiore o minor misura con la lira (ciò che dice Quintiliano a proposito di Stesicoro) il peso dell'epos. L'ansia dell'esplorazione psicologica, dello scavare nel proprio Io e mettere a nudo i segreti della propria anima, quest'ansia che nell'età moderna è esasperata sino ad apparire

condizione e fonte massima di poesia, non apparteneva veramente ai Greci. Non certo ai Greci del periodo arcaico e classico; ma neanche a quelli dell'età alessandrina, quantunque in questa si affermasse l'interesse degli individui a vivere la loro vita privata, ripiegandosi in se stessi, alla ricerca della pace e della tranquillità che non venivano più dall'esterno. Infatti (a prescindere dalle scuole filosofiche, che apersero un utile rifugio agli individui) l'età alessandrina fu fondamentalmente erudita: nel senso che l'erudizione, oltre ad impegnare il campo degli studi storici e filologici, invase anche per esteso ed assorbì le facoltà della poesia, riversando su questa, come mai avvenne altrove in ugual misura, il compito di ricercare, raccogliere, ripetere, variare il vasto patrimonio delle tradizioni, delle leggende, dei miti (*ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω*, giusta il motto di Callimaco). Quindi la fioritura innumerevole degli *ἐπη*, degli epilli, delle cronache in versi: con cui sostanzialmente si allaccia, si confonde e s'identifica anche quella tanto discussa catena di sillogi elegiache, nelle quali la passione dell'autore non era se non pretesto ed occasione in confronto del materiale mitico-narrativo che le costituiva; e delle quali pertanto ci stupiremmo se avessero avuto natura diversa da questa che in esse riconosciamo.

Ma, e la cospicua produzione epigrammatica dove l'abbiamo lasciata? la miriade degli epigrammi d'ogni sorta, anche e specialmente erotici, in cui quasi tutti i poeti o versificatori alessandrini usarono toccare delle loro personali vicende, dei loro propri amori e odii? Non era poesia codesta di natura soggettiva (e per giunta in metro elegiaco)? E non esercitò essa la sua influenza? non fu essa di esempio (prescindendo da ogni distinzione di generi e da ogni superficiale considerazione circa l'ampiezza dei componimenti) all'elegia erotica dei Romani? – Sì certamente.

Tuttavia il tono epigrammatico di tutta quella produzione (e qui intendo «epigrammatico» in senso non formalistico e convenzionale ma intrinseco) è segno e conferma, per

l'appunto, dei peculiari ristretti limiti in cui si contenne, per sua indole, la soggettività degli Alessandrini. Non per il fatto di essere materialmente brevi (ché tali sono anche, ad esempio, i madrigali e i sonetti della letteratura moderna), ma per l'atteggiamento spirituale che li determina, per quel *quid* di pungente, di saliente, di incisivo, che in ogni caso, e di qualsiasi argomento si tratti, sempre li caratterizza e circoscrive, gli epigrammi stanno ad attestare la generale perdurante ritrosia a trasgredire – diciamo così – il divieto di Aristotele e parlare di sé, effondersi e diffondersi appieno nello svolgimento dell'Io. Anche i più delicati ed appassionati, di Asclepide e di Posidippo, di Leonida e di Meleagro (Callimaco entra poco in questo novero), non colgono delle personali vicende e passioni d'amore che qualche singolo tratto mordace e allusivo. Non nascono dalla confidenza e dall'abbandono dell'anima, bensì da una specie di intendimento arguto (pur nell'affetto), che agisce da freno e pone termini invalicabili ad ogni espansione.

A confronto di ciò qual profonda differenza – non di γένος e di τόποι ma di atteggiamento poetico! – riscontriamo noi nelle elegie d'amore in cui Tibullo, Properzio, Ovidio si espongono, si descrivono, si analizzano, ciascuno secondo il proprio genio naturalmente, chi perdendosi negli avvolgimenti dell'anima sua sognante, chi raccogliendosi in cupo fervore, chi lasciandosi andare ai giuochi di una lubrica immaginazione, ma tutti di proposito effettuando una trama di soggettiva quasi autobiografica rappresentazione e così espli-  
cando una capacità nuova di impressioni, di intuizioni, di ansie, di tormenti interiori!

Questa capacità nuova gli elegiaci di Roma la ricavarono in gran parte da se stessi; oltreché (se vogliamo guardare più a fondo) andarono di essa debitori al progresso ch'ebbe luogo nelle coscenze durante il trapasso dal mondo greco al mondo romano: per cui l'attenzione si spostava dall'oggetto verso il soggetto, e lo spirito umano in generale, evolvendo, tendeva

a interrogarsi e riflettersi su di se; per cui non gli elegiaci soltanto, non i cultori di questa anziché di quella forma letteraria, ma tutti in generale i Latini a confronto dei predecessori ellenici ed ellenistici furono più spirituali, più riflessivi, più sentimentali; in una parola, furono più moderni: non solo cronologicamente ma spiritualmente più vicini a noi, e naturali intermediari fra l'Antico, appunto, e il Moderno.

Eppure (si dice) l'influenza alessandrina fu sensibilissima sugli elegiaci di Roma. Sì, certamente: ma sottoposta a mutamenti e sviluppi radicali. Forse su nessun altro terreno come su questo dell'elegia, a causa delle speciali condizioni che qui diressero l'imitazione formale, è dato di osservare in maniera altrettanto efficace il verificarsi di siffatto fenomeno: per cui all'influenza esterna della Grecia rispose dall'interno la reazione schiettamente latina. Di grado in grado, naturalmente.

Sulla fine del II e sul principio del I secolo a. C. le più antiche e cospicue forme letterarie, epopea, tragedia, commedia, si erano venute in Roma esaurendo: non per altra ragione se non perché (ed è ragione tutta intrinseca) il mondo degli interessi individuali, dell'ozio privato, degli affetti familiari, degli amori e degli odii personali, dell'intima coscienza batteva urgentemente alle porte, e cercava le sue vie di espressione. Fu accolta allora in pieno (mentre prima non era entrata se non per isolate e parziali infiltrazioni) la letteratura specificamente alessandrina; e maestri alessandrini, grammatici e versificatori, stabilitisi in Italia, fornirono direttamente i loro modelli pronti per la traduzione e l'imitazione: epigrammi (oh sì, gli epigrammi in primo luogo e in grande quantità, perché erano il genere più accessibile a tutti e da tutti coltivato), poi elegie ed epilli, idilli e *πατέγνια*. È notevole che nella cerchia di coloro che noi siamo soliti considerare come i precursori dei *poetae novi*, dove, insieme con letterati venuti dall'Oriente quali Archia di Antiochia e Antipatro di Tessalonica, si segnalavano Porcio Licino e Va-

lerio Edituo e forse Levio e altri facenti capo a Lutazio Catulo, ivi sbocciarono, come primi autentici saggi di poesia alessandrineggiante, epigrammi erotici, tradotti o imitati con intendimento alquanto artificioso da originali (come possiamo riscontrare) di Callimaco e di Asclepiade: del tutto analoghi, tali componimenti, a quelli, assai vacui, che in greco cesellavano i maestri stessi Archia e Antipatro.

Tosto però nella balda schiera dei *νεώτεροι*, di contro alle pressioni della scuola, e cioè di contro alla erudizione e alla tecnica tolte di peso dai modelli, andarono insorgendo le forze vive dell'ispirazione, inevitabilmente promosse dall'energico vigore di azioni e di passioni e dallo spiccatissimo senso della personalità, che contraddistingue, in ogni campo, l'età di Cicerone e di Cesare, mentre nulla di simile era, od era stato, presso gli Alessandrini, neanche nel periodo del maggior fiore. Ed è questo per l'appunto, vale a dire la sostanziale differenza dei due momenti storici, inconfondibili in fatto di energie vitali e vivificate, è questo che ci avverte definitivamente come la ripetizione dell'alessandrino in Roma non potesse infine andare oltre alle formule e agli schemi, destinati poi essi stessi ad infrangersi. Esempio sommo è per noi Catullo, in cui la personalità trabocca, per quanto egli s'industrii ad ellenizzare e alessandrineggiare. Per Lesbia egli mescola, con estrema indipendenza, ogni sorta di carmi, endecasillabi, giambi, odi saffiche, distici elegiaci (che non hanno nulla, in generale, dell'epigramma erotico alessandrino!). Ed è significativo che nel nome della sua donna non abbia affatto pensato di combinare una silloge di elegie come quelle famose della tradizione ellenica ed ellenistica: poiché, presumibilmente, tali esempi lo avrebbero trascinato un po' troppo lontano, per vie che non erano di suo gusto (qualche epillio sì, ed anche elementi vari di erudizione seminati con grazia qua e là; ma tutta una serie di elegie mitologiche, questo evidentemente no: *at populus tumido gaudeat Antimacho!*).

Non sappiamo se il carme di Calvo in morte della sposa Quintilia immaturamente scomparsa (per cui a Calvo sono indirizzate parole di affettuoso complimento da Catullo nel c. 96) fosse una semplice lacrimosa elegia, o non invece un complesso più vasto e impegnativo. In questo caso, che è da ritenere senz'altro il più probabile, difficilmente possiamo sottrarci all'impressione che non dovesse quest'opera essere troppo diversa da quelle della suddetta tradizione, e suggerita in via immediata dall'esempio dell'epicedio, in tre libri di elegie, che giusto allora il poeta ellenistico condotto in Italia da Cinna, Partenio, consacrò alla moglie Arete (donna di breve vita anche Arete al pari di Quintilia: θοή come Bit tide e forse Leonzio e Lide). Dunque un tributo di dotte narrazioni intorno ad eroiche *συμφοραῖ*, che il *poeta doctus* romano con ellenistico pensiero offriva in memoria della cara defunta, allo scopo di trovare sollievo al proprio dolore (si ricordi il *παραμύθιον τῆς λύπης* propostosi da Antimaco nel comporre la *Lide*), e di più nutrendo la speranza che di ciò dovesse anche godere il cenere stesso di lei: *forsitan hoc etiam gaudeat ipsa cinis* (così appunto dice l'unico frammento conservato del componimento di Calvo).

Nulla poi, assolutamente nulla, ci è consentito di affermare circa il modo come Varrone Atacino (mèssosi tardi alla scuola dei Greci, e diventato quind'innanzi traduttore e imitatore di parecchi fra i «generi» in voga) cantasse – a quanto accenna Properzio, II, 34, 85-86 – la passione per la sua Leucadia.

Il primo caso, davvero sicuro ed imponente, di silloge elegiaca latina (ma pure discutibile assai circa la sua natura) è quello che a noi si presenta per opera del discepolo di Partenio, Cornelio Gallo. Il quale, all'epoca delle *Bucoliche* virgiliane, per l'abbandono della sua Citeride cantata col nome di Licoride, compose, com'è attestato da Servio, quattro libri di «amori»: *Amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor.*<sup>1</sup>

1. *Ad Verg. Buc. x, 1.* Cf. ROSTAGNI, *Svetonio de poetis*, p. 130.

E difatti poi, dalla tradizione storico-letteraria (espressa in Quintiliano, x, 1, 93) Cornelio Gallo è collocato primo nella serie dei maggiori elegiografi latini d'amore, che prosegue con Tibullo e Properzio e si conchiude con Ovidio: serie di cui è garante e responsabile Ovidio stesso, che si proclama quarto nella eletta schiera (*Trist.*, IV, 10, 51).

Questa tradizione, e in più i patetici versi dell'egloga x di Virgilio, che Servio asserisce ricavati dall'opera di Cornelio Gallo,<sup>1</sup> nei quali l'innamorato poeta è introdotto ad esprimere la propria pena non disgiunta da tenerezza per la bella infedele che parte con un altro (*Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori, etc.*), hanno facilmente ingenerato l'opinione che gli *Amores* o *Lycoris* di Cornelio Gallo (*et sua cum Gallo nota Lycoris erit*, dice Ovidio, *Am.*, I, 15, 29) fossero della medesima intima natura dei libri di Tibullo, di Properzio, di Ovidio (per quest'ultimo ci riferiamo sempre, naturalmente, più che altro ai tre e originariamente cinque libri degli *Amores*), e che quegli pertanto, Cornelio Gallo, sia stato, come sostiene il Jacoby, l'iniziatore vero e proprio dell'elegia erotica soggettiva.<sup>2</sup> Per parte sua il Jacoby ha cercato di aggiungere prove suppletive e specifiche, fissando l'attenzione su certi τόποι che Properzio e un poco anche Tibullo e Ovidio deriverebbero dall'iniziatore del «genere» (la partenza della donna amata al seguito di un rivale; l'improvviso ricongiungersi a lei); onde sarebbero ricostruibili i temi di talune assai patetiche elegie di Gallo. Ma il supposto giuoco delle fonti – anche a prescindere dallo schematismo di questa topica amorosa che passa inesorabile sopra alla realtà e della vita e della poesia – è tutt'altro che dimostrativo. E in ogni caso, per ciò che riguarda gli elementi essenziali dei suddetti temi, siamo sempre ed esclusivamente riportati a quei versi dell'egloga x: che, se appartenevano nella sostanza al cantore di Licoride, potevano essere contenuti nella sola elegia introduttiva, nella quale, secondo il costume greco, l'autore della raccolta avesse esposto

1. *Ad Verg. Buc.* x, 1, cit. 2. Art. cit., pp. 67 sgg.

l'occasione dell'opera e l'intenzione di cercare conforto alla propria pena con la sequela delle *ἰστορίαι*.

A dirla in breve, sembra a me del tutto improbabile che proprio Cornelio Gallo, reputato o da reputarsi per varie ragioni come il più astruso e il più alessandrineggiante dei νεώτεροι romani, discepolo diretto di Partenio che a lui (come si vede, se non altro, dalla epistola dedicatoria degli *'Ἐρωτικὰ παθήματα'*) fornì la traccia di temi eruditi, traduttore o imitatore riconosciuto di Euforione, abbia riempito niente-meno che quattro libri di elegie delle sue personali e intime esperienze d'amore. La perdita dell'opera, di cui un verso solo è superstite in forma testuale, di contenuto geografico, impedisce ogni definitiva dimostrazione. Ma pur ammettendo che sfoghi di sincera personale passione entrassero nelle parti di contorno, con accenti tali da suscitare l'interesse dei contemporanei, riterrei tuttavia verisimile, dagli indizi a nostra disposizione, che le elegie del cantore di Licoride constassero ancora, come le raccolte elegiache degli Alessandrini, di miti, cioè di eroiche avventure d'amore, cioè proprio di quella materia e di quei temi che per Cornelio Gallo, affinché li svolgesse a sua scelta o in epilli o in elegie di squisita alessandrina fattura (*αὐτῷ σοὶ παρέσται εἰς ἔπη καὶ ἐλεγεῖας ἀνάγειν*) il maestro Partenio aveva compilati nel manuale degli *'Ἐρωτικὰ παθήματα'*: cui corrispondeva infatti anche il titolo *Amores* della disputata opera del nostro autore.

Quindi Cornelio Gallo in tanto occuperebbe il primo posto nella serie dei maggiori elegiografi latini, in quanto per primo, in maniera cospicua, avrebbe introdotto il tipo delle sillogi elegiache dedicate alla donna amata, che doveva esser continuato, e più originalmente sviluppato, nel senso della esposizione soggettiva, dai suoi successori.

Sùbito dopo di Cornelio Gallo interveniva infatti un mutamento di gusto: quello stesso per cui dall'indirizzo neotérico si passava all'indirizzo che chiamiamo augusto, e cioè la poesia si spogliava degli elementi eterogenei o posticci

della dottrina e del preziosismo stilistico per farsi semplice, spontanea, viva, impressa di autentica liricità. Il primo grande campione di tale mutamento fu (nel campo della poesia in generale se non dell'elegia in ispecie) Virgilio, che, nel comporre le *Bucoliche*, venne appunto staccandosi dalle basi neoteriche e, potremmo dire, euforionee, della sua formazione giovanile; formazione la quale s'era effettuata a fianco di Gallo, nella scuola di Partenio. E anzi, Virgilio al tempo delle *Bucoliche*, nell'egloga x, augurava che anche l'amico Gallo abbandonasse le orme di Euforione da Calcide ed entrasse per la via di uno svolgimento idillico affettivo, verso un'espressione ispirata dalla natura o sgorgante dal cuore:

*Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita versu  
carmina pastoris Siculi meditabor avena*

(x, 53).

Il programma che è posto così sulla bocca di Gallo soffrente per l'abbandono della sua donna – programma che nell'ambito dell'egloga x si concreta, quasi a scopo di esemplificazione, in una commovente intima visione di vita arcadica – non fu più attuato, verisimilmente, dal poeta di Licoride. Fu attuato invece, nel campo della poesia in generale, da Virgilio. E poi, nel campo speciale dell'elegia, e sotto l'impressione della stessa sensibilità poetica virgiliana, che a tutto si estese, fu attuato dai successivi autori: in primo luogo, e in forma più limpida e pura che da qualsiasi altro, da Tibullo.

Il passaggio dalla forma aspramente mitografica e in certo senso immatura, che ancora era propria di Gallo (*durior Gallus*, dice Quintiliano), a quella teneramente lirica e soggettiva del suo principale successore, non poté avvenire se non per gradi. Di questo ci si rende conto alla prova dei fatti, quando si sia disposti a riconoscere – ciò che a me sembra assai probabile – che, prima di arrivare alle intime e fluenti effusioni sentimentali del libro di Delia, Tibullo compose, ne' suoi inizi, carmi vicini ad epigrammi ancora più che ad elegie: le

brevissime cosiddette «epistole amatorie» del libro III, che per di più, oltre a corrispondere quasi a semplici epigrammi, erano non tanto in persona propria quanto in persona di altri, vale a dire di Sulpicia.<sup>1</sup>

Raggiunta la sua piena forma, e pur avendo per questa ricavato alimento e suggerimento da varie parti (in ispecie dall'esperienza degli epigrammi), Tibullo apparve il campione di una poesia elegiaca d'amore, che totalmente differiva ormai da quella degli Alessandrini e degli alessandrinegianti. Accanto a lui Properzio, e subito dopo, Ovidio (per tralasciare i minori, che la tradizione ha messi in ombra): tutti più o meno orientati nella medesima direzione fondamentale.

Dell'influenza alessandrina permangono, beninteso, in tutti considerevoli tracce: anche nel poeta di Delia, che pur è il più trasparente e terso (*tersus atque elegans maxime*, nella definizione di Quintiliano), vale a dire il più immune da durezze di erudizione e da contorsioni di stile. Sì, anche Tibullo è nutrito – oh quanto – di letture, in prevalenza callimachee, come anche dal materiale nuovamente scoperto è dato di constatare. Ma codesti non sono se non gli elementi bruti, che qualsiasi vero poeta trasforma nel sangue della propria poesia. E in generale sono elementi verbali, attinenti all'arte dell'immaginare e del fraseggiare. Del mito invece scarsissima è la sopravvivenza in Tibullo (tanto e così radicalmente egli è orientato verso il proprio intimo!): assai maggiore in Properzio e in Ovidio. Ad ogni modo serve questa pur relativa e varia sopravvivenza a indicarci come i rapporti con gli elegiaci della tradizione greca non potessero neanche in ciò essere del tutto dimenticati. Tale fu appunto l'impressione del materiale mitografico, di cui le famose sillogi alessandrine e prealessandrine eran costituite, che, anche mutato orientamento nel senso del passaggio dall'oggetto al soggetto, quello

1. Sia lecito rinviarsi all'art. *La Vita svetoniana di Tibullo e la costituzione del Corpus Tibullianum*, in «Rivista di Filologia Class.», 1935, pp. 20 sgg.

faceva tuttavia sentire il suo peso, e cacciato dalla porta entrava, per così dire, dalla finestra. Entrava come strumento accessorio, motivo di decorazione, di contorno, di similitudine: raro, anche così, in Tibullo; frequente, sino a diventare caratteristico, in Properzio (oh, quelle continue similitudini mitiche, vagheggiamenti della fantasia e sfoghi dell'erudizione!); frequentissimo anche, ma per lo più con diverso carattere, in Ovidio. Il quale infatti di tale strumento si valse altresì per sue capricciose applicazioni e variazioni: cioè, dopo avere negli *Amores* esaurito il ciclo delle sue personali vicende d'amore (reali o immaginarie, poco importa), trasferì le acquistate soggettive esperienze al mondo favoloso degli eroi e delle eroine – con le epistole amatorie che prendon titolo dalle «eroine»: *Heroides* – riconducendo quasi l'elegia erotica al punto di partenza. Ma i termini erano ormai inconfondibili. E nelle *Heroides* fluiva di fatto il mondo degli intimi affetti, cresciuto di recente per cura degli erotici latini.

In conclusione, ciò che ai fini della valutazione storico-letteraria veramente importa è il rovesciamento delle parti verificatosi nel tipo dell'elegia erotica in Roma: per cui l'amore personale dell'autore, ch'era nei modelli greci semplice pretesto, diventò qui oggetto essenziale del canto; e il mito, ch'era oggetto essenziale, si ridusse a pretesto ed expediente accessorio.

In questo rovesciamento, del quale ho cercato di dare la dimostrazione, si esplicava il naturale sviluppo verso la interiorità dello spirito, che un poco contraddistingue, per evidenti ragioni cronologiche, i Latini a confronto dei Greci loro predecessori.

## DISCUSSION

*M. Bayet:* Je suis très heureux d'une mise au point aussi nette et des résultats lumineux de la conférence de ce matin.

Sur Tibulle d'abord. On ne peut plus le considérer comme un poète secondaire. Il apparaît même (en ce qui nous a été conservé de la littérature latine) comme très original. Et d'autant plus que, de tout ce qu'il a apporté de nouveau par rapport à Catulle, nous ne trouvons de véritable suite ni dans Properce ni dans Ovide; nous ne voyons nullement en eux l'épanouissement de ce que nous donne et de ce que faisait espérer Tibulle. Si donc on le considère comme le Père de l'élegie latine, il faut avouer aussitôt que ses «fils» n'ont pas suivi sa voie.

Mais, d'autre part, l'origine même des nouveautés qu'il apporte nous est extrêmement obscure. Elle n'est pas grecque. Je voudrais, sur Callimaque et les autres grands alexandrins, reprendre le point que j'ai seulement effleuré hier. Et, durement, je poserai ce thème de discussion: comment est-on ainsi passé d'une objectivité esthétique à la subjectivité familiale (et pourtant artistique) de Tibulle? Est-ce que le goût des descriptions d'intimité dans la poésie alexandrine révèle participation personnelle et aveu de l'auteur lui-même? Le problème n'est pas exactement celui des petits-maîtres de la peinture hollandaise et flamande: ceux-ci cependant, en répondant aux goûts de leur clientèle, transposent dans l'art une sensibilité sociale à laquelle eux-mêmes participent. Mais les poètes grecs du III<sup>e</sup> siècle font autrement: ils transposent, avec humour et à l'usage d'une société blasée, l'expression des sentiments intimes, soit dans des milieux très humbles soit dans le domaine de la mythologie. Théocrite ne fait pas autrement que Callimaque: dans son *Heracliscos*, il nous montre en traits pleins de finesse la chambre d'Alcmène, le réveil très bourgeois d'Amphitryon. C'est bien, si l'on veut, une approche de l'intimité; mais qui se présente comme jeu, à l'inverse de tant de notations exquises des poètes pré-classiques et classiques de la

Grèce. Elle n'est donc pas absolument subjective; tant s'en faut: et c'est le poème 64 de Catulle qui en donnerait la meilleure idée chez les Latins. La subjectivité véritablement intime non seulement est plus spontanée, mais peut aboutir à une improvisation, de forme directe et (à l'occasion) assez lâchée. «L'autre Catulle» en avait donné des modèles inouïs. Avec sa fluidité musicale, Tibulle en offre un tout autre aspect, mais dont je devine mal les ascendans véritables.

Car il faut, bien sûr, faire la part à Lucilius. Et Lucilius, tel que nous le connaissons, avait des parties d'élegiaque érotique et faisait de sa propre vie, de son expérience, la matière de beaucoup de ses *satires*: en ce sens, point trop éloigné des *Sermones* d'Horace. Mais, par ailleurs, le livre xxii de ses *Saturaे*, par ses contes et ses épigrammes, semble s'être rapproché du goût alexandrin; et M. Puelma-Piwonka a pu (comme le rappelait hier M. Boyancé) présenter, avec un peu d'exagération, Lucilius comme disciple de Callimaque. Il reste qu'il a dû aider les Latins à prendre conscience de la valeur poétique d'une subjectivité familière. Mais Tibulle n'en reste pas moins isolé avec son génie propre et ses réalisations très personnelles.

*M. Rostagni:* Ringrazio il Sig. Bayet delle suggestive osservazioni. Non è dubbio che presso gli alessandrini la materia mitica e narrativa si andava in qualche modo interiorizzando, cioè si atteggiava in senso affettivo e familiare. Ma ciononostante una notevole sostanziale differenza esiste nei confronti degli elegiaci latini, che abbandonano, con maggiore o minore decisione, la materia mitica per esprimere direttamente, profondamente, intimamente se stessi. Questo denota un nuovo e più moderno mondo poetico, il mondo dell'Io interiore. Quanto a Lucilio e Catullo ed altri su cui non mi sono soffermato, dirò che ho dovuto limitarmi alle grandi linee dello svolgimento storico, agli aspetti generali e fondamentali del passaggio dall'oggettivo al soggettivo, senza entrare nei particolari. Ma mi rendo pienamente conto di quanto v'è di imperfetto e di provvisorio in tali definizioni e classificazioni. E considero soprattutto importante il suggerimento rivolto

a indagare la parte avuta da Lucilio nello sviluppo della poesia soggettiva presso i Romani. Sta di fatto però che nella speciale tradizione dell'elegia latina, nella tradizione che lega fra loro gli elegiografi facendoli modello gli uni agli altri, non è riconoscibile l'impronta luciliana.

*M. Wilkinson:* M. Rostagni has explained everything very clearly, and one can only agree with him. I was particularly interested in the part about the origin of subjective love-elegy. Lyric poetry about love was by a natural convention subjective to a large extent, whereas love-elegy was mainly objective. But the strong personality of Catullus, here as in the case of the lyric metres, broke through the conventions. His passion for Lesbia was so over-mastering that the lyric poet in him made elegy, when he turned to it, subjective as well. He dealt with the same passion in either form, and not merely in short poems akin to epigrams, but in longer ones such as 68 and 76. After these there is nothing surprising in the subsequent development of Latin love-elegy. When Ovid, in his poem on the death of Tibullus (*Am. III, 9*) imagined the dead elegist in the Elysian vale, he brought to meet him Catullus, Calvus and Gallus. In selecting these poets and passing over others he seems to be indicating what appeared to him to be the true elegiac succession.

*M. Rostagni:* Sono pienamente d'accordo circa l'importanza e la significazione di Catullo, che nel complesso della sua poesia e non soltanto in talune elegie, ha valore profondamente autobiografico e soggettivo. Ma Catullo non entra nell'ordine di quegli elegiografi che riproducono — superandolo — il tipo delle sillogi elegiache d'amore, alessandrine e prealessandrine: ai quali, pure rendendoci conto del valore empirico di tale classificazione adottata per sola comodità di studio, dovevo principalmente rivolgere la mia attenzione.

*M. Boyancé:* J'ai apprécié beaucoup l'exposé nourri, clair et réfléchi de Monsieur Rostagni et veux seulement me poser une question de méthode. Je me demande si la notion d'évolution est propre à résoudre le problème de l'élegie latine. Elle nous conduit

à faire trop abstraction de l'indépendance qui est celle des personnalités. Tibulle, Properce et Ovide ont créé chacun un type d'élegie distinct, en particulier pour la structure propre à chaque poème. Aussi je demande si la notion d'« élegie subjective » est bien celle qui convient pour exprimer ce qu'il y a de commun à tous ces types. Cette opposition, un peu simple, du subjectif et de l'objectif, ne nous masque-t-elle pas la complexité des faits? Où placerons-nous par exemple la confidence à un ami? Subjectivité? Mais si l'on s'adresse à un ami, on peut s'exprimer en termes généraux. On peut aussi s'y préoccuper beaucoup plus de la situation de l'ami que de la sienne propre. Si on prend dans Properce l'élegie I, 20 à Gallus, le récit de l'enlèvement d'Hylas traite d'un mythe archiconnu, usé, mais le long préambule de vingt vers se place à un point de vue intermédiaire entre objectivité et subjectivité. Chez Catulle, telle élegie, la *Chevelure de Bérénice*, n'est qu'une traduction; mais l'envoi à l'ami accompagne le poème et est purement subjectif, nous parle de la situation et de la douleur de Catulle.

*M. Rostagni:* Le osservazioni del Sig. Boyancé colgono, con estrema finezza, il vivo della questione; anzi rilevano — ne sono consapevole — il lato debole della costruzione da me tentata. Ma in ogni tentativo di collegare in ordine storico o ideale autori ad autori per reciproche affinità od influenze o per comunanza di orientamenti è inevitabile che qualcosa si sacrifichi della personalità e della indipendenza di ciascuno. Non vi è formula che valga ad abbracciare tutta la realtà, per esempio, della poesia di Properzio, che è veramente la più difficile ad essere circoscritta per varietà di termini, di motivi, di maniere, in cui affluiscono e si mescolano principî diversi. La formula oggettività-soggettività ha i suoi inconvenienti, anche gravi, e va presa *cum grano salis*: ma dopo tutto è ancora, a mio avviso, la più comprensiva e la più utile a rappresentare il generale movimento dello spirito greco-romano, quale soprattutto si rispecchia, a grandi linee, nella storia dell'elegia. Il concetto di elegia soggettiva non vuole per nulla pacificare né confondere Tibullo, Properzio, Ovidio, che hanno

creato ciascuno il proprio tipo di elegia: è un termine di paragone, rispetto a cui ciascuno dei tre tipi meglio può essere definito e storicamente collocato.

*M. Klingner:* Wenn ich das Wort ergreife, so geschieht es, um mit dem Ausdruck des Dankes das hervorzuheben, was mich besonders glücklich gemacht hat, die Formel «rovesciamento degli elementi». In der Tat: was für die Griechen fast Vorwand gewesen war, ist für die Römer zur Hauptsache geworden, die eigenen Angelegenheiten des Dichters.

Zu dem Anteil der Subjektivität in der griechischen Elegie möchte ich eine Anmerkung machen. Der Dichter mit seiner Person ist nicht nur in einleitenden Teilen, wo er ausdrücklich von sich spricht, gegenwärtig, sondern durchaus im ganzen Gedicht. Immer spüren wir, anders als im Epos, den Sprechenden, Schreibenden mit, auch wenn er uns Sagen darbietet. Alles ist voll von lebendiger Subjektivität. Allerdings gibt sie nur eine neue reizvolle Form ab, Sagen und dergleichen darzubieten.

Bei den Römern kehren die Elemente sich um. Schon die Allius-Elegie Catulls ist zwar eine Sagen-Elegie, aber die Sage (Troja, Laodamia u.s.w.) ist zum Hintergrund für die eigenen Erfahrungen und Anliegen des Dichters geworden (die *domina*, der Tod des Bruders). Diese sind Hauptsache. Wir sehen den Weg beschritten, der später zu den Gedichten Properzens und Ovids führen sollte. Dort werden die Sagen fast ein Schmuck, eine oft missverstandene, aber freilich immer noch Würde und Hoheit verleihende Zutat.

Auch vom hellenistischen Epigramm führt eine Linie zu Properz, Tibull und Ovid. Sie ist oft nachgezeichnet worden. Hier sei das folgende dazu angemerkt. Bei den griechischen Epigrammatikern hält sich das Thema «Liebe» gesellschaftlich und seelisch in ziemlich engen Grenzen. Keiner denkt daran, das Epigramm mit allzu grossem Lebensernst zu belasten. Catull aber, der mit anderen diese damals in Rom neue Kunst erprobt und es dabei auf eine eigentümliche Logik des Paradoxen abgesehen hat, überschreitet diese Grenzen, indem er die Form mit blutig ernster,

eigenster Erfahrung erfüllt. Dies ist eine Voraussetzung der späteren römischen Liebeserlegie. Diese macht dann freilich ein System, eine Art Philosophie der Liebe aus dem, was bei Catull ein Abenteuer des Geistes gewesen ist.

*M. Rostagni:* Le osservazioni del Sig. Klingner sono davvero preziose e contribuiscono all'approfondimento del problema. Sì, certamente, il mondo dei miti in Callimaco e in altri alessandrini e prealessandrini non è privo, talora o anche frequentemente, di viva soggettività. Questo inserirsi dell'*Io*, che per vie e modi svariati, si manifesta negli epilli e nelle elegie mitologiche dei Greci, è da tenersi in gran conto, poiché indubbiamente prepara elementi che sboccheranno nell'elegia erotica romana, o (per dire più cautamente) è indizio di una disposizione che nell'elegia romana troverà il suo maggiore sviluppo.

*M. Pöschl:* Ich möchte zu einzelnen Punkten des Vortrags und der Diskussion kurz Stellung nehmen. Die Frage, wie Gallus den Mythos behandelt hat, ist natürlich nicht klar zu beantworten. Aus der Tatsache, dass Parthenios ihm Stoffe lieferte, die für eine «objektive» Liebeserlegie geeignet gewesen wären, lässt sich kein sicherer Schluss ziehen. Doch darf vielleicht angenommen werden, dass auch bei ihm der Mythos gelegentlich zum Gleichnis für Persönliches wurde, wie es ganz deutlich bereits in der Alliuselegie des Catull der Fall gewesen war. Natürlich mag es da verschiedene Stufen gegeben haben. Wir haben ja auch bei Catull verschiedene Formen des Mythos, die vom «objektiven» Liebesgedicht zum «subjektiven» hinführen. Darum ist ja das Peleusgedicht so lehrreich, weil es eine Form des Verhältnisses zum Mythos darstellt, die der griechischen noch sehr nahe steht: dieses Gedicht verharrt noch im Objektiven und spielt doch schon ins Persönliche hinüber. Eine entwickeltere Stufe repräsentiert dann die Alliuselegie, die schon «römische Elegie» ist.

Sehr wichtig scheint mir der Hinweis von Herrn Bayet auf Lucilius. Die autobiographische Satire des Lucilius ist in der Tat eine wichtige Voraussetzung der römischen Liebeserlegie. Hier sind zum erstenmal persönliche Liebeserlebnisse Gegenstand auto-

biographischer Dichtung geworden. Freilich sind sie anscheinend dort noch nicht verwandelt und vergeistigt wie dann in der römischen Elegie, und zwar schon in der Alliuselegie des Catull, die somit einen entscheidenden Fortschritt gegenüber Lucilius bedeutet. Aber erst Cornelius Gallus hat das Genos fixiert. Das ist also wiederum etwas entscheidend Neues, diesmal gegenüber Catull, da nun wieder ein objektives Element hinzutritt. Das eigene Erlebnis wird zugleich als typisch, als für andere verbindlich empfunden. Es kommt so ein lehrhaftes Moment hinein, das ja dem Genre der Elegie bereits seit seinen archaischen Ursprüngen innenwohnte.

Die Berufung auf Kallimachos und Philitas bei Properz hat dagegen gar keine so grosse Bedeutung, wie man zunächst vielleicht denken könnte. Man muss sich darüber klar sein, dass sich die Römer auf Vorbilder berufen *wollen*. Welche Bedeutung der Begriff der auctoritas im juristischen, politischen und moralischen Denken der Römer hatte, ist bekannt, und zwar pflegte man sich auch dann auf die Autorität eines Vorbildes zu berufen, wenn man sehr gut auch auf Grund eigener Überlegung hätte handeln und entscheiden können. Dieses römische Vorbilddenken hat auch in der lateinischen Literatur seine Spuren hinterlassen. Auch beim Dichten möchten sich die Römer auf Vorbilder berufen können, und das müssen natürlich griechische Vorbilder sein. Erst durch die Berufung auf diese Vorbilder erhält ihr Dichten gleichsam seine Legitimation. Und wenn man keine Vorbilder hat, so erfindet man sie eben. Ganz bezeichnend ist in dieser Hinsicht das Verhalten des Horaz. Für die Satire gibt es bekanntlich kein griechisches Modell – *satira tota nostra est* –, trotzdem beruft sich Horaz auch hier auf griechische Dichter und er wählt diejenigen, die ihm hierfür noch am ehesten in Betracht zu kommen scheinen, die Dichter der alten Komödie. Ebenso beruft sich Properz auf Philitas und Kallimachos, weil sie tatsächlich Liebeselegien gedichtet haben, wenn auch Liebeselegien anderer Art. Aber über diese Verschiedenheit sieht er hinweg: Properz will ein römischer Kallimachos oder Philitas sein, Horaz ein rö-

mischer Pindar, Archilochos und Alkaios, und dies scheint ihnen der höchste Ruhm. Der wahre dichterische Gehalt aber, das eigentlich Schöpferische, das in diesen Gedichten liegt, wird durch die Verbeugung vor dem Vorbild eher verhüllt als verdeutlicht.

*M. Boyancé:* Il s'agit de se fabriquer des ancêtres.

*M. Rostagni:* Sì, questa tendenza dei Romani a vantare i loro modelli greci, anche quando modelli non erano se non in senso assai relativo, merita di essere tenuta presente nella storia della elegia. Tale è il caso di Callimaco e di Filita esaltati come modelli da Properzio.

*M. Boyancé:* Ne fixons pas trop les choses. L'idée la plus générale du genre reste surtout liée au fait du mètre. L'épigramme subsiste même après Gallus, Tibulle et Properce. Chez Properce il y a grande variété de types d'élégies. Et Ovide usera du distique élégiaque dans des cadres fort divers.

III

VICTOR PÖSCHL

Horaz



## HORAZ

Die Dichtung des Horaz ist zugleich Selbstbekenntnis und Lehre, persönlich und repräsentativ, aus der individuellen Erfahrung erwachsen und traditioneller Prägungen sich bedienend. Die griechischen Versmasse, die gräzisierenden Wendungen und Syntagmata, die Anspielungen auf Vorbilder der griechischen Poesie, die Bilder und Mythen der Griechen, die Würde, die der Dichter bei ihnen hatte, die Vorstellungen ihrer Religion und Philosophie: die ganze durch die Tradition geheiligte griechische Formen- und Ideenwelt ist es, die seine Dichtung repräsentativ, überpersönlich, zeitlos macht, die sie in eine höhere Sphäre erhebt. Aus dem Abstand zwischen seinem eigenen konkreten Dasein und der Welt der griechischen Gedanken und Gestalten<sup>1</sup> gewinnt Horaz die Spannung zwischen dem persönlich Gelebten und dem Repräsentativ-Gültigen, zwischen Lebenswirklichkeit und Dichtung. Aber diese Spannung, diese Distanz besteht nur, wenn wir an die Entstehung seiner Gedichte denken, an den gestaltbildenden Prozess, die form- und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, die seine Schöpfungen so reizvoll machen. Im Gedicht selbst ist das Gelebte und das Gestaltete, das Persönliche und das Überkommene zu einer Einheit verschmolzen, die sich nicht auflösen lässt. Jedes Gedicht gibt sich als Ausschnitt aus dem Leben des Dichters, das in repräsentativen Augenblicken festgehalten erscheint. Von hier kommt die eigentümliche Schwierigkeit der Deutung, das Schwanken der Interpreten: sie wollen entweder, von dem goethisch-modernen Begriff des Erlebnisgedichtes getäuscht, von dem wir uns so schwer lösen können, überall das «Er-

1. Neben den griechischen Vorbildern haben natürlich die römischen eine ganz ähnliche Bedeutung, von denen Lucilius und Lucrez wohl die wichtigsten sind. Über die Umformung lucrezischer Motive vgl. meinen Aufsatz *Die Otiumode des Horaz*, der demnächst im Hermes erscheint.

lebnis» sehen, den Widerhall von Zeitereignissen, den schöpferischen Moment, in dem der Dichter gleichsam mit fliegender Feder seine Impressionen zu Papier bringt, oder aber sie sprechen von Stilisierung, von konventionellen Zügen, bei denen man nicht an konkrete Vorstellungen und persönliche Bekenntnisse denken dürfe.<sup>1</sup> Beide Wege der Deutung sind Irrwege: wir dürfen weder das unmittelbar Erlebte noch das Unverbindlich-Konventionelle, Stilisierte, Nur-Artistische als den Schlüssel zur Interpretation des Horaz ansehen. Das scheinbar spontan Erfahrene enthüllt sich als wohl überlegte, vielschichtige Gestaltung. Das Spielende, phantasievoll Schweißende, traditionell Gebundene erweist sich voll tiefer persönlicher Bezüge. Der Flug der Matinerebiene von Blüte zu Blüte ist von einem Richtungssinn geleitet, der in der Persönlichkeit des Dichters seinen Ursprung hat. Bekenntnis des eigenen Wollens und Urteilens, Geniessens, Leidens und Träumens ist überall im Horaz, auch dort, wo er sich am konventionellsten und griechischsten gebärdet. Eine der Aufgaben der Horazforschung ist es, diese Beziehungen zwischen dem Überkommen-Griechischen und dem Persönlichen, dem dichterischen Symbol und seinen Bedeutungen und Aktualisierungen aufzudecken.

Die Aufgabe wird dadurch ungeheuer erschwert, dass wir die griechischen Lyriker, die archaischen wie die hellenistischen, die für Horaz am wichtigsten sind, und auch die Schriften der hellenistischen Philosophen nur in Bruchstücken besitzen. Um sie mit Horaz vergleichen zu können, müssten wir mehr von ihnen haben. So stösst unser Fragen an entscheidenden Stellen ins Leere. Gleichwohl können wir einiges

1. Beide Arten der Deutung finden sich in Heinzes Kommentar auf Schritt und Tritt. So wird c. 1, 2 auf eine bestimmte Tiberüberschwemmung zurückgeführt, wo es sich doch um weit mehr als ein datierbares Naturereignis handelt; c. 3, 6 wird als Ausdruck einer Stimmung gewertet, die nur vor Aktium möglich war; c. 2, 16 geht auf eine Frage des Grosphus zurück usw. Kritik an dieser Art von Interpretation anlässlich von c. 2, 6 bei KLINGER, *Philol.* 1935, 285 f.

aussagen und ich will versuchen einige Aspekte der Beziehungen zwischen griechischer Form und persönlichem Gehalt zu beleuchten.

Das Hauptvorbild der Epoden war Archilochos,<sup>1</sup> ein Hauptvorbild seiner Oden Alkaios. In diesen frühen griechischen Dichtern spürte Horaz eine verwandte Kraft, eine Unbedingtheit im Lebensernst und in der Lebensfreude, die er bei den feinen, geistreichen, menschlich reifen und wissenden hellenistischen Dichtern nicht finden konnte, die in der kulturgesättigten friedlichen Atmosphäre des alexandrinischen Hofes zu Hause waren. Wir spüren, wie die Hinwendung zur archaischen Dichtung der Griechen, wiewohl von den Hellenisten selbst eingeleitet, von dem römischen Dichter entscheidende Impulse empfing. Das Kraftvoll-Ursprüngliche und irgendwie noch Barbarische der griechischen archaischen Dichtung wurde von dem Römer der Bürgerkriegsgeneration als adäquater empfunden als das erlesene Spiel der hellenistischen Dichter. Hier wehte ein Atem von Meer und Kampf, Liebe und Hass, in dem sich die eigenen Erfahrungen spiegelten. Die griechische Welt im konkreten Sinn: Athen, Kleinasien, Philippi, Meeresduft und Inselglanz, Sturm und Seenot: das war die Welt, in der Horaz in bildsamen Jugendjahren Erfahrungen machte, die sein Leben, seine geistige Struktur, seinen Formensinn prägten. Kind eines Landes, in dem die Spuren der griechischen Sprache bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben sind,<sup>2</sup> in der Jugend selber griechisch dichtend, ist Horaz in seinen Griechenlandjahren mit der griechischen Dichtung, der griechischen Philosophie in unmittelbare Berührung getreten, hat mit Griechen gelebt und wohl auch griechische Lieder aus

1. Von KLINGNER, *Kunst und Kunstgesinnung des Horaz*, Der Altsprachliche Unterricht, Jg. 1951, S. 20, mit Recht gegen Puelmas einseitiges Hervorheben des Kallimachos betont (Mario PUELMA PIWONKA, *Lucilius und Kallimachos*, Frankfurt 1950). 2. Der Versuch HOMMELS (*Horaz*, Heidelberg 1950, S. 14 ff.) den Vater des Horaz als Griechen zu erweisen, entbehrt jeder sicheren Grundlage.

dem Mund griechischer Männer und Frauen vernommen, deren Namen oder Gestalt, für uns unerkennbar, in poetischer Metamorphose in manchen seiner Gesänge weiterleben mag.

Was den Horaz aber damals und noch mehr in den Jahren nach Philippi bei den archaischen Dichtern ganz unmittelbar ansprach, war vor allem der Mut und das Selbstvertrauen, mit dem sie zum ersten Mal, ganz auf sich selbst gestellt, ohne den befestigenden Rückhalt einer Gemeinschaft, sich gegen eine Welt überkommener Konventionen zur Wehr setzten und sich in ihr behaupteten. Die Situation, in der sich Horaz befand, war der ihren verwandt. Er hatte es trotz seiner niederen Herkunft verstanden, in den exklusiven Kreisen der hohen römischen Gesellschaft in Athen festen Fuss zu fassen und hatte unter Brutus, wohl in seiner cohors amicorum, einen hohen militärischen Rang bekleidet. Mit der Schlacht bei Philippi aber brach nicht nur diese Stellung in ein Nichts zusammen, er verlor auch seinen väterlichen Besitz und erlebte den Zusammenbruch der Ideen, für die er gekämpft hatte. Eine tiefe Verzweiflung und Desorientiertheit muss sich seiner bemächtigt haben. Und da fand er bei Archilochos und Alkaios den Ausdruck ähnlicher Verzweiflung, ähnlichen sich dennoch Behauptens, und dennoch das Leben Geniessens, das Horaz selber in der Alkaiosode (c. 1, 32) formuliert hat, um den griechischen Dichter zu charakterisieren:

*ferox belli tamen inter arma . . . Liberum et Musas Veneremque  
. . . canebat et Lycum nigris oculis nigroque crine decorum.*<sup>1</sup>

Bei Archilochos fand er die Verachtung von Reichtum und Macht: «Um Gyges goldenen Reichtum kümmre ich mich nicht und eine grosse Tyrannis begehr ich nicht». Auch von hier aus, nicht nur von Epikur und der kynischen Diatribe, führt ein Weg zu der horazischen Ablehnung der ‘prava ambitio gravisque’ (s. 1, 6) und dem Gebet an den palatini-

1. Auch bei Alkaios finden wir dieses «dennoch» wenigstens dem Sinne nach in dem τούτων λελάθων ὁ φίλε des Fragmentes 46b (Diehl).

schen Apoll (c. 1, 31). Das programmatische Sichabsetzen aber von den anderen Menschen und Berufen, das stolze Bewusstsein, ein eigenes Lebensideal zu besitzen und zu erfüllen, das nicht jedem zugänglich ist, berührt sich ebenfalls mit Archilochos (fr. 9: Wer auf der Menge Reden achten wollte, genösse nicht viel Erwünschtes). Mit dem alexandrinischen Odi profanum volgus – Ideal, der pindarischen Vorstellung von der Auserwähltheit und Gottnähe des Dichters und dem epikureischen Ideal des kleinen Kreises sich vermischt wird es zum programmatischen Ausdruck einer exklusiven Elite, die die augusteische Kulturgesinnung am reinsten und gültigsten verkörpert, eine in der abendländischen Geistesentwicklung immer wieder auftauchende Kulturhaltung antizipierend, die sich in Stendhals Motto ausdrückt: to the happy few.

Schliesslich fand Horaz in den beiden frühen griechischen Dichtern zwei gegensätzliche Elemente vereinigt, die sein eigenes Dasein bestimmten: das Politische und das Persönliche. Vielleicht konnten sie ihm vor allem aus diesem Grunde als die grossen Vorbilder seines Dichtertums erscheinen.

Nicht also aus äusseren Gründen hat Horaz zu Archilochos und Alkaios gegriffen, nicht weil, wie man wohl gemeint hat, diese Art von Lyrik noch nicht von den römischen Dichtern «behandelt» war, sondern weil er ihnen etwas voraufgefunden, von dem er sich unmittelbar angesprochen fühlte.

Auch andere klassische Werke der römischen Literatur sind aus der Begegnung mit griechischen Werken hervorgegangen, die aus einer analogen Lebenslage, einer analogen Bedrohung entstanden waren. Man braucht nur an Cicero zu erinnern, der, als er die Substanz der altrömischen Lebens- und Staatsordnung in einem Augenblick zu retten suchte, da sie tödlich bedroht und dem Zusammenbruch nahe war, sich in seinem Staatsdialog der Hilfe Platos bediente, der in einer ähnlich zerbrechenden Welt versucht hatte, den Sturz aufzufangen und wesentliche Elemente der alten Polisord-

nung zu retten.<sup>1</sup> Wie Cicero den Plato, so las Horaz den Archilochos und den Alkaios, weil er sie mit jener römischen Anteilnahme las, die das 'tua res agitur' erspürte. Das von innen heraus Lesen der exemplaria Graeca ist der Ursprung der grossen römischen Literatur.

Wir haben bisher Archilochos und Alkaios zusammen genannt, weil sie vieles gemeinsam haben (Alkaios selber geht ja auf Archilochos zurück) und weil Horaz bereits in den Epoden beide zu kennen scheint. Aber in den frühen Epoden fand er sich stärker als von Alkaios von Archilochos angezogen, von seiner Bitterkeit, seiner Crudität, seinem Hohn. Der Dichter der Schmähjamben ist es vor allem, der es ihm angetan hat. Das Papyrusfragment über den Schiffbrüchigen von Salmydessos (fr. 79) kann uns einen Begriff davon geben, wie wir uns die Schmähgedichte gegen Lykambes und Neobule vorzustellen haben. Das Genre des Schmähgedichtes auf die alternde Kokotte hat Archilochos inauguriert (fr. 113) und Horaz hat in seiner Nachahmung (epo. 8) eine Grausamkeit des Realismus erreicht, der in der Antike kaum jemals übertroffen wurde. Dass das gleiche archiloche Thema bei Horaz einer anderen Behandlung fähig ist, zeigt die Ode 'Uxor pauperis Ibyci' (3, 15). Hier kommt das Brutale und Gemeine des Gegenstandes nur verhüllt zum Ausdruck: mit einer gewissen Diskretion wird an der Gegeengestalt der jungen Pholoe illustriert, was Chloris nicht tun sollte. Nur am Schluss heisst es: «der Alten ziemen nicht Zithern und Rosen und die Krüge, die bis zur Neige geleert werden». Aber auch das sind Bilder, die mehr andeuten als aussprechen. An dem stilistischen Unterschied, der zugleich ein Wesensunterschied ist, kann man die Entwicklung ermessen, die Horaz durchlaufen hat, oder vielleicht richtiger: die beiden Möglichkeiten, die in ihm lagen: in der achten Epode die unverhüllte Direktheit der Aussage, die von dem

1. PÖSCHL, *Römischer Staat und griechisches Staatsdenken bei Cicero*, Berlin 1936, 172 ff.

unverhüllten Realismus der archaischen griechischen Lyrik herkommt und dem oft ebenso unverhüllten, als Stilmittel bewusst gesuchten Realismus der alexandrinischen Dichtung, andererseits jedoch zugleich wohl Ausdruck einer römischen Roheit ist, die wir sonst kaum bei Horaz finden, in der Ode 3, 15 aber die verhüllende, klassisch gedämpfte, diskrete Andeutung, die nicht mehr das gegenständlich Reale als solches sucht, sondern es als Bild nimmt, als bedeutungsträchtiges Symbol, als Stellvertretung einer umfassenderen Wahrheit. Am mächtigsten aber ist das gleiche Thema gestaltet in der Ode Parcius quatunt (1, 25). Hier ist, ich möchte sagen, beides: das Realistisch-Erbarmungslose und das Tragisch-Symbolische in gleicher Weise zur höchsten Intensität des Ausdrucks emporgetrieben. Grossartig ist die Homogenität der Bilder, die Atmosphäre von Nacht und Sturm, die das Gedicht zu einer Einheit zusammenschliesst: mit den immer selteneren Steinwürfen an Lydias Fenstern beginnt es, gipfelt dann in der Szene, wo der Thrakerwind, Symbol zugleich der Leidenschaft, um die einsam Verschmähte und von wilder Gier Gepeinigte weht, und in dem Wind, der die trockenen Blätter davon trägt, klingt es aus. Diese Atmosphäre von Nacht und Grauen, Sturm und Herbastesöde, charakterisiert nicht realistisch ein Einzelschicksal, sondern zeigt die ganze Gnadenlosigkeit des Vergänglichen, die erbarmungslose Kehrseite des epikureischen *vixi* (c. 3, 29), das das Leben als endlich und vergänglich, in dem Vergangenen selbst aber einen unverlierbaren Wert erblickt. Hier ist nichts von dem Versöhnenden der Erinnerung, nur gnadenlose Verworfenheit, trostlose Leere. Das Archilochisch-Barbarisch-Grausame ist hier immer noch lebendig, aber zugleich zum Bedeutend-Tragischen, über alles Einzelne hinaus Gültigen emporgehoben. Hier ist jene Distanz erreicht, von der wir zu Anfang sprachen, jene dichte, beziehungs-trächtige Atmosphäre, die sich kaum je in griechischer Dichtung findet, obwohl alles Einzelne von dort herkommt. Mit

den Mitteln der Griechen wird das Griechische gesteigert und erhöht.

Diese Verwandlung des Gegenständlich-Konkreten zum Symbolisch-Bedeutenden lässt sich auch an der Umformung des Alkaios veranschaulichen. Um das zu zeigen, müsste man die Gedichte *Vides ut alta* (c. 1, 9) und *O navis* (1, 14) als Ganzes interpretieren. Ich kann hier nur ein paar Andeutungen machen. Das Winterbild *Vides ut alta stet nive candidum Soracte* enthält, wie Wilkinson mit Recht erklärt,<sup>1</sup> eine Beziehung auf den Winter des Lebens, auf ein Grundmotiv also dieses Gedichtes. Zwar bleibt das Bild völlig im Gegenständlich-Konkreten einer bestimmten Situation wie bei Alkaios. Zugleich aber eröffnet sich eine weitere Perspektive. Und wenn der Dichter dann sagt: *permitte divis cetera*, «wenn die Götter einmal über dem siedenden Meer die Winde glatt gestrichen haben, bis ihr Kämpfen zu Ende kommt, dann bewegen sich die Zypressen und die alten Eschen nicht mehr», so deutet dieses ‘cetera’ zwar wie das ‘cetera mitte loqui’ der 13. Epode auf Not und Bedrängnis,<sup>2</sup> Kriegsnot zumal (deproeliantis gehört in diese Sphäre), aber zugleich steht das Bild in inniger Beziehung zum Thema des Gedichtes. Man wird es wohl nicht auf den Tod einengen dürfen im Sinne des Goethischen «Über allen Gipfeln ist Ruh». Gerade weil es symbolisch vieldeutig ist, ist eine solche Verengung nicht ratsam, aber dass eine merkwürdige Übereinstimmung dieses Bildes mit dem Hauptthema des Gedichtes, dem Thema von Jugend und Alter, Gegenwart und Vergänglichkeit besteht, dass der Wandel in der Natur auch hier eine symbolische Beziehung heraufruft, ist in der Tat nicht zu verkennen. Dass gerade die Cypressen, die Bäume des Todes, und die «alten» Eschen genannt werden, fügt das Bild mit jenem erstaunlichen Gefühl für die Angleichung der Bilder, die die augusteische Dichtung auszeichnet,

1. WILKINSON, *Horace*, Cambridge 1951, 130. 2. Nach STROUX, Philol. 1935, 323 ff.

in die Thematik des Gedichtes ein. Aus dem konkreten Aufruf des Alkaios, die Unbilden des Draussen im behaglichen Drinnen beim Weine zu vergessen, das Leben trotzdem zu geniessen, ist eine Philosophie der Vergänglichkeit geworden, die in immer neuen Metaphern umschrieben wird. Auch in dem Gedicht 1, 14, der Navisode, ist der allegorische Gehalt gegenüber Alkaios gesteigert. Die neuen Papyrusfunde haben wohl den Beweis erbracht, dass auch schon das Gedicht des Alkaios allegorisch war, was man früher bestritten hatte. Das Schiff in Seenot deutet bei beiden Dichtern auf die Bedrägnis des Staates. Aber welche Fülle von Beziehungen hat Horaz mit leiser Hand hinzugefügt. Ich erinnere an das: 'non tibi sunt integra lintea *non di*', wo die Ferne der Götter das gnadenlose Schicksal Roms beschwört, oder an das 'nil pictis timidus navita pupibus fidet' (v. 14), wo darauf angespielt wird, dass aller äussere Schein, alle Etikettierung an dem Kern der Sache, dem furchtbaren Niedergang, nichts ändern kann. Auch hier haben wir wieder ein Beispiel für die Neigung des Dichters, gleichsam möglichst wenig leere, spielerisch indifferente Stellen zu lassen und alles Bildhafte in den Dienst einer diskreten Aussage zu stellen.

Besonders wären in dieser Hinsicht die Mythen bei Horaz neu zu interpretieren, so die Rede des Kentauren Chiron in der 13. Epode, die Teukerrede in der Ode an Munatius Plancus (1, 7), der Europamythos in 3, 27. In allen diesen Fällen enthüllt erst der Mythos das Innerste des Gedichts. Die furchtbare Kriegsnot und das Ende vor Troja sollen den Achill nicht hindern, den Augenblick froh zu geniessen. Das ist die Steigerung des Gedankens an Kriegsnot, auf den durch *horrida tempestas* hingedeutet war. Über die Teukerrede hat R. A. Schröder<sup>1</sup> entscheidend Wichtiges ausgesagt. Von dem «die andern preisen die herrlichen Griechenstädte, wir aber lieben Tibur, trotzdem bleibt uns nirgends die Sorge fern» steigert sich die Ode zu dem grösseren Schicksal des Teuker,

1. R. A. SCHRÖDER, *Ges. Werke*, Bd. 5, 964, Bremen 1952.

des Mannes, der nach langer Kriegsnot heimgekehrt, von neuem die Heimat verliert, ein Zeitschicksal ganz offensichtlich, und dieser Ausgestossene, nach einem neuen Salamis Verwiesene (wobei das arme Salamis im bewussten Kontrast steht zu den herrlichen Griechenstädten des Anfangs) ist der Extremfall des dennoch Glücklichen. Der Mythos treibt das Thema gleichsam auf die Spitze und ebenso wird in der Ode 3, 27, was im Einzelnen noch zu zeigen wäre, im Eupamythos sehr geistreich das Schicksal ausgemalt, das der ungetreuen Geliebten droht.

Doch kehren wir noch einmal zu den Epoden zurück. Auch hier ist der Weg vom Unmittelbar-Gegenständlichen zum Repräsentativ-Symbolischen bereits eingeschlagen. Ich will hier nicht von der 13. und der 16. Epode reden, wo diese Entwicklung den grossartigsten Ausdruck gefunden hat, sondern von der letzten, der 17., die in den bisherigen Deutungsversuchen der Epoden etwas stiefmütterlich behandelt wurde. Ed. Fraenkel hat seiner Abhandlung über das Pindargedicht 4, 2 (*Heidelberger Sitzungsber.* 1932) richtig erkannt, dass Canidia eine Nachfahrin der Neobule des Archilochos ist, dass die Hexe die Geliebte ersetzt und, wie man hinzufügen darf, überbietet. Aber: Neobule ist eine reale Gestalt im Leben des Archilochos, Canidia dagegen ist viel mehr als die Hexe Gratidia aus Neapel, deren Namen wir dem Porphyrio verdanken. Mag es sich hier ebenfalls ursprünglich um eine wirkliche, nicht eine erfundene Figur handeln, so hat diese Gestalt doch bei Horaz eine Bedeutung bekommen, die sie über die Sphäre des Naiv-Wirklichen hinaushebt, in der sie die Erklärer sehen. Heinze nimmt das Gedicht ganz real: «Canidia durch s. 1, 8 und epo. 5 aufs bitterste gereizt, wird dem Dichter angedroht haben . . . ». Er sieht nur das Vordergründige: die Bespottung der Hexe durch Horaz, seinen lügnerischen Widerruf, die Torheit der Canidia, die ihre Grausamkeit, ihre Ausschweifungen, ihren Frevel bekennt, den geistreichen Kontrast: Horaz widerruft, die Hexe klagt

sich selber an. Der ernste Hintergrund aber bleibt ihm verborgen. In der ersten Hälfte des Gedichtes gesteht Horaz nicht nur seine Schuld gegen Canidia ein, sondern er erklärt, furchtbare Strafe für seine Taten empfangen zu haben. Und worin besteht die Strafe? *Verecundus color*, die Röte der Jugend und der Scham ist von seinen Wangen geflohen (womit zugleich der Verfall in Sünde und Schuld angedeutet ist) und sein Haar ist weiss geworden, er vermag vor aller Bedrängnis keine Ruhe zu finden und deshalb ist er zum Widerruf bereit. Aber die Hexe kennt kein Erbarmen: die Strafe für Horaz soll sein, dass er weiter in diesem Leben verharren muss, dass er nicht im Tode, den er sich herbeisehnt, Erlösung finden kann (v. 63):

*ingrata misero vita ducenda est in hoc,  
novis ut usque suppetas laboribus.*

Noch in diesem Leben muss er die Qualen des Tantalus, Prometheus und Sisyphus leiden. Durch die ironisch mimiamische Verkleidung, die vielleicht ebenfalls von Archilochos stammen mag, schimmert hier ein Selbstbekenntnis des Horaz durch. Die Unterweltsbüsser muss man im Licht der grossartigen Deutung sehen, die Lucrez im Anschluss an griechische Vorstellungen,<sup>1</sup> am Ende des dritten Buches gibt (3, 978ff.): Tantalus ist der von Todes- und Götterangst Gequälte, Tityos der Liebesgierige – für ihn erscheint in der Epoche Prometheus, dem ebenfalls der Geier an der Leber, dem Sitz der sexuellen Gier, frisst – Sisyphos der Machtlüsterne. Schlimmer als die Hölle sind die Qualen, die sich die Menschen selber in diesem Leben bereiten, und auch Horaz wird von ihnen verzehrt.<sup>2</sup> das Zwiegespräch zwischen Horaz und

1. Vgl. CUMONT, *Revue de Philologie* 1922. 2. Ähnlich werden bei Properz 2, 17, 5 ff. die Qualen der Liebenden mit den Höllenqualen verglichen, vgl. auch Properz 2, 1, 65 ff. Bei Properz 2, 30 erscheint Amor als Dämon, dem der Mensch nicht entrinnen kann. Auf die Verwandtschaft dieser Stelle mit der *cura* in Horaz 2, 16 und 3, 1 und der Canidia in epo. 17 habe ich in meinem Aufsatz über die Otiumode (s. Anm. 1 zu S. 93) hingewiesen.

der Hexe ist nur ein Mittel, um diesen Leiden Ausdruck zu geben. So enden die Epoden mit einem Bekenntnis der Last, die auf der Seele des Horaz liegt (des lukrezischen *pondus*, *Lucr.* 3, 1054), der Schuld und der Unruhe, die ihn den Tod herbeisehnen lässt. Canidia ist hier nicht mehr nur die Hexe Gratidia, sondern das Symbol des Bösen selbst, das wie ein Fluch die Seele des Horaz zerstört. Wie ein Alb reitet sie auf seinen Schultern, eine Vorform gleichsam der grandiosen *vitiosa cura*, die im 16. Gedicht des zweiten Buches erscheint.<sup>1</sup> So verstanden eröffnet uns das Abschlussgedicht der Epoden als eines der mächtigsten einen Blick in einen Abgrund im Herzen des Dichters, der den epikureischen Seelenfrieden noch nicht gefunden hat.

Die Steigerung der Neobule zur Hexe Canidia als der Inkarnation des Bösen, die verschlagen-ironische Handhabung der mimiambisch-dramatischen Form, hinter der sich ein bitteres Selbstbekenntnis verbirgt, ja eine Selbstenthüllung, etwas von jenem Exhibitionismus, von dem Jean Bayet hier gesprochen hat, kann beispielhaft zeigen, wie Horaz Gestalten und Formen der griechischen Dichtung übernimmt und doch etwas völlig Neues aus ihnen macht, etwas, das dazu dient, Geheimnisse des eigenen Herzens andeutend zu enthüllen oder doch sich in der Rolle des Irrenden zu zeigen.

Den Kunstgriff aber, in dramatisch-ironischer Form Selbstbekenntnisse abzulegen, hat Horaz auch in der *Damasippus-satire* (2, 3) und in der *Davussatire* (2, 7) angewendet. Denn Selbstbekenntnisse sind diese Gedichte nicht viel weniger als die berühmten Satiren 1, 6 und 2, 6, nur dass sie sich einer verhüllteren Form bedienen. In scherhaftem Ton, im Grunde aber ernst gemeint, geben sie dem Dichter Gelegenheit, Gewissenserforschung zu halten. Der Ehrgeiz, es den Grossen gleichzutun (s. 2, 3, 306), Unbeständigkeit, Schwäche für Frauen, verschwenderische Neigung für Kunstwerke, schwel-

1. Man hat die Strophe, in der sie erscheint, zu Unrecht getilgt. Hierüber der in Anm. 1 zu S. 93 genannte Aufsatz.

gerisches Wohlleben sind die Sünden, die der Dichter bekennt. Auch hier hat man sich durch die Form täuschen lassen und in diesen Satiren nur die Parodie der Stoa gesehen und diese Parodie als Argument dafür verwendet, dass Horaz sich von der Haltung und dem Ton der stoischkynischen Popularphilosophie distanzierte (Puelma Piwonka, *Lucilius und Kallimachos*). Die Vorwürfe aber, die hier laut werden, so hat man gemeint, erhebe der «seelisch gefährdete» Damasippus zu Unrecht «gegen den urgesunden Dichter» (Wili, *Horaz*, 104.), die Fabel vom Frosch und vom Kalb in der Damasippussatire, die Saturnalien und die plumpen Generalisierungen des Neides in der Davussatire zerstörten jeden Wahrheitsgehalt dieser Vorwürfe. Aber gerade die Fabel-um nur zu diesem einen Argument Stellung zu nehmen – ist verdächtig. Gehört sie doch zu jener Gruppe von Fabeln wie der von der Stadtmaus und der Landmaus (s. 2, 6), vom Hirsch und vom Pferd, das die Freiheit verlor und nun Zaum und Zügel tragen muss (epi. 1, 10), vom Fuchs im Getreidekorb (epi. 1, 7), in denen Horaz sich ebenfalls selber karikiert und kritisiert. Es handelt sich hier wie dort um eine Form des ‘ridendo dicere verum’, zugleich freilich um den Ton der Diatribe des kynischen Predigers, der sich selber in die Sünde einbezieht. Die scherzhafte Übertreibung gehört zu dieser Form ebenso wie der ernste Kern. Zudem geht auch aus späteren Äusserungen in den Episteln hervor, dass jene Vorwürfe der Stoikersatiren nicht ganz ohne Wahrheitsgehalt sein können. So konzediert Horaz in der Epistel an Ari-  
stius Fuscus, dass ihn der Freund ob seiner Geldgier und Ruhelosigkeit tadeln könne (1, 10, 46), und diese innere Unruhe, von der gerade auch die Stoikersatiren reden, das Gegenteil der *aequabilitas* und *ataraxia* ist am eindringlichsten als Seelenzustand des Horaz beschrieben in der kurzen 8. Epistel an Celsus Albinovanus. Er zeigt sich hier von jener *vitiosa cura* ergriffen, die das Gegenteil des Seelenfriedens ist.

Auch diese dramatischen Satiren sind also bis zu einem gewissen Grade Selbstbekenntnisse. Der Bekenntnischarakter gehört eben zum Wesen dieser Gattung und er bricht auch dort durch, wo das scherhaft-mimische Element vorzuherrschen scheint. Mit diesem Charakter hängt es wohl auch zusammen, dass die Satire als «römisches» Genre erst im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entstanden ist, als das römische Interesse für das Individuum erwachte.<sup>1</sup>

Nehmen wir die Selbstbekenntnis des Horaz in den Stoiker-satiren aber ernst, so bedeutet das: die Gedichte, die den Horaz im Besitze seiner selbst – ille potens sui (c. 3, 29) – und im Genusse eines stillen Glückes, eines musischen, allem Glanz und Ruhm abgekehrten Daseins zeigen, stellen uns das Menschentum vor Augen, das er verwirklichen möchte. Es sind dichterische Sublimierungen eines angestrengten Be-mühens. Von einer neuen Seite wird so beleuchtet, was wir die Spannung zwischen Dichtung und Lebenswirklichkeit nannten. Die Lehren, die der Dichter erteilt, die Weisheit, zu deren Fürsprecher er sich macht, ist eine Weisheit, die er selber benötigt. Die heilende Kraft, die von seinen Gedichten ausgeht, die «poetische Therapie»,<sup>2</sup> hat er zuerst an sich selber erprobt, wie es die Epistel 1, 3 auspricht: «Ich selbst will mir durch diese Grundsätze die rechte Richtung und den rechten Trost geben (v. 27)». Horaz also ist der Irrende, der in Schuld und Unrast Verstrickte, der den rechten Weg weiss und doch nicht die Kraft hat, ihm stets zu folgen: ‘ut si caecus iter monstrare velit’ (epi. 1, 17, 4). Wir haben also hier eine neue Form der Distanz, von der wir sprachen.

Die strenge Selbstdikritik, auf die es dem Dichter hier ankam, war im Dialog der sermones nicht von der humanen Haltung epikureischer Freundschaft aus möglich, sondern nur von der stoischen Rigorosität her. Stoa und Epikureismus

1. Vgl. Gino FUNAIOLI, *La conquista dell'individuo nel mondo antico*, Miscellanea Academiae Berolinensis 1950. 2. JAFFEE, *Horace. An essay on poetic therapy*, Chicago 1944.

enthalten sich so als zwei Möglichkeiten, in denen der Dichter sich selbst begegnet.

Es sind also nicht zwei philosophische Lehren, die Horaz «eklektisch» vermischt, und auch nicht zwei Phasen seiner Entwicklung – eine epikureische Phase, die von einer stoischen abgelöst und «überwunden» würde, wie man gemeint hat, auch hier hat man den Begriff der «Entwicklung» überanstrengt –, sondern es sind zwei Grundaspekte seines Daseins, die beide in gleicher Weise echt sind. In diesem Sinne ist die erste Epistel zu deuten, wo er sich zugleich zur Stoa und zu Epikur<sup>1</sup> bekennt. Dieses Bekenntnis wiegt um so schwerer, als es im Programmgedicht des «philosophischen» Epistelbuches steht, in dem die Hinwendung zur Philosophie als Bekehrung, als Lebenswende stilisiert ist, und so nennt er hier die grossen griechischen Philosophen, die seinem neuen Leben die Richtung weisen.<sup>2</sup> «Bald bin ich tätig und gehe in den Wogen der Politik unter, der wahren Tugend Wächter und strenger Gefolgsmann, bald gleite ich heimlich zu den Lehren des Aristipp zurück.»

Mit diesem Bekenntnis ist etwas Wesentliches über das Ganze des horazischen Dichtens und Philosophierens ausgesagt: Horaz bekennt sich zu den beiden sich bekämpfenden philosophischen Anschauungen als zu zwei Verhaltungsweisen, die ihm in gleicher Weise natürlich und ursprünglich waren, und nicht nur ihm waren sie es, sondern den Römern überhaupt. Denn ‘Stoa’ und ‘Epikureismus’, die Welt tätigen Handelns und mutigen Sichbehauptens und der persönliche Bereich des otium, res publica und res privata, Stadt und Land, Palazzo und Villa sind gleichberechtigt nebeneinander bestehende und sich ergänzende Ausdrucksformen römischen

1. Er nennt statt dessen Aristipp. Weshalb, enthüllt die Scaevaepistel 1, 17.

2. Das Nennen des Vorbilds gehört offenbar zu den Motiven des Einleitungsgedichts. In der Eröffnungsrede des ersten Odenbuches bekennt sich Horaz zu Alkaios (*Lesboum barbiton*) und Pindar (Nennung des Olympioniken an erster Stelle, Anklänge an Pindar in diesen Versen).

Lebens. Und so ist auch Horaz zugleich der Dichter epikureischer Verborgenheit und der vates des augusteischen Rom. Gerade dieses Nebeneinander, dieses Sowohl-Als – auch scheint mir für die Eigenart des Horaz und der Römer höchst charakteristisch, und es ist völlig falsch, eines für weniger echt als das andere zu halten oder beides auf einen einheitlichen Nennen bringen zu wollen, so wie etwa ein amerikanischer Philologe meinte, das Wort «nunc messor civilibus undis» habe bei den Lesern des Horaz nur ‘a broad smile’ hervorrufen können.<sup>1</sup> Dass zwischen diesen beiden Bereichen ein wohl ausgewogenes Gleichgewicht besteht, ist gerade das Kennzeichen einer gesunden Kultur. Unserer Zeit, die zwischen dem totalen Staat und dem totalen Individualismus hin- und herschwankt, der es nicht gelingen will, die beiden Forderungen menschlichen Daseins harmonisch auszugleichen, fällt es freilich schwer, dies zu begreifen, und hieraus erklärt sich auch die uneinheitliche Auffassung des Horaz und insbesondere des ‘politischen’ Horaz in der Wissenschaft.

Von dieser Erkenntnis aus fällt auch neues Licht auf die Deutung der Römeroden. Auch hier stehen «stoische» neben «epikureischen» Elementen und verschlingen sich zu einem grossartigen Programm, in dem beides seinen Platz hat.<sup>2</sup>

Die erste Römerode verkündet mit Entschiedenheit das epikureische Ideal, das Ideal glücklicher paupertas im Gegensatz zu dem Leben der Mächtigen und Reichen. Sie nimmt ganz bewusst Motive des zweiten Odenbuches zum Teil wörtlich wieder auf, das das epikureische Ideal immer wieder umkreist.<sup>3</sup> Sie enthält das eine Grundmotiv der horazischen Dichtung: den Preis der Welt des otium im Gegensatz zur

1. E. P. MORRIS, *The Form of the Epistle in Horace*, Yale Classical Studies 2, 1931, 87. 2. Ich verweise auf die schöne Gesamtanalyse, die Friedrich KLINGNER in *Varia Variorum, Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Köln 1952, vorlegt. 3. Z. B. die Oden 2, 3, 6, 10, 13, 15; 16, 18. Vgl. hierzu vor allem SOLMSEN, *Am. Journ. Philol.* 67, 1947, *Horace's First Roman Ode*, 337 ff.

Welt der cura. Sie stellt eine Weiterentwicklung der epikureischen Vorstellungen dar, wie sie am eindringlichsten Lucrez veranschaulicht hatte, der die Sorgen und Ängste der Mächtigen erbarmungslos enthüllte.<sup>1</sup> Freilich ist das epikureische Glück schon im ersten Gedicht in eine unepikureische, «römische» Ordnung eingefügt, über der der römische Jupiter steht. Aber die römischen Farben (anklingend auch im «Sabinertal», das dem phrygischen Marmor, dem Purpur, der Falernerrebe, der Kostussalbe des Perserkönigs Achaemenes gegenübergestellt wird) ändern nichts daran, dass hier das Glück des Individuums gepriesen wird und die Gemeinschaft aus dem Spiel bleibt, ja dass die politische Macht, die ja auch zur politischen Gemeinschaft gehört, bewusst entwertet wird. Man wollte das aus der Psychologie einer politischen Pädagogik erklären.<sup>2</sup> Horaz habe sich hier auf den politisch und religiös entwurzelten Römer der Revolutionszeit beschränkt. Aber Horaz schildert hier nicht den Römer der Revolutionszeit, sondern sich selbst, sein eigenes Ideal, dem er soviele Gedichte gewidmet hatte und zu dem er sich ganz präronciert auch zu Beginn der Römeroden bekennt, das epikureisch arkadische Ideal ländlicher Zurückgezogenheit, wobei freilich auch, was man nicht übersehen darf, etwas von dem Schimmer baurisch-italischer Einfachheit auf das Bekenntnis des Dichters fällt, wie sie die Georgica gefeiert hatten. Die Zurückhaltung gegenüber dem politischen Bereich erscheint dem Horaz nicht als Entwurzelung, sondern ganz im Sinne Epikurs als weises Beiseitestehen und vielleicht auch im Sinne Virgils als ein Nachklang paradiesischer Urzeit, jedenfalls als ein eminent positiver Wert und als das ihm selbst allein Angemessene. Das Neue ist aber nun, dass dieses epikureische Ideal in der Gesamtordnung der römischen Welt, wie sie die Römeroden vor uns aufbauen, einen festen Platz bekommt. Eine politische Ord-

1. Vgl. Wolfgang SCHMID, *Die Mächtigen und ihre Ängste*, Symbola Coloniensia, 1948. 2. Carl KOCH NJB, 1941.

nung, die dieses private Glück nicht sichern könnte, wäre für Horaz nichts wert. Es kann darum auch nicht richtig sein, dass dann die zweite Römerode die «Überwindung des früheren Menschentypus» bringe und noch weniger trifft es zu, dass der Gedanke der Romulus-, Hercules- und Augustusapotheose in der dritten Römerode das endgültige Nein zu allen mit dem Epikureismus sympathisierenden Auffassungen des Lebens bedeute.

Aber auch das «stoische» Element der Römeroden hat noch einen anderen persönlichen und politischen Bezug, als es die bisher vorherrschende Erklärungsweise vermuten lässt. Das zweite Gedicht spricht zunächst von der kriegerischen virtus, dann aber (v. 17ff.) von der virtus des Politikers und zwar wird bezeichnenderweise die ‘virtus repulsae nescia sordidae’ zuerst genannt, und weit entfernt, dass diese politische virtus der kriegerischen untergeordnet wäre, ist es vielmehr umgekehrt so, dass sie als das Größere erscheint, denn an sie schliesst sich der Gedanke an, dass sie es ist, die den Menschen den Zugang zum Himmel erschliesst. Und das ist nicht einfach nur, und das scheint mir entscheidend, die virtus des römischen Politikers, der aktiv in die Politik eingreift, sondern auch und, beinahe ist man versucht zu sagen, vor allem die virtus des Mannes, der auch dann ‘intaminatis honoribus fulget’, wenn er eine repulsa erfuhr, die für ihn nicht ‘sordida’ ist, eines Mannes, der unter Umständen den Mut hat, das Konsulat abzulehnen (‘nec sumit securis’). In einem Bilde, das an Sokrates erinnert, wird hier die Haltung des Mannes gekennzeichnet, der fest bleibt. Man darf hier an den ‘rector rei publicae’ denken, wie ihn Cicero in seinem Staatsdialog im Anschluss an den wahren Politiker der platonischen Politeia gekennzeichnet hatte. Im sechsten Buche dieses Dialogs hatte er den Staatslenker in der Krise des Staates gezeichnet und im Bilde Scipios, der seine politische Überzeugung mit dem Tode bezahlen musste, sein eigenes Schicksal gezeichnet: das Schicksal des Politikers, der gerade

deshalb scheitern muss, weil er der wahre Politiker ist. Und diesem winkt der Himmelslohn, von dem das Somnium spricht. Einzig wahrer Politiker: Sokrates, Scipio, Cicero, wahre politische virtus, auch und gerade in der Opposition und im Scheitern, Himmelslohn: das ist der Zusammenhang auch der zweiten Römerode. Gerade dem sich mutig Distanzierenden verkündet auch Horaz diesen Lohn.

Damit aber hat Horaz auch jenen gehuldigt, denen das «augusteische Regiment» die Anerkennung verweigerte oder die sich ihm versagen zu müssen glaubten. Und der gleiche Gedanke liegt auch dem ‘Iustum et tenacem propositi virum’ der dritten Ode zugrunde. Den wahren ‘vir’ bringt von seinem festen Sinn weder das Volk ab noch – und das sind nicht zu überhörende Worte – der Blick des Tyrannen, der ihn bedrängt. Es wird also auch hier eine Haltung gefeiert, und zwar diesmal nicht wie im ersten Gedicht eine epikureische, sondern eine stoische, die auch den Mächtigen gegenüber die eigene Überzeugung zu wahren weiss. Und weil diese Worte von so allgemeiner Gültigkeit sind, der eherne Ton lässt an dieser Gültigkeit keinen Zweifel, lassen sie sich auch auf die Person des Herrschers beziehen, mehr vielleicht eines künftigen als des gegenwärtigen, aber doch des Herrschers, und diese Möglichkeit der Beziehung wird dadurch nicht aus der Welt geschafft, dass Augustus selber indirekt als ein solcher iustus et tenax propositi vir gekennzeichnet wird. Beide Aussagen sind gültig, sie schliessen sich nicht aus, vielleicht aber könnte man sagen, dass die zweite die erste möglich macht.

Mit der stoischen virtus wird also sowohl in der zweiten wie in der dritten Römerode auch die Haltung des Mannes gefeiert, der abseits steht, nur dass diese Haltung jetzt eben nicht mehr das epikureische Glück der Stille meint, sondern die stoisch-römische Prinzipientreue, in der gerade auch *politisch* ein sehr hoher Wert verborgen sein kann. ‘Si fractus illabatur orbis’: Lactanz hat mit richtigem Empfinden

diese Worte auf das christliche Märtyrerthum angewendet. Der Gedanke eines politischen Märtyrerthums ist hier jedenfalls so deutlich ausgedrückt, dass es höchst verwunderlich ist, dass z.B. Heinze in seinem Kommentar sowohl zur zweiten Römerode («Horaz meint nicht, dass der wahre vir sich von der Bewerbung um die honores fernhalten sollte, eine solche Zumutung konnte er an den jungen Römer von Stande in den Anfängen des augusteischen Regiments keinesfalls stellen») wie auch zur dritten diesen Aspekt ausdrücklich ablehnt oder mit völligem Stillschweigen übergeht. Und wenn man schon nach den persönlichen Erfahrungen fragen will, die diesen Äusserungen zugrundeliegen, so muss man hier an jene Freunde und Kameraden des Horaz erinnern, die ihre republikanische Gesinnung auch nach der Niederlage des Brutus nicht verrieten und selbst unter dem Principat des Augustus treu bewahrten. Horaz selber ist diesen Männern jedenfalls trotz aller Huldigungen, die er dem Augustus entgegenbrachte, treu geblieben, so in c. 2, 7, wo er seinem prinzipientreuen Freunde Pompeius in einer Weise huldigt, die an Wärme und Enthusiasmus die Ehrungen des Maecenas beinahe übertrifft, oder in der Fortunaode (c. 1, 35), wo er die Treue preist, die der Freund auch dem Ausgestossenen, dem politisch Verfolgten beweist: «solchem Unglück weigert Treue, die seltene, im weissen Gewand, Gefolgschaft nicht, da mit vertauschtem Kleid du feindlich hinter dir lässt das Haus der Wohlfahrt. Aber das treulose Volk und die meineidige Dirne weichen zurück» und nun die Worte, die sich ins Herz graben: «auseinanderstieben, nachdem sie die Krüge bis zur Neige geleert, die Freunde, zu listig schlau, um in gleicher Weise wie der Verstossene das Joch zu tragen». Von der so gedeuteten Stoikervirtus dieser beiden Römeroden führt eine gerade Linie zur stoischen Opposition unter den späteren Kaisern, zu Cremutius Cordus, zu Lucan, Seneca und Tacitus.

Die dritte und vierte Römerode aber enthalten zugleich

eine Deutung der römischen Geschichte (und damit berühren wir einen weiteren Aspekt des Einflusses griechischer Philosophie), die die griechischen Gedanken über Grösse und Verfall der Staaten, wie wir sie bei Plato, Aristoteles und Polybios und dann bei Cicero und Sallust finden, in mythologischer Umgestaltung spiegelt. Denn die Junorede enthüllt die Grösse römischen Imperiums und zugleich auch die Bedingung dieser Grösse: niemals darf Troja wiedererstehen, das heisst niemals darf der Staat des Unrechts wiedererstehen, sonst wird sich sein Schicksal des Untergangs wiederholen.<sup>1</sup> Auf den Untergang Roms deutet die Rede warnend hin. Die Rede der Göttin ist somit nicht nur als Verherrlichung Roms und der römischen Geschichte anzusehen, sondern zugleich als eine sehr ernste Mahnung.

Und ebenso enthält der Gigantenmythos der vierten Römerode eine ernste Lehre. Wohl deutet er auf den Zusammenhang, der zwischen der Kraft des Musischen bzw. der Dichtung des Horaz, der milden Kraft der augusteischen Ordnung und der Weltordnung besteht, die auf der Bändigung des Dämonisch-Chaotischen beruht.<sup>2</sup> Aber die Aussage ist in die Form einer Mahnung gekleidet. An die Worte (3, 4, 41): ‘vos lene consilium et datis et dato gaudetis, almae’ schliesst unmittelbar der Mythos mit einem «Denn wir wissen, wie es den Giganten erging» an. Das bedeutet also nicht: Augustus hat die Frevler vernichtet, sondern Jupiter vernichtet die impii. Das Schicksal der Giganten kann sich auch an uns wiederholen und es wird sich wiederholen wenn wir nicht zur Einsicht kommen. Nicht nur die Oden 5 und 6 also, die düsteren Schlussgedichte, enthalten schlimme Propheteiungen, sondern auch die Kernoden 3 und 4. Am Ende der sechsten Ode freilich bricht ein tiefes Schuldbewusstsein hervor und der Dichter verkündet ohne Einschränkung das

1. Auf andere Beziehungen, die hineinspielen mögen, hat KLINGNER, *Varia Variorum*, 1952, verwiesen. 2. Vgl. die Interpretation der vierten Römerode bei Friedrich KLINGNER, *Römische Geisteswelt* I, 1952, 307 ff.

Unaufhaltsame des Verfalls. Mag auch das mehr als Warnung denn als unausweichliche bevorstehende Wirklichkeit gedeutet werden können, so ist doch der pessimistische Grundton nicht zu erkennen. Wie aber verhält sich dieser Pessimismus zu dem Glauben an den Soter Augustus, ein Glaube, der seiner Herkunft nach ebenfalls zu den griechischen Elementen der horazischen Dichtung, den sich aus dem hellenischen Osten ausbreitenden religiösen Strömungen, gehört? Die Antwort muss wohl lauten: beide Erscheinungen, die Erlösersehnsucht und das Schuldbewusstein und Gefühl gnadenloser Verworfenheit und drohenden Untergangs widersprechen sich nur scheinbar, in Wahrheit bedingen sie sich gegenseitig, so wie in den griechischen und orientalischen Messiahoffnungen, die in den gleichen Jahren lebendig waren, als Horaz die Römeroden schrieb, Erlöserwartung und Bewusstsein tiefen Verfalls, das Bewusstsein, einer Endzeit anzugehören, nebeneinander hergehen und sich gegenseitig bedingen. Weil die Verzweiflung so ungeheuer ist, ist auch die Hoffnung, die sich an den Soter Augustus, den Friedenskaiser, knüpft, so mächtig.

So enthalten die Römeroden, diese grossartige Selbstdeutung der augusteischen Zeit, pessimistischer, härter als die Aeneis, wie in einem Strahlenbündel zusammengefasst die wichtigsten Motive der horazischen Dichtung, die alle zugleich griechische Motive sind, die ins Horazisch-Römische umgeformt werden: Erlöserhoffnung und ein Schuldbewusstsein, das dem christlichen Sündenbewusstsein präludiert, platonische Deutung des Schicksals der Staaten und Staatsmänner, epikureische Heilslehre und stoische Römerskultur. In der Mitte des Ganzen aber steht Horaz der Dichter, schon in der Form der alkäischen Strophe zum Ausdruck bringend, dass er wie Alkaios politische Mahnrede und die Aufforderung, den Augenblick weise und fröhlich zu geniessen, vereinen möchte, neben dem Herrscher stehend, so wie bei Pindar der Dichter dem König an Rang gleich ist (N. 4, 83 ff.), neben

Augustus nicht als Panegyriker, sondern als einer, der Freude und Erquickung in der pierischen Grotte bringt, und vor allem als einer, der das 'lene consilium' erteilt, als Vates und Warner, als Mittler der heilenden Kräfte, die die Musen spenden. Dieses Bild des Dichters und diese Bedeutung des Musischen als der ordnenden, sänftigenden, das Dämonische überwindenden Kraft – eine griechische Urüberzeugung, die Plato in den Gesetzen verkündet hat – schwingt im Mythos der vierten Römerode gleichsam aus in der Hervorhebung des Dichtergottes Apoll,<sup>1</sup> der den Bogen niemals von der Schulter nimmt, der sein Haar im Tau der castalischen Quelle wäscht, der nur durch die stille Gewalt seiner göttlichen Gegenwart die Giganten bezwingt, so wie bei Virgil im ersten Aeneisbuch Neptunus als der Gott erscheint, der den Aufruhr der Elemente durch die stille Majestät seiner Erscheinung bändigt.<sup>2</sup> Die ruhige Gestalt des Gottes aber, erhabenes Symbol des Musischen und der horazischen Dichtung, ist der griechische Apoll des Olympiagiebels, die siegreich herrliche, klärende, ordnende Kraft, die durch die Macht seines Daseins das Dämonisch-Chaotische bändigt, der griechische Gott in der römischen Ode: Sinnbild der Kräfte, die der Dichter Horaz von dort in unsere Welt hinüberleitete.

1. In dem Nebeneinander von Jupiter und Apoll im Mythos kehrt gleichsam das Nebeneinander von Augustus und Horaz in der Mitte des Gedichtes wieder. Andererseits ist Apoll der besondere Schutzgott des Kaisers selbst, so dass von dieser göttlichen Gestalt die Fäden nach beiden Richtungen laufen. 2. PÖSCHL, *Die Dichtkunst Virgils*, Wien 1950, S. 33 f.

## DISCUSSION

*M. Rostagni:* Ho ascoltato con vivo interesse e profitto questa esposizione; la quale mi è sembrata soprattutto persuasiva in quanto penetra negli intimi motivi della poetica oraziana, superando la scolastica considerazione dei modelli e mostrando come questi abbiano avuto in generale, per il poeta, valore casuale e accessorio. Solamente una osservazione mi sia permesso di fare: ed è che, a mio avviso, il Sig. Pöschl troppo risolutamente esclude il concetto di uno svolgimento in Orazio, svolgimento che a me invece sembra manifesto, anche e soprattutto in relazione al problema dei modelli o della imitazione in generale. Infatti negli Epodi (specialmente nei più antichi e caratteristici di essi) sono visibili i segni della immaturità artistica congiunta con una dipendenza ancora piuttosto servile dai modelli: un mondo di odii, di istinti brutali ed eccessivi, di passioni violente, non bene assimilato dalla sincerità del sentimento né dominato dal freno dell'arte, come se quelle passioni violente l'autore non le sentisse veramente ma volesse sentirle per deliberato proposito, per effetto di scuola, per imitazione (questo è il punto) di Archiloco, di Ipponatte, ecc. Il progressivo svolgimento di Orazio, che è per culminare nelle Odi e nelle Epistole, consiste nell'elevarsi e distaccarsi da quel mondo della brutalità e della insincerità, della posa e dell'enfasi, e quindi anche nel liberarsi dalla imitazione dei modelli, i quali diventano solo più moventi di ispirazione e di suggestione.

*M. Pöschl:* Sie haben gewiss damit recht, dass eine Entwicklung bei Horaz stattgefunden hat. Ich bin auf die frühen Gedichte und die Bedeutung dieser Entwicklung nicht deshalb nicht ausführlicher eingegangen, weil ich an eine solche Entwicklung nicht glaube, sondern weil im Rahmen eines Vortrags nicht alle Fragen behandelt werden können. Aber es ist zumindest wahrscheinlich, dass die Nähe zu den griechischen Gedichten in Ton und Gedankenführung in einigen Epoden grösser ist, als in den Oden, wo die Gedichte der griechischen Lyriker, sofern sie überhaupt als

Vorbild in Betracht kommen, nur den Ausgangspunkt bilden, aus dem sich dann etwas entwickelt, das über die griechischen Vorlagen weit hinausreicht, wie z.B. in der Ode *Vides ut alta*. Was ich über die Gefahr des Konstruierens einer Entwicklung bei Horaz sagen wollte, richtete sich mehr gegen die in der Horaz-erklärung üblichen Annahme einer äusseren Entwicklung, wie man sie z.B. bei Heinze findet, wenn er argumentiert, die sechste Römerode müsse wegen ihrer pessimistischen Haltung vor Actium geschrieben sein, während Horaz dann später eine viel positivere Haltung zu Augustus gefunden habe, wobei freilich unerklärt bleibt, weshalb Horaz diese Ode in den Zyklus der sechs Gedichte überhaupt einordnete.

Was aber die künstlerische Entwicklung betrifft, auf die es uns vor allem ankommt, so ist allerdings zu sagen, dass wir im Unterschied zum «*Virgilio minore*» bei Horaz Gedichte einer unvollendeten Frühstufe nicht haben, sondern dass alle Gedichte, auch die Epoden, einer strengen Auswahl unterworfen wurden und in manchen Stücken eine erstaunliche Reife zeigen. Für die 17. Epoede würde ich zugeben, dass dem Gedicht eine gewisse Kälte anhaftet. Aber ich bin nicht sicher, ob diese Kälte mit Unfertigkeit und mangelnder Vollendung gleichzusetzen ist. Sie könnte auch gewollt sein.

*M. Bayet:* J'ai été très frappé et instruit par l'exposé de M. Pöschl, à la fois par sa compréhension synthétique d'Horace et par le sentiment de ses diversités. J'insisterais seulement davantage sur les différences d'atmosphère historique. Les *Epodes* ont, à cet égard, un double intérêt. Horace est psychologiquement attiré vers Archiloque: il reconnaît en lui l'amertume et la révolte que suscite en une âme délicate la barbarie sociale résultant des luttes civiles. Mais, d'autre part, il représente un des efforts faits pour renouveler la satire romaine depuis que des mesures légales (*Loi Cornelia, loi Julia*) avaient coupé court à la liberté lucilienne et interdit les attaques personnelles. Qu'Horace, pour ce faire, soit allé vers un semi-lyrisme, de forme très hellénique, contrastant par la brièveté de chaque pièce et le soin apporté à la facture avec

l'abondance lâchée de Lucilius, cela peut tenir à son goût personnel; mais aussi à la maturation rapide d'une littérature qui mêlait les leçons de l'alexandrinisme récent et l'attachement scolaire aux modèles grecs classiques.

Un autre problème est celui de la combinaison, ou de l'équilibre, dans Horace, d'une attitude épicurienne et d'un esprit stoïcien et politique, dans les *Odes* dites *Romaines*. En ce qui concerne l'épicurisme, je pense, avec M. Pöschl, qu'il s'agit moins d'une conviction personnelle d'Horace que de la répercussion plus générale d'un état social. La lassitude et les hasards des guerres civiles pouvaient conduire au pessimisme: dont les traces sont nombreuses chez les écrivains pré-augustéens (Virgile et Tite-Live entre autres). Ils invitaient aussi à une réflexion anti-providentia-liste, socialement sceptique, portée vers le détachement, le sens (très poétique en fait) de l'instant et la jouissance personnelle. Mais comment accorder ces tendances avec des vues politiques plutôt stoïciennes, dont nous n'avons pas le droit de supposer qu'elles sont tout à fait factices et de commande? Faut-il comparer la position – sur le plan moral – de Sénèque, qui, un siècle plus tard, en une période également, bien que différemment, dangereuse, cherchera appui et sur l'une et sur l'autre des deux philosophies? Mais cette attitude est romaine, non pas grecque. Le curieux, le savoureux dans Horace, c'est qu'il combine égoïsme et sens romain sous une forme volontairement et naturellement hellénique.

*M. Wilkinson:* Important issues have been raised; perhaps I might develop two of them. It is a mistake to label the mature Horace as Stoic or Epicurean. True, in his early years Epicureanism was fashionable, and he alludes with approval in *Satires* 1, 5, to Lucretius' poem. But in the first Epistle, when he professes to be intent on philosophy rather than poetry, he claims to be

*Nullius addictus iurare in uerba magistri.*

Though he had much of the Epicurean in his nature, he had a vein of public spirit already apparent in the *Satires* and *Epodes*, and a positive interest in morality which made some aspects of

Stoicism congenial to him; and this side was encouraged by his association with Maecenas and Augustus. So that in his mature period he emerges as an eclectic, drawing freely on the ideas of the various philosophies to build up a private philosophy of his own. Since he was not an integrated character, this is apt to resemble a succession of moods rather than a philosophy; but the resultant set of opinions is something which reflects his own personality. He will not commit himself to any orthodoxy. Logical consistency is thus sacrificed to personal sincerity. This approach to philosophy is Roman and not Greek. Horace shares it with Cicero. This may account for his peculiar appeal to the English. The average Englishman is a Protestant by nature, preferring to form his own often irreconcilable opinions rather than accept a more logical system worked out by some authority which does not completely reflect his instinctive response to things. Thus the Church of England has no rigid set of dogmas, but leaves room for wide differences of opinion.

In his treatment of the *Canidia Epode* (17) M. Pöschl seemed, if I understood him, to be taking Horace rather too seriously in attributing symbolic significance to it. The poem is a *jeu d'esprit*. This is proved, if proof be needed, by the mocking irony of the poet's suggested palinode (39-52), which, if the situation were in any way real, would be the best way to ensure the failure of the appeal for mercy. I take it that the 5th and 17th Epodes are purely literary pieces, mimes in the iambic vein, powerful studies in horror, hatred, denunciation, mockery, macabre. Their counterpart, as Housman pointed out, is the *Ibis* of Ovid.

M. Pöschl: Der Eklektizismus bei den Römern beruht auf ihrer Neigung, von ihren eigenen praktischen Lebensbedürfnissen auszugehen und die philosophischen Gedanken, die sie bei den Griechen vorfinden, ganz in den Dienst dieser Bedürfnisse zu stellen. Es macht ihnen dabei nichts aus, Formulierungen ganz verschiedenen philosophischen Systemen zu entnehmen und diese Systeme miteinander zu verquicken. Ihnen geht es um die Einheit des Lebens, nicht um die Einheit eines philosophischen Gedan-

kengebäudes. Die Übereinstimmung der Römer mit den Engländern auch in diesem Punkt ist in der Tat frappant und der Hinweis auf die undogmatische Haltung der englischen Kirche sehr aufschlussreich.

Das Lustig-Humoristische der 17. Epode möchte ich keineswegs leugnen. Aber ich glaube, das darf uns nicht hindern, auch noch das andere zu sehen, das in dem Gedicht ebenfalls mitschwingt. Es scheint mir da doch ein Unterschied zur fünften Epode zu bestehen. Dieses Gedicht ist eine grossartige Zauberszene, ein literarisches Bravourstück. In dem Schlussgedicht aber – es ist bei Horaz ja nicht gleichgültig, an welcher Stelle ein Gedicht steht – scheint mir der Dialog zwischen dem Dichter und der Hexe bei allem Scherhaftem auch sehr Ernstes zu enthalten. Die Canidia, die die lukrezischen Höllenbüsser anführt und den Dichter mit ihnen vergleicht, ist nicht ganz die gleiche Hexe wie die der fünften Epode.

*M. Boyancé*: J'ai beaucoup goûté cet exposé infiniment pénétrant et délicat et je donne raison à Monsieur Pöschl pour l'essentiel. Je pense notamment avec lui qu'il faut prendre Horace, Horace lyrique, très au sérieux. L'homme est très spirituel: ce n'est pas une raison pour ne pas reconnaître la grandeur du poète. Toutefois il a été conduit à son œuvre par des mobiles divers et il ne faut pas exclure les mobiles purement littéraires. S'il écrit des épodes et des odes, ce n'est pas seulement parce que personne n'en avait encore fait à Rome avant lui, que le genre était nouveau. Tout de même il faut nous souvenir qu'il a hésité d'abord pour savoir s'il n'écrirait pas en grec, s'il ne se joindrait pas aux bataillons innombrables des poètes grecs. Quirinus est apparu fort opportunément pour sa carrière littéraire en le détournant vers la poésie latine. Le conseil a été excellent du point de vue pratique. Mais j'accorde tout de suite que ces mobiles purement littéraires n'expliquent rien complètement ni même principalement. Monsieur Pöschl a bien montré que le choix d'Archiloque ou d'Alcée comme modèles vient des affinités qu'Horace a reconnues entre leur tempérament et le sien.

Autre remarque. Peut-être faudrait-il insister davantage sur ceci, que les Grecs ont enseigné à Horace la haute idée qu'il se fait de son art, ce qui s'exprime notamment en lui par le recours fait dans les Odes aux mythes des Muses. La mission du poète, les vues théoriques sur l'inspiration, c'est là une dette importante d'Horace à ses modèles grecs et lui-même sans doute nous aurait défendu de la sous-estimer, avec cette noble gratitude qui lui est propre. — L'interprétation que vous avez donnée de l'épode XVII est bien séduisante! — Autre remarque encore. Je crois, malgré les réserves faites par Monsieur Wilkinson, qu'Horace pratique souvent une sorte de confession indirecte; on ne peut la réduire à un simple jeu et il y a du sérieux, quand dans telle satire Horace se fait donner la leçon par son esclave Davus. En réalité l'attitude ainsi prise est complexe; il faudrait recourir à la psychologie du déguisement, de la mascarade. Horace consent à être lui-même sous la protection du masque. En mettant les reproches qu'il s'adresse dans la bouche de Davus, il nous laisse dans le doute pour savoir s'il les avoue pour fondés, s'il les prend à son compte.

Pour ce qui est de l'inspiration philosophique d'Horace, Monsieur Wilkinson a parlé des études d'Horace à l'Académie. Elles ont dû l'incliner en effet à l'éclectisme, mais il faut noter que c'est un éclectisme qui ramenait dans la voie du stoïcisme et du dogmatisme, qui se partageait entre Platon, Aristote et la Stoa, mais qui était résolument hostile à l'épicurisme. De sorte que le penchant d'Horace pour celui-ci ne lui doit rien. Peut-on parler véritablement d'une évolution philosophique d'Horace? Ses tendances diverses correspondaient à des côtés divers de sa personnalité, sur lesquelles les circonstances mettaient tour à tour l'accent. Pour ce qui est de l'influence épiqueurienne j'aimerais demander une précision. Devons-nous lui rattacher tout ce qui se lie au thème de l'*otium*? Cicéron abonde en réflexions sur l'*otium*, Sénèque écrira un *De otio*.

On le voit, il s'agit de préciser certaines nuances plutôt que de contester quelque point fondamental de l'exposé pénétrant que nous avons entendu. Au total, je suis frappé, malgré la diversité

des influences, malgré les fluctuations des évènements, de l'unité d'Horace. Entre les deux faces de sa personnalité, la familière et la civique, il y a des éléments communs essentiels et par exemple son sens de l'ordre et son idée de la mesure.

*M. Pöschl:* Das rein literarische, sozusagen artistische Element der Horazischen Dichtung ist in meinem Vortrag nur am Rande berührt worden. Umsomehr freue ich mich, dass es jetzt zur Sprache kommt. Das gleiche gilt von dem eminent wichtigen Gedanken, dass die horazische Vorstellung von der Mission der Kunst ohne die Griechen nicht zu denken ist. Das aber, was Sie über die Psychologie der Maske gesagt haben, ist für den Horaz der Satiren und Episteln entscheidend wichtig, der sich mit diskreter Ironie in immer neuen Masken verbirgt und deshalb auch so schwer zu fassen ist. Ein schönes Beispiel für dieses Spiel mit der Maske ist die Maecenasepistel *Quinque dies* (epi. 1, 7). Da wird die Geschichte von Volteius und seinem Gönner Philippus erzählt. Der schenkt ihm ein Gut, das ausgerechnet in den Sabinerbergen liegt, aber dort erlebt er Katastrophe auf Katastrophe, bis er schliesslich nach Rom gelaufen kommt und seinen Herrn bittet: *vitae me redde priori*. Natürlich ist Philippus nicht Maecenas und Volteius nicht Horaz, aber der Reiz des Gedichtes liegt doch darin, dass diese Figuren zugleich auch Masken des Dichters und seines hohen Gönners sind.

Otium ist natürlich ursprünglich kein epikureischer, sondern ein römischer Begriff, der sich schon früh mit Wertgehalt füllt. Der Wille zur Kultivierung des persönlichen Lebens ist mit diesem Begriff eng verbunden, der ein Hauptanliegen der geistigen Elite Roms zumindest seit der ausgehenden Republik und in der augusteischen Zeit ist. Die epikureische Philosophie aber bietet die Möglichkeit, diese Seite des römischen Daseins am besten zu formulieren und am wirksamsten theoretisch zu rechtfertigen.

*M. Klingner:* Mein Einverständnis mit dem Vortrag brauche ich nicht eigens zu betonen. Wer das kennt, was ich über Horaz geschrieben habe, weiss, wie nahe wir auf diesem Gebiete ein-

ander stehen. Darf ich meinen Dank durch einige Fragen ausdrücken? Sie sagten am Anfang, der junge Horaz habe in Athen griechische Frauen singen hören. Ist das für den späteren Dichter wichtig?

M. Pöschl: Ich wollte sagen, dass Horaz mit der griechischen Welt und gewiss auch mit griechischen Frauen in Berührung kam, aber dass wir darüber nichts wissen können.

M. Klingner: Dass Horaz gern eigene Angelegenheiten in Bildhaftes, Objektives, allgemein Gültiges verwandelt habe, ist ein richtiger Leitgedanke des Vortrages. Bei der Auslegung des Gedichtes *Vides ut alta . . .* (1, 9) habe ich freilich Zweifel gehabt. Geht es nicht zu weit, nicht nur den Winterschnee am Anfang mit dem Winter des Lebens, sondern sogar mit dem Tode und der Furcht vor dem Tode zusammenzubringen?

Bedenken habe ich auch, die Canidia-Epode 17, die stoischen Strafreden, die er in zwei Satiren (2, 3, 7) gegen sich richten lässt, und die angeführten Stellen des Briefes *Quinque dies tibi pollicitus* (1, 7) als Zeugnisse für die «Abgründe in der Seele des Horaz» zu nehmen und die Briefe 1, 8 und 1, 11 so autobiographisch zu verstehen wie es Heinze getan hat, als Äusserungen eines verstimmten Innern. Canidia lasse ich beiseite. Die stoischen Tiraden gegen Horaz sind dadurch ironisiert, dass sie Taugenichtsen in den Mund gelegt sind, und wenn doch Beherzigenswertes darin zu Worte kommt, so ist doch dem Leser höflich die Freiheit gelassen, sich entweder mehr dieses in aller Stille zu Gemüte zu führen oder über das fröhlich-dreiste Drauflos- und Vorbeireden einer taktlosen Borniertheit zu lachen. In den Briefen aber kommt es auf die Rolle an, die Horaz übernommen hat, sich und anderen mit dem Rüstzeug der Philosophie zu einem rechten Leben zu verhelfen. Zu dieser Rolle gehört es, dass der Schreibende Fehler, die er an sich sieht, zu bessern, Gebrechen zu heilen sucht, aber nur, um anderen Anteil an solcher Erziehung seiner selbst zu geben, nicht etwa, um ihnen Einblick in sein Inneres zu geben. Nur um auf eine wichtige, sittliche Aufgabe hinzuweisen, beschuldigt er sich eines Fehlers. Weil die Beschuldi-

gung Mittel zum Zweck ist, braucht man ihr keinen übertriebenen Eigenwert zuzuschreiben. – Endlich ein Einwand zu dem, was über den Eingang der dritten Römerode gesagt wurde. Das stoische Ideal innerer Unabhängigkeit wird dort gegenwärtig. Denkt Horaz auch an die Möglichkeit des inneren Widerstandes gegen Augustus und seine Helfer? Der Gang des Gedichtes (9 ff.) spricht dagegen und ausserdem das Verhalten zu Augustus in den Römeroden überhaupt. Nur das ist festzuhalten, dass in den Römeroden – besonders in der ersten – Ordnung oder Unordnung des *Innern* über das rechte Verhalten auch der Bürger untereinander im Gemeinwesen entscheidet. *Avaritia* und *luxuria* werden nicht wie bei Sallust wegen ihrer verderblichen Folgen für den Staat verurteilt, sondern wegen der seelischen Leiden, die sie bringen. Hierin und in der Berufung auf stoische Ideale der Individualethik, allgemeiner ausgedrückt: in der entscheidenden Rolle der *inneren* Instanz, liegen Motive, die sich später, im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit, gegen die herrschende Macht wenden konnten.

*M. Pöschl:* Für «Vides ut alta» möchte ich ebenfalls die Einengung auf den Tod ablehnen. Ich wollte nur darauf hinweisen, dass der Gedanke der Vergänglichkeit auch in den Bildern und Metaphern des Gedichtes anklingt und dass gerade diese Bilder kraft der – gewiss schwer fassbaren, schwebenden – Beziehungen, in denen sie zueinander stehen, über das Konkret-Gegenwärtige hinauszuweisen scheinen. Was die «Abgründe» in Horaz betrifft, so wollte ich sie, wenn überhaupt, nur in der 17. Epode, nicht auch in den erwähnten Satiren und Episteln sehen. Das Bekenntnis der Schwächen des Horaz ist gewiss von der Absicht geleitet, dem Hörer und Leser dadurch die Umkehr zu erleichtern. Es ist die Diatribenhaltung: «Auch ich bin ein schwacher Mensch, komm, wir wollen es gemeinsam versuchen». Auch bei Seneca begegnen wir dieser Haltung des Lehrers und Helfers, der sich selber als einen Fehlenden und Schwachen sieht. Trotzdem dürfen wir hierin doch auch Persönliches sehen, aber sicherlich darf Horaz nicht zu wörtlich genommen werden. Gerade auch hier

gilt, dass das Konkret-Einmalige zum Allgemein-Bedeutsamen erhoben wird.

*M. Klingner:* Nach der Horaz-Vorlesung kam einmal ein Student zu mir und fragte: «Finden Sie nicht, dass Horaz sehr egozentrisch ist?» Daran kann einem der wesentliche Unterschied klar werden. Horaz hat sehr verschiedene, aber nur solche Formen der Dichtung gewählt, die es ihm erlaubten in eigener Person zu sprechen. Er hat seine Person mit sichtlicher Freude ins Spiel gesetzt. Aber er hat sein Ich, hat die privaten Angelegenheiten seines Inneren zu ergründen und darzustellen nicht für interessant gehalten, wenn nicht etwas Exemplarisches dabei zur Sprache kam.

*M. Pöschl:* Gewiss kann man sagen, dass Horaz nicht in sich selbst verliebt ist, nicht mit sich selbst kokettiert.

*M. Klingner:* Er ist sich selbst nicht interessant.

*M. Bayet:* Oui, si l'on veut. C'est affaire de nuance. Je crois reconnaître cependant une complaisance à soi-même, le plaisir de se sentir vivre différent des autres, et en quelque façon supérieur à eux. Horace a le goût natif de faire la leçon aux autres en se l'appliquant de biais à soi-même. C'est de l'humour à quadruple fond. Comme il est net dans les *Satires* «stoïciennes»: lui n'est pas stoïcien: il voudrait peut-être essayer; d'autres le sont, grotesquement; peut-on mieux faire? . . .

*M. Boyancé:* Monsieur Klingner a développé cette idée que la paix intérieure de l'âme qu'Horace cherche à établir en combattant les passions serait un trait spécifiquement romain; la paix intérieure apparaîtrait comme une condition de la paix de la cité; l'ordre dans l'âme et l'ordre dans l'état seraient liées. Certes ce lien existe chez Horace. Mais ne fait-il pas songer à Platon plus qu'à l'esprit romain? On pense à la *République*, où la structure de la société correspond à la division des parties de l'âme, où la justice doit régner ici et là. Par Cicéron Horace se relie à Platon. Pour comprendre l'*otium cum dignitate* de Cicéron, il faut se placer tour à tour au point de vue de la cité et à celui de l'individu, des fins que poursuit celle-là et de celles que poursuit celui-ci.

En tout cela l'éthique politique romaine me paraît s'être mise à l'école des Grecs, de Platon et aussi d'Aristote.

*M. Klingner:* Ja, bei den Römern haben Cicero und Horaz in den Römeroden das verstanden, was bei den Griechen Platon erreicht hatte, nämlich den Rückgriff auf innere Verhältnisse im Menschen beim Nachdenken über den Staat.

*M. Pöschl:* Dass in der ersten Römerode die Ordnung des Inneren als das wichtigste und als wesentliche Bedingung für die äussere Ordnung erscheint, darin besteht wohl Übereinstimmung. Eine gewisse Divergenz besteht vielleicht hinsichtlich des Anfangs der dritten Römerode. Hier ist meiner Überzeugung nach der politische Zusammenhang ganz deutlich. Man kann das nur politisch verstehen. Heinze glaubt, dass hier das Vorbild des Sokrates hineinspiele, der Bezug auf den Tyrannen und das Volk aber ganz unverbindlich sei. Gewiss spielt die Erinnerung an Sokrates hinein – das griechische Vorbild dient auch hier dazu, dem eigenen Anliegen Würde zu geben –, aber auch die Beziehung auf Cato ist nicht zu verkennen. Es wird hier offensichtlich auf Situationen angespielt, wo es darauf ankommt, Festigkeit zu zeigen, wo es gilt, an der Verteidigung des Rechts mit unerschütterlicher Treue festzuhalten. In den Versen wird also tatsächlich der Gerechte im Zusammenstoss mit den Machthabern gezeigt, und die Grösse auch des scheiternden, ja des untergehen den Politikers wird rühmend hervorgehoben. Allerdings schwenkt das Gedicht hier um: von dem grossartig Scheiternden wendet es sich zu den grossartig Triumphierenden, zu denen, denen ihre constantia den Olymp geöffnet hat, und beide scheinen ihre Grösse der gleichen moralischen Kraft zu verdanken. Aber es ist doch sehr bezeichnend, dass der Widerstand gegen die Macht am Anfang der Ode so stark und mit solcher Leuchtkraft herausgehoben wird. Hier wird der Mann gefeiert, der stark genug ist, sich, wo es not tut, auch den Machthabern gegenüber zu behaupten. Nicht Konformismus, sondern Charakter wird gefordert. Dass dies ganz ohne mögliche Beziehung auf Situationen der Zeit gesagt sein sollte, wie Heinze wollte, vermag ich nicht zu glauben,

wenn auch eine beabsichtigte Spitze gegen Augustus um so weniger vermutet werden darf, als Augustus selbst im Folgenden gefeiert wird. Aber diejenigen, die festgeblieben sind, auf welcher Seite immer sie standen, werden bewundert, und gerade die Allgemeingültigkeit der Aussage schliesst die Möglichkeit ein, dass solche Situationen sich wiederholen könnten.

*M. Klingner:* Damit kann ich einverstanden sein.

*M. Wilkinson:* May I go back to what M. Klingner said about Horace being ego-centric? It seems to me that there are two widely differing kinds of ego-centric person. The first is so absorbed in self as to have no thought for other people; the second, through constant introspection, learns a lot about human nature, and is thus in a position to help others. Horace belongs to this latter class.

With regard to the Roman Odes, Solmsen has pointed out that the probably early ode III, 24 (*Intactis opulentior . . .*) is like a programme-poem for them. It combines several of the themes later elaborated in them. But the second Roman Ode seems to be based on Simonides. The part about *virtus* and the part about *silentium*, otherwise apparently unconnected, have this in common, that each contains a line that is a translation of an extant line of Simonides,

*mors et fugacem prosequitur uirum*

and

*est et fideli tuta silentio*

*merces.*

An American scholar, Oates, has argued, plausibly to my mind, that this poem is based on a lost poem of Simonides on civic virtue, to which other extant fragments might well belong.



IV

FRIEDRICH KLINGNER

Virgil



## VIRGIL

GRIECHISCHER Einfluss auf die Werke Virgils: was soll man darüber noch sagen, was der Mühe wert wäre? *De furtis Vergilii*<sup>1</sup> hat man durch fast zwei Jahrtausende geforscht. Die Philologie des 19. Jahrhunderts hat es gründlicher und methodischer als je fortgesetzt. Am Ende schien nichts übrig zu bleiben als Nachgeahmtes, Dichtung aus zweiter Hand, griechischer Einfluss. Ist es nach alledem nicht besser, sich an die griechischen Vorbilder und Quellen zu halten statt an das Abgeleitete? Griechische Einflüsse auf Virgil feststellen heisst Virgil überflüssig machen.

Doch Richard Heinze<sup>2</sup> hat den Blick der Forscher umgewandt und auf Virgil selbst gelenkt. Dass in jeden Vers, den Virgil geschrieben hat, das Griechische eingeflossen ist, ist für uns seitdem das Selbstverständliche; was interessiert, ist etwas Anderes, nämlich gerade das, was trotz allen griechischen Quellen und Vorbildern Virgil an Eigenem, Persönlichem geleistet hat.

Was soll also heute noch dabei herauskommen, wenn wir die längst bemerkten, in Kommentaren und Abhandlungen in erdrückender Fülle verzeichneten griechischen Einflüsse wieder zum Gegenstand unseres Suchens machen, anstatt das Ursprüngliche in diesen Gedichten zu suchen? Wenn wir am Stoff hängen, anstatt die Gebilde zu beachten, die der Künstler daraus gestaltet hat, anstatt die echten Anliegen, die sich darin äussern, den hohen Geist aufzusuchen, der darin auf den Anruf einer bedeutenden geschichtlichen Lage antwortet?

Griechischer Einfluss: das ist Stoff. Das Wort Einfluss besagt, genau genommen, dass ein fremder Stoff in etwas einfliesset wie Wein in Wasser. Aber so chemisch-physikalisch

1. SUETON-DONAT, *Vita*, S. 10 f. Brummer. 2. *Virgils epische Technik*, zuerst 1902.

geht es in der Dichtkunst nicht zu. Eher verhält es sich so, dass griechische Verse, Motive, Themen und dergleichen für Virgil zum Baustoff für seine Kunstwerke geworden sind. Aber auch diese Vorstellung bleibt noch zu nahe am Materialismus. In Wahrheit ist das Verhältnis eines Virgil zu den griechischen Meistern und Werken ganz anders beschaffen. Eintritt in eine neue Kunstwelt, Wahl, Nachfolge, Mitarbeit an gemeinsamen Aufgaben, Wettkampf und dergleichen: das sind die wahren Bezeichnungen für solche Verhältnisse. Man kann auch sagen: es kommt dabei nicht nur auf das Was an, sondern vielleicht mehr auf das Wie. Sieht man es so an, dann wird das Thema «Griechische Einflüsse» wieder interessant.

Gegen das Ende der vierziger Jahre vor Christus hat Virgil als erster in Rom Hirtengedichte gedichtet. *Prima Syracosio dignata est ludere versu nostra neque erubuit silvas habitare Thalia* (ecl. 6, 1 f.). Der Gedanke, gerade dies zu beginnen, fügt sich in die damals modernen Bestrebungen der *poetae novi* ein. Vergleichbar sind die Versuche Catulls und seiner Kunstreisenden und die der *cantores Euphorionis*. Was Virgil betrifft, so vereinigt sich seine Modernität mit einem gewissen Klassizismus. Nur an den grossen Meister des Hirtengedichts hält er sich, an Theokrit selbst, nicht an die späten Epigonen aus der Schule Bions. Nur solche Gedichte wählt er als Vorbilder, die von Theokrit selbst stammen oder die er doch für theokritisch hält.

Wir merken gleich einen Unterschied zwischen Virgil und Horaz an. Auch Horaz stellt sich mit seinen Epopen zu einem der grossen Alten, aber es ist Archilochos, den er wählt, später Alkaios. Das sind Dichter, von denen keine ununterbrochene Kunstüberlieferung bis zur Gegenwart des Dichters herabreichte; man gelangte zu ihnen nur, indem man sich von der lebendigen Überlieferung der künstlerischen Umwelt entschieden lossagte und über die Kunstübung der

Jahrhunderte hinweg, die wir die hellenistischen nennen, hinüber in eine ferne Vergangenheit griff, – ähnlich wie die Attizisten mit entschiedener Absage damals über drei Jahrhunderte hinweg sich an die alten attischen Redner anschlossen. Diese scharfe klassizistische Reaktion, diese Absage an die Umwelt ist dem Virgil fremd. Seine Kunst ist ohne Bruch mit der Umwelt ganz allmählich über das damals Moderne hinaus zu der ‘Klassik’ einer neuen Kunst emporgewachsen.

Der Gedanke, gerade dies zu beginnen, Theokrits Kunst in Rom einzuführen, blieb also grundsätzlich im Kreise damaliger Kunstbestrebungen junger Dichter in Rom. Aber welche Bewandtnis hatte es mit der Tradition des Hirtengedichts, die von Theokrit herkam? Wie hat sie sich Virgil angeboten? *βουκολιάσθειν*, *βουκόλικα ἀοιδά*, *βουκολιαστής* das sind bei Theokrit mehrfach wiederkehrende Ausdrücke, Hirtengesang ist für ihn etwas Bestimmtes. *βουκολιασθώμεσθα* das klingt in den «Thalysia» (36) etwa wie bei uns «Volkslieder singen». Das tun in diesem Gedicht Simichidas, in dem sich der Dichter verbirgt, und sein Freund Lykidas. Sie haben also etwas mit dem Hirtenlieder-Singen zu tun.

Aber Theokrit ist nicht überhaupt «bukolischer Dichter». Wollen wir seine Gedichte mit einem gemeinsamen Worte bezeichnen, so haben wir die meisten Mimoī zu nennen, d. h. Szenen des täglichen Lebens des niederen Volkes, ländliche und städtische Mimoī. Interesse am Charakteristischen des Kleinlebens, wie es die Peripatetiker entdeckt hatten, ist bei den Arten gemeinsam. Die hellenistische Neigung zur Klein-Kunst, die Freude am neu und geistreich erlebten Intimen, herrscht durchaus vor.

Kann man Theokrit nicht Bukoliker nennen, so bewegen sich seine ländlichen Mimen doch alle bis auf einen in der Hirtenwelt. Theokrit hat aus der sizilischen Heimat zweierlei mitgebracht: Sophrons Kunst des Mimos hat er in anderer Form erneuert und die Gesänge der sizilischen Hirten in die

Literatur gehoben. Die sechs Hirtenmimen, von dem späteren Herausgeber der Gedichte Theokrits an den Anfang gestellt, machen zwar noch nicht ein Drittel des ganzen Bestandes, aber doch die grösste einheitliche Gruppe darin aus. Sie sind dem Ordner der Ausgabe als das Eigenste, Charakteristische an Theokrit vorgekommen. Theokrit ist also nicht Bukoliker ohne weiteres, aber er hat in die griechische Kunstwelt gerade mit dem Hirtenwesen etwas Eigenes, Neues gebracht.

Nach Theokrit ist dieses Neue zu einer eigenen Dichtart, einer Gattung, geworden, ein eigener Bereich der Kunstwelt wie Epos, Tragödie, Komödie usw., die einen Dichter jeweils ganz oder doch in der Hauptsache für sich beanspruchten. Im zweiten Jahrhundert ist Moschos von Syrakus, am Ende des zweiten Jahrhunderts Bion von Smyrna, der später in Syrakus gelebt hat, Nachfolger des Theokrit als Bukoliker gewesen. Ihre Werke heissen *Bukolika*.

Es ist also eine bukolische Tradition entstanden. Einen Blick in die bukolische Dichterschule lässt uns der Epitaphios Bionos tun; ein Schüler Bions spricht; er, der βουκόλος, hat seinen Jüngern die βουκολικὰ ἀσιδά überliefert. Diese Dichtart ist für den Verfasser «sizilische Kunst», Σικελικαὶ Μῶσαι, so wie Virgil die *Sicelides Musae* anredet. Sie ist, wie die *Appendix aliorum Bucolicorum* bei Wilamowitz lehrt, bis ins erste Jahrhundert v. Chr. weiter gepflegt worden. Theokrit erschien nun, von dieser Tradition aus gesehen, als der Bukoliker, der Archeget der Gattung.

Der Charakter dieser *Bukolika* hat sich von dem Theokrits entfernt.<sup>1</sup> Da gibt es nichts Mimoshafte, nichts scharf Beobachtetes, Charakteristisches mehr. Die Hirtenwelt gibt einen Rahmen, eine Szenerie für allerlei, besonders erotische Motive. Als Beispiele können zwei, *Bukoliastai*<sup>2</sup> überschriebene Gedichte dienen, die dem Theokrit zugeschrieben waren und sich vielleicht dadurch erhalten haben.

1. W. ARLAND, *Nachtheokritische Bukolik bis an die Schwelle der lateinischen Bukolik*, Leipziger Dissertation 1937. 2. Theokrit 8; 9.

Diese Kunstübung scheint sich bis in die sullanische Zeit erhalten zu haben. Damals hat Artemidoros von Tarsos,<sup>1</sup> dessen Philologie man der Nachblüte Alexandreias nach dem tiefen Fall um 150 v. Chr. zuzurechnen hat, eine Ausgabe der bukolischen Dichter veranstaltet, ihre verstreuten Gedichte «in einer Hürde, in einer Herde» vereinigt.<sup>2</sup> Und sein Sohn Theon hat, etwa in der Zeit Cäsars, ausser anderen hellenistischen Dichtern von Kallimachos bis Nikander auch Theokrit erläutert. Sein Kommentar ist es, aus dem im Laufe der Zeiten am Ende unsere Theokritscholien entstanden sind.

Es kann kaum Zufall sein, dass bald danach Virgil als erster in Rom *Bucolica* geschrieben und sich dabei an Gedichte gehalten hat, die von Theokrit selbst stammen oder zu stammen schienen. Theons Ausgabe und seine Erläuterungen haben ihm den Anstoss gegeben und den Zugang zu dem Begründer dieser Kunstart erleichtert. Wenn er sich aber an ihn, den Begründer, nicht an die Epigonen, hält, so kann er doch die grössere Nähe zu diesen, die Ferne von Theokrit nicht verleugnen. Viel von dem, was man beim Vergleich zwischen Theokrit und Virgil als Eigenheit des Römers anzusehen geneigt ist, findet man auch bei den späten griechischen Bukolikern: das weiche, gegenständlich vage, gefühlvolle Wesen. Es ergibt sich wohl zum Teil schon aus der ähnlichen Situation. Von der äusseren Wirklichkeit des Hirtenwesens abgeschnitten, auf die Kunswelt der bukolischen Dichtung verwiesen, bewegen sich sowohl die späten griechischen Bukoliker wie Virgil in einem Traumland, oder, im ungünstigeren Falle, in einer literarischen Scheinwelt. Aber ausserdem, so möchte man vermuten, ist Virgil auch noch von der späten griechischen Bukolik berührt worden. Wenigstens fand er in Theons Theokritausgabe zwei späte Gedichte,<sup>3</sup> und es zeigt sich, sie haben ihn ange-

1. Hierzu und zum Folgenden WILAMOWITZ, *Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, 1906. 2. Epigramm des Artemidoros; *Scholia in Theocritum* ed. Wendel, S. 6. 3. Theokrit. 8; 9.

sprochen, haben ihm gefallen. Er hat ihnen manches abgesehen.

Auch darin befindet sich Virgil im Banne der bukolischen Tradition, dass er Theokrit nur als Bukoliker nimmt und alles andere von ihm, ausser den Adoniazusen, beiseite lässt. Es fehlt trotz dem klassizistischen Rückgriff viel daran, dass er dem alten Dichter unmittelbar gegenüberträt.

Mit alledem ist vielleicht einiges erklärt, aber noch nicht verstanden, wie Virgil auf den Gedanken verfallen ist, gerade das bukolische Gedicht zu wählen, Theokrit nachzufolgen. Sollen wir glauben, das Erscheinen einer Ausgabe enthalte den zureichenden Grund für Virgils Wahl? Das Auftauchen eines neuen, noch nicht lateinisch nachgedichteten Dichters habe plötzlich dem jungen Virgil eine lohnende Aufgabe, einen noch unbetretenen Weg eröffnet?

Wie Virgil in den Bann der bukolischen Tradition geraten ist, bleibt wohl sein Geheimnis. Was wir wissen können, ist das, was sie und die Welt der Hirten für ihn geworden sind, was sie für ihn bedeutet haben und wert gewesen sind. War das Hirtenwesen für Theokrit noch ein vergleichsweise handfestes Stück Wirklichkeit gewesen, so wurde es für Virgil «Arkadien», entrückter Bereich eines höheren, geweihten Daseins inmitten einer brutalen, mörderisch-seellosen Wirklichkeit, Traumlandschaft, Seelenheimat.<sup>1</sup>

Die griechische Dichtung, die griechische Kunst, auch die Wissenschaft, der griechische Gedanke überhaupt, haben damals für manche Römer einen eigentümlichen Sinn gehabt.<sup>2</sup> Sie sind in eigener, neuer Weise mit dem Leben der Dichter, der geistigen Menschen, und ihren tiefsten Anliegen verbunden gewesen, ein Bereich, worin sich das entfalten

1. B. SNELL, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*; «Antike und Abendland» 1945, 26 = *Die Entdeckung des Geistes*, Kap. x. Hamburg [1946] S. 233 ff. 2. Fr. KLINGNER, *Dichter und Dichtkunst im alten Rom*. Leipziger Universitätsreden 15. 1947. S. 29 = *Römische Geisteswelt* 1<sup>2</sup>, Wiesbaden (1952). S. 142 f.

konnte, was in dem nüchternen römischen Alltag zu kurz kam, Raum ihres höheren Daseins. So ist es bei Catull; der Vergleich der Lesbia-Epigramme mit vergleichbaren griechischen Epigrammen macht das deutlich, der Vergleich der Allius-Elegie mit irgendeiner griechischen Elegie noch klarer. Ja, man darf auch an die römischen Gärten, an die römische Wandmalerei denken, deren Bedeutung P. Grimal<sup>1</sup> und K. Schefold erschlossen haben.<sup>2</sup> Die griechische Kunstwelt im ganzen ist für diese Römer Raum eines erhöhten, geweihten Daseins.

Das gilt nun auch für Virgils Verhältnis zur bukolischen Kunstwelt. Sie wird ihm zum Raum seines eigenen inneren Lebens. Und in dem Masse, wie die grosse äussere Welt sein Inneres trifft und bewegt, geht auch sie in sein bukolisches Gedicht ein.

Wir entsinnen uns, wie das Hirtengedicht bei den Griechen, je weiter es sich von Theokrit entfernte, im Laufe der Zeit immer leerer an Weltstoff geworden war. Virgil, so mussten wir beobachten, steht mit seinem Mangel an scharf beobachteter äusserer Wirklichkeit dieser späten griechischen Bukolik nahe. Aber indem sich die Tür von seinem Innern in das Kunstwerk hinein öffnet, gewinnt sein Gedicht von einer neuen Seite her Gehalt und Gewicht und mittelbar selbst bedeutenden Weltstoff. So kommt es, dass diese neuen Bucolica, so nahe sie in einer Hinsicht dem Epigonentum der spätgriechischen Bukoliker stehen, doch in Wahrheit himmelweit davon entfernt und in erstaunlich neue Dimensionen hinein zu wachsen imstande sind.

Man sollte es nicht glauben, dass schon in dem Gedicht der Sammlung, das zuerst entstanden ist und in dem sich fast Vers für Vers aus dem Kyklops und dem Komos Theokrits belegen lässt, im Corydon-Gedicht (2), trotz ängstlich genauer Nachfolge im Äusseren und Einzelnen insgeheim Form und Gehalt

1. *Les jardins romains*, Bibl. Ecoles franç. d'Athènes et de Rome 155, Paris 1943. 2. *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, Basel (1952).

im Ganzen entschieden ins Virgilische verwandelt sind.<sup>1</sup> Was die Form betrifft, so hat Virgil den Ablauf der Motive so geregelt, dass er den raschen, sprunghaften Wechsel der Gedanken bei Theokrit nicht nachzubilden versucht, sondern eine klar geordnete Folge von Klagen, Werben und Verzicht des Liebenden hergestellt hat, wobei er im grossen und ganzen Theokrits Kyklopsgedicht nachbildete und vereinfachte. Dies war ihm noch nicht genug. Er hat nach dem Aufschwung von der Klage zum sehnsüchtigen, hoffenden Werben der Liebe von sich aus, ein bei Theokrit 3, 24 nur kurz aufklingendes Motiv ausgestaltend, einen neuen Teil eingefügt, eine verzweifelte Klage wieder, die zum Ausgangspunkt der inneren Bewegung zurücksinkt. So ist nun der werbende Hauptteil (19-55) von klagenden Versgruppen (6-18; 56-68: je 13 Verse) symmetrisch umgeben. Am Ende der zweiten klagenden Versreihe steht das aus Theokrits *Pharmakeutria* 38 ff. entwickelte, in den Vorbildern der zweiten Ekloge nicht vorgezeichnete Bild des Abendfriedens der Welt einerseits und der rastlosen Liebe andererseits (66-68). Ein Gegenstück dazu, erquickende Mittagsrast und ruhelose Leidenschaft, hat er selbständig am Anfang des ersten klagenden Teiles angebracht (8-13). So umfasst nun die Bewegung des Tages, von Mittagsglut zum Abendfrieden, den Ablauf des klagenden, werbenden Gesanges. Entstanden ist dadurch eine überaus klare, symmetrische, auf und ab steigende Linie der inneren Bewegung, etwas also, was von Theokrits als Vorbild gewählten, ja, von allen seinen Gedichten formal grundverschieden ist. Aber auch der Gehalt entfernt sich weiter von Theokrit, ist virgilischer als man bei so engem Anschluss an die griechischen Vorbilder im einzelnen glauben möchte. Da ist nichts Mimoshafte mehr, dieser Hirt Corydon hat nichts Charakteristisches, nichts mit überlegener Freude am Volkstümlichen scharf Beobachtetes mehr, dafür spricht er

1. Genaueres hierzu und zum Folgenden *Gnomon* 1927, 577 ff.

etwas aus, was offenbar für den Dichter wesentlich und wichtig ist: Ohnmacht und Würde der unbedingten, unerfüllbaren Liebe. Und wenn er in seinem Werben sein Hirtensein preist, das die Menschen geringschätzen, so wird niemand darüber lächeln, wie über die naiven Anpreisungen des Kyklopen. Denn jeder hört darin etwas urweltlich Schlichtes, Frommes, Reines, von Schalmei und Gesang und einer ursprünglichen Musenkunst durchtönt, wie sie die Hirten vom Gott der Wildnis empfangen haben. Die bukolische Sphäre hat eine Weihe, wie später in den Georgica die Welt des Landmanns. Die Hirten-Traumwelt Arkadien ist innig verwandt mit dem geadelten, geweihten Bauernland der Georgica.

Dies alles ist im Corydon-Gedicht noch unter der Hülle der Theokrit-Imitation verborgen. Auch im dritten Gedicht der Sammlung verhält es sich noch so. Über dem bunten Wechsel der kleinen Versgruppen des Zwiegesangs der Hirten hat man darum oft die überlegene Komposition erkennen können. Dann im Daphnis-Gedicht (5) ist nur noch die eine Hälfte, die Klage um den Gestorbenen, an Theokrits «Thyrsis» angelehnt; im Menalcas-Gedicht (9) nur noch die Anfangssituation, dass zwei Hirten einander begegnen und auf dem Weg zu einem Ziel einander Proben ihrer Kunst zeigen; im ersten, dem Tityrus-Gedicht, gar nur noch die Begegnung zweier Hirten überhaupt. Und dann gibt es ganz frei gestaltete. Je mehr aber die theokritischen Motive und Verse hinter ihm bleiben, desto mehr lässt Virgil von seinen eigenen Anliegen in das Hirtengedicht eingehen, desto mehr wird der bukolische Bereich dichterisch verklärtes Abbild von des Dichters eigenem Dasein.<sup>1</sup> Und da er ein Mensch ist, den Heil und Unheil eines ganzen Zeitalters, das Schicksal einer zwischen Verderben und Paradieseshoffnung schwebenden, tief erschütterten Welt bewegen, so wird ihm das Hirtengedicht unter

1. Über den Wandel des bukolischen Gedichts bei Virgil. Genaueres *Hermes* 1927, 142 ff.

Flaue, in jedem Wort und Vers von hellem Geist funkeln sollte ein Gedicht sein. Was aber den Inhalt, den Gegenstand betrifft, so hatten sie ihre Freude am geistvollen Spiel, an heiterer Freiheit. Sie wählten ihre Themen nicht ohne eine gewisse Willkür, oft entlegene, solche, die die Dichter bisher nicht beachtet hatten, Dinge, woran sich Kunst und Geist der Dichter erweisen konnten, die ja meist zugleich gelehrte Hüter der alten Dichtung waren.

In diesen Zusammenhang gehören Arats Phainomena, das Gedicht von den Zeichen, die Zeus für Bauern und Schiffer in mancherlei Naturerscheinungen, besonders aber in die Sternbilder gelegt hat. Es stellt in seinem grösseren Teil in gewählter epischer Sprache das dar, was Arat in dem gelehrten Werk des Eudoxos über den gestirnten Himmel gelernt hatte. Die Liebe zu Hesiod und der fromme Sinn des Dichters spielen herein. Aber auch hier ist der Gegenstand mit einer gewissen Willkür gewählt. Die grossen, ernsten Anliegen des Dichters bleiben, wenn man von wenigen bekannten Versreihen absieht, ausserhalb des Gedichts, und insofern fehlt es seinem Verhältnis zum Gegenstand an der inneren Notwendigkeit, dem vollen Ernst, die wir in der vorhellenistischen griechischen Dichtung walten sahen.

Erst recht entfernt sich, von Arat ausgehend, Nikanders Kunst von Ernst und innerer Notwendigkeit der älteren Dichter. Die distanzierte Freiheit im Verhältnis zu den Gegenständen geht hier bis zum Paradoxen, bis zum leeren Spiel der Kunst, die sich selbst genügt.

Es wird vielleicht manchem wie eine Lästerung vorkommen, aber es muss ausgesprochen werden: wenn irgend etwas Virgil auf den Gedanken bringen konnte, ein Gedicht Georgica zu schreiben, so sind es die hellenistischen Lehrgedichte von der Art Nikanders gewesen. Und nicht nur der erste Anstoss, nicht nur der Einfall des Themas muss von dieser Tradition, die, wie gesagt, in Rom damals lebendig gewesen ist, ausgegangen sein. Auch das Kunstprinzip, das in Hinsicht

auf Nikander Cicero ausgesprochen hat, den Sinn der Gedichte Nikanders interpretierend, hat sich Virgil angeeignet. Er spricht es geradezu im dritten Buche aus:

(289) *nec sum animi dubius, verbis ea vincere magnum  
quam sit et angustis hunc addere rebus honorem.*

Die Geringfügigkeit des Gegenstandes wird besiegt, der geringe Gegenstand erhält seine ansehnliche Würde, nämlich durch die Kunst. Mehr noch: Virgil verfährt auch nach dem Prinzip – vielmehr: in der soeben beschriebenen Weise der hellenistischen Dichter überhaupt. Er spielt mit den Gegenständen seines Gedichts, mit dem, was er zwar im allgemeinen wohl gekannt, aber außerdem und vor allem in naturwissenschaftlichen und landwirtschaftlichen Werken gelesen hat, bei Theophrast über Pflanzen, bei Aristoteles oder einem Aristoteliker über die Tiere, bei Varro über Viehzucht usw. Er spricht, als ob er Landwirtschaft lehren wolle. Dass das nicht allzu wörtlich zu nehmen ist, ergibt sich schon daraus, dass er zwar vorzüglich unterrichtet ist, aber so willkürlich auswählt, dass der praktische Landwirt mit einem solchen Handbuch nicht gut beraten wäre. Es bleibt, wie bei anderen hellenistischen Gedichten ähnlicher Art, beim Als-ob. Daraus ergibt sich von vornherein ein weniger ernstes, weniger notwendiges Verhältnis zum Gegenstand. Das Ganze ist ein Spiel. Jede Lehre wird durch die Kunst des Dichters, durch die Dinge, an die er uns erinnert, durch die Gedanken, die er in uns erweckt, und durch den geistvoll gewendeten Ausdruck zur Kostbarkeit, die man wie ein Werk der Goldschmiedekunst betrachten und geniessen kann. Man freut sich des schönen, abwechslungsreichen Weges durch vielfältige Dinge und Verrichtungen, des überraschenden Wandels, des bald engen, bald weiten Blickes, der bald ernsten, bald heiteren Anteilnahme, vor allem des ganz freien Sich-ergehens.

In alledem hat man die Tradition des hellenistischen Lehr-

den Händen beinahe ein universales Gedicht. Bei aller äusseren Verschiedenheit kündigt sich hier bereits die Aeneis an.

Die Georgica nennt Virgil ein askräisches Gedicht (2, 176). Er bekennt sich damit zu Hesiod, dem Dichter der Erga. Mit welchem Recht er sein eigenes Dichten Nachfolge Hesioids nennt, fragt sich. Sieht man genauer zu, so findet man ihn nur in einigen Teilen auf Hesioids Spuren. Und man kann auf den Gedanken kommen, dass er nur dem grossen Stifter der Gattung seine Reverenz erweist, im übrigen aber mehr mit seinen Nachfolgern zu tun hat, die ihm näher liegen.

Ohne Zweifel hat Lucrez gewaltig auf die Georgica eingewirkt, aber er konnte ihn schwerlich auf den Einfall bringen, ein Gedicht Georgica zu schreiben. Wir müssen uns weiter in seiner künstlerischen Umwelt umsehen. Das hellenistische Lehrgedicht, das unterweisende, nicht erzählende Epos, ist offenbar in jener Zeit beliebt gewesen. Ciceros Arat-Übersetzung war schon einige Jahrzehnte alt. Aemilius Macer, Virgils Zeitgenosse, der ihn um drei Jahre überlebte, hat, nach Quintilian XII 11, 27, vor Virgil ein Werk des Nikander von Kolophon, die Theriaka, lateinisch bearbeitet. Das Werk hielt sich mit anderen, einer Ornithogonia und einem Gedicht über die Heilkraft der Kräuter, noch in Quintilians Zeit neben Virgils Georgica (vgl. Quint. x 1, 56). Virgil hat es sicherlich gekannt, und damit berührte ihn die seltsame Produktion Nikanders. *Nicandrum frustra secuti sunt Macer atque Vergilius?*, fragt Quintilian x 1, 56; er hält es also für ausgemacht, dass Virgil sich ihn zum Vorbild gewählt hat. Meint er damit Nikanders Gedicht mit dem gleichen Titel Georgika? Oder denkt er nur an seine Art des Lehrgedichts?

Erhalten sind von Nikander die Theriaka und die Alexipharmaka, die in epischen Versen eine Lehre vom Biss giftiger Tiere, besonders der Schlangen, und von den Gegenmitteln gegen Gift vortragen, von anderen Werken so viel, dass wir uns immerhin einen Begriff bilden können. Da

gab es ein Imkerbuch über Bienen, Jagdbücher, ein Steinbüchlein, endlich die Georgika. In allen triumphierte die Kunst des Dichters, indem sie sich möglichst prosaische Gegenstände suchte, mit ihnen spielte, sie auf altepisch darbot und so in kunstvolle Kostbarkeiten verwandelte.

Dass man diese Gedichte wirklich als Triumphe dichterischer Technik auffasste, bezeugt so deutlich wie man nur wünschen kann Cicero im ersten Buch *De oratore* (I 69). Der Redner, so wird dort behauptet, vermag über beliebige Gegenstände meisterhaft zu sprechen. *Etenim si constat inter doctos homines ignarum astrologiae ornatissimis atque optimis versibus Aratum de caelo stellisque dixisse, si de rebus rusticis hominem ab agro remotissimum Nicandrum Colophonium poetica quadam facultate, non rustica, scripsisse paeclare: quid est cur non orator de rebus iis eloquentissime dicat, quae ad certam causam tempusque cognorit? Est enim finitimus oratori poeta, numeris astrictione paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par; in hoc quidem certe prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat ius suum, quominus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit.* Die Allmacht der Wortkunst triumphiert, der Gegenstand ist gleichgültig.

Was Nikander betrifft, so sind die Gegenstände nicht nur gleichgültig, sondern sogar jeweils so gewählt, dass ihr prosaisch-allzuprosaischer Charakter in die Augen springt. Die Paradoxie, solche Gegenstände, die man in nüchternster Prosa nicht nur ebensogut darstellen konnte, sondern natürlicherweise darstellen musste, nun doch dichterisch auf altepische Art zu bewältigen, gehört mit zum Wesen dieser Dichtung.

Um diese Seltsamkeit zu würdigen, muss man sich der grossen Alexandriner der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts erinnern, des Kallimachos, Theokrit und Arat. Sie hatten ihren ganzen Ernst in die «Techne» gelegt. Ihre Gedichte waren durchgeformt wie nie vorher etwas in griechischer Sprache. Feingliedrig, leicht, ohne alles Ungestaltete,

gedichts anzuerkennen, ihre Licht- und Schattenseiten. Wie weit Nikander selbst eingewirkt hat, bleibt uns unbekannt. Der Titel *Georgica* mag von ihm stammen. Das Wenige, was uns sonst von Nikanders *Georgika* kenntlich ist, hat sachlich nicht das geringste mit Virgil zu tun: eine Menge Rezepte, Stücke über Taubenzucht und Taubensorten, Blumenzucht und Blumensorten, Maulbeeren, Maronen, Pilze und dergleichen. Es ist nicht nur stofflich, sondern auch der Art des Vortrags nach verschieden. Trotzdem gehört das Thema, ein landwirtschaftliches Lehrbuch in epischen Versen, in den Bereich der poetischen Möglichkeiten, die durch die Tradition des hellenistischen unterweisenden Epos eröffnet waren. Dass Arats Wetterzeichen-Verse und die Partie von den Weltaltern, dass der Hermes des Eratosthenes dort, wo die «Himmelsuhr» und besonders die Ekliptik beschrieben sind (I, 231-251), hereinklingt, ist bekannt.

Wie wir Virgils *Bucolica* in gewisser Hinsicht in die Nähe der *späten* griechischen *Bukolik* zu stellen hatten, so dürfen wir auch vermuten, dass Thema und Titel der *Georgica* nicht nur in den Kreis der hellenistischen Lehrgedichte überhaupt, sondern besonders in den der späten, für uns von Nikander vertretenen Art gehören. Allein wir haben gesehen, dass keines von den Fragmenten von Nikanders *Georgica* das Geringste mit denen Virgils zu tun hat. Und lesen wir das, was von Nikander erhalten ist, so fühlen wir uns trotz allem Gesagten in einer anderen Welt. Ja, versuchen wir ernsthaft, Virgils *Georgica* ausschliesslich oder in der Hauptsache auf die soeben vergegenwärtigte Tradition zurückzuführen, so spüren wir, dass der Versuch absurd ist. Wir kommen an eine Stelle unseres Gedankenganges, die derjenigen entspricht, wo es sich zeigte, wie Virgils Inneres sich der bukolischen Tradition bemächtigt und sie durchdrungen und verwandelt hat. In den *Georgica* verhalten sich die Dinge weniger einfach. Wir müssen hier noch eine Weile von Virgil und seiner Eigenart und künstlerischen und menschlichen Kraft

absehen und eine zweite Tradition bedenken, die in Virgils Jugend mit der von Arat und Nikander zusammengetroffen ist.

Lucrezens Gedicht *De rerum natura* kann man nicht verstehen, wenn man es nur auf die bisher überblickte Tradition zurückführt. Niemand konnte von Nikander oder Arat aus auf den Gedanken verfallen, Epikurs Elementenlehre, Welt erklä rung, Psychologie und Wahrnehmungslehre in epischen Versen vorzutragen. Man wird nicht leugnen, dass von jener Seite dem Lucrez viel Technisches zugekommen ist, vielleicht auch mehr. Aber in einem Kunstbereich, wo man auf Kuri ositäten aus war und geniesserisch mit ihnen spielte, konnte man schwerlich angeregt werden, Epikurs Philosophie zum Gegenstand zu wählen. Wohl darf man Lucrezens Lust, den spröden Stoff zu meistern, nicht unterschätzen, und insofern mag man ruhig an Ciceros Worte über Nikander denken. Aber wie? Wird man sich entschliessen, von Lucrez zu sagen: *hominem a philosophia remotissimum*, so wie von Nikander gesagt ist: *hominem ab agro remotissimum?* Wir können es hier auf sich beruhen lassen, ob, wie P. Boyancé gelehrt hat,<sup>1</sup> Lucrez am Anfang nur Künstler gewesen und erst bei der Arbeit gläubiger Epikureer geworden ist. Wir haben es nicht mit einer etwa erschliessbaren frühen Phase der Entwicklung von Dichter und Werk zu tun, sondern mit dem vorliegenden Gedicht im Ganzen und seinem Verfasser. Was diese betrifft, so kann für sie niemand das typische Verhältnis der Dichter der hellenistischen Lehrgedichte zu ihren Themen in Anspruch nehmen: die Willkür, den Mangel an Ernst und innerer Notwendigkeit, das Als-ob. Das rein oder vorwiegend artistische Verhalten mag man von allen anderen römischen Dichtern eher behaupten als von Lucrez. Im Gegenteil: auf manchem Leser wird hin und wieder ein gewisser fanatischer Ernst in Hinsicht auf die vorgetragene Lehre schwer lasten.

1. *Lucrèce et la poésie*, Rev. ét. lat. 1947, 88 ff.

Dieses Verhältnis zum Gegenstand ist in der Geschichte des Lehrgedichts, wenn man sie von Arat bis zu Lucrez überblickt, neu. Neu ist aber auch die Art des Themas. Man würde es sich zu leicht machen, für beides einfach auf die dichterische Urkraft des Lucrez zu verweisen. Wo in aller Welt also gibt es das: dass ein Dichter nicht einen Gegenstand unter anderen, sondern den, der für ihn der wichtigste überhaupt ist, im Gedicht unterweisend vorträgt? Und dann: dass einer Philosophie, philosophische Welterklärung, in epischen Versen lehrt? Beiden Fragen tut eine Antwort Genüge: Empedokles. Dass Lucrez unmittelbar von Empedokles angeführt und zu seiner Art des Dichtertums erweckt worden ist, dürfte heute unter den Lucrezkennern feststehen. Unser Überblick kann zeigen, wie bestürzend neu das Unternehmen nicht nur in Rom, sondern damals in der Welt überhaupt gewesen ist. Für Empedokles als Erwecker und Vorbild spricht übrigens zweierlei: der Lobpreis des Empedokles im ersten Buche – denn Lucrez ehrt mit solchen Enkomien nur Epikur, Empedokles und Ennius, die Männer also, denen er seinen Glauben, seine Dichtart und seine lateinische Dichtersprache verdankt – und der Umstand, dass er aus der ganzen epikureischen Philosophie, trotz entschiedenem Sinn für Lebensphilosophie, gerade die Physiologia als Thema seines Gedichts ausgewählt hat.

Um nun zu Virgil zurückzukehren: in Lucrez, auf den der Dichter der Georgica bewundernd, freilich auch selbständig und sich des tiefen Unterschiedes bewusst blickt, hat ihn das empedokleische Dichtertum getroffen – und damit das ältere griechische Lehrgedicht überhaupt. Denn Empedokles kommt von Parmenides her, und dieser von den älteren Kosmogonien und Theogonien, an deren Anfang für uns Hesiod steht. Diesen älteren griechischen Werken, zu denen wir nun auch Hesiods *Erga* nehmen, ist das Eine gemeinsam, dass die Dichter beanspruchen, ein allgemein gültiges Wort auszusprechen. Die gebundene Rede ist nicht so sehr künst-

lerisches Spiel als Mittel, die Rede festzulegen. Was sie sagen, soll verbindlich sein, die lautere, wörtlich zu nehmende Wahrheit, Inbegriff ihrer Erkenntnis, also Gegenstand der Gegenstände. Sie sind eins mit dem Inhalt ihrer Werke, er ist innerlich durchaus notwendig für sie. Das unterscheidet diese früheren lehrenden Gedichte grundsätzlich von den hellenistischen. Und es ist kein Zweifel, wohin in dieser Hinsicht Lucrez gehört. Er ist von Empedokles nicht nur äusserlich oder in Einzelheiten, nicht nur von der Kühnheit seines Themas, sondern von seinem grossen, auf das Ganze gehenden Ernst angerührt und erweckt worden.

Diese alte griechische Tradition erreichte und traf also Virgil mittelbar in dem lateinischen Gedicht des Lucrez. Und wieder ist es nicht nur Zufälliges, Äusseres, was ihn anrührte, sondern der Geist dieser Dichtung, ihr hoher Ernst, der aufs Ganze geht. Aber wie verträgt sich das mit dem, was wir vorhin gefunden haben, als wir die Georgica zu den hellenistischen Lehrgedichten stellten? Virgil spielt mit seinen Gegenständen, haben wir gesagt. Er tut so, als ob er ein landwirtschaftliches Lehrbuch für den Gebrauch liefere, und dies ist doch nur ein Vorwand, die Dinge, die er berührt, in poetische Kostbarkeiten zu verwandeln und dem geniessenden Menschen das Schauspiel zu bieten, dass geringfügige, gering geschätzte, höchst prosaische Dinge ansehnlich und dem künstlerischen Genuss zugänglich werden. Wie verträgt sich das mit dem hohen, aufs Ganze gehenden Ernst, mit der inneren Notwendigkeit des Themas, mit der Wichtigkeit des Inhalts, mit dem Geist der älteren griechischen Tradition, die Virgil ebenfalls in sich aufgenommen haben soll? Und doch wird jeder redliche, bereite Leser, auch ohne Philolog zu sein, den Ernst spüren. Nun, dies eben gehört zum Wunderbarsten, was Virgil geleistet hat, und man kann es nicht genug bedenken und bewundern, wie er beides miteinander vereinigt hat, – anders ausgedrückt: wie er die von Arat und Nikander herkommende Weise so verwandelt hat, dass

sein Gedicht nun doch die ernste Würde jener alten Werke hat.

Unsere einseitige und, wenn man so will, gewaltsame Art, uns Virgil mit der Frage nach den griechischen Einflüssen zu nähern, hat es mit sich gebracht, so zu sprechen, als sei sein Eigenstes nichts als Mischung überkommener geistiger Errungenschaften. Darum betonen wir noch einmal das Wort «verwandelt» und weisen es von uns, das Unerforschliche erklären zu wollen. Wir stellen nur fest, was Virgil, der grosse Verwandler, Erneuerer und Vereiniger, im Ergebnis geleistet hat. Es liegt in einer neuen Dimension, in welcher sich das scheinbar Unvereinbare doch vereint, einer Dimension, die in der lateinischen Dichtkunst erst die Zeitgenossen des Augustus erschlossen haben.

Die Freiheit des künstlerischen Spiels bleibt erhalten in Hinsicht auf alle stofflichen Einzelheiten, auf alle einzelnen Gegenstände im Gedicht. Der hohe Ernst, die innere Notwendigkeit, die den Dichter im Tiefsten verbunden und eins mit seinem Thema sein lässt, erscheint erst auf einer neuen, höheren Ebene. Der Gegenstand der Georgica ist für Virgil damals, als er dieses Werk schrieb, die grosse Angelegenheit seines inneren Lebens, aber auf andere Weise, als Epikurs Lehre die eine grosse Angelegenheit des Lucrez gewesen ist. Lucrez nimmt den Inhalt seines Gedichts im einzelnen ebenso wichtig wie im ganzen. Denn er hat Epikurs Lehre als Philosophie, zwar auswählend, aber doch in ihrer typisch philosophischen Eigenart und Gliederung übernommen, nicht im Kern verwandelt. Daher auch die im ganzen unfreie Komposition, die Abschnitt für Abschnitt den philosophischen Lehrstücken folgt. Der Gegenstand, der so wichtig genommen ist, ist unmittelbar dem stofflichen Inhalt gleich, und so muss jede Lehre, jeder Teilgedanke, wortwörtlich ernst genommen werden. Das Ganze ist nicht mehr als die Summe aller Teile. Ganz anders verhält es sich bei Virgil. Sein eigentlicher Gegenstand, die grosse Angelegenheit, die

ihn bewegt, ist gar nicht unmittelbar im stofflichen Inhalt der Georgica zu fassen, weder in den einzelnen Aussagen noch in ihrer Summe. Der eigentliche Gegenstand besteht nicht in den praktischen Lehren für die Landwirtschaft. In den schlichten Dingen und Verrichtungen, die in den vier Büchern unterweisend berührt sind, offenbart sich ein Bild der Welt und des Daseins überhaupt, wie sie sich der religiös gestimmen Weisheit und der Liebe eines erleuchteten Herzens in ihrer Sinnfülle erschliesst. Und dies ist der eigentliche Gegenstand, das grosse Anliegen Virgils. Hierbei ist es ihm ganz und gar ernst, hier ist er ebensogut eins mit seinem Thema wie Lucrez, wie Empedokles und Hesiod, hier gibt es keine Willkür, sondern innere Notwendigkeit. Von hier aus strahlt nun aber auch Würde und Bedeutung auf die Einzelheiten zurück. Ein jedes unscheinbare Ding wird ja Träger des bedeutenden Zusammenhangs. Darum wird es mit ehrfürchtiger Liebe behandelt, bei aller Freiheit des künstlerischen Spiels. Der Dichter spielt z. B. im vierten Buche mit den Bienen, wenn er sie mit den Menschen, den Bienenstock mit Staat und Heer vergleicht; und besonders dort, wo er ihre Schlachten im epischen Ton beschreibt, spielt er das heitere Spiel mit dem verwechselten Grossen und Kleinen wie irgend einer. Und doch vertieft er sich mit ganzer Liebe in Art und Leben der Bienen, worin ihm die höchste, geistigste, gottnahe Stufe des Lebens im Sinnbild erscheint.

Es ist das sinnbildliche Wesen dieser Dichtung, eine grosse Entdeckung der Dichter dieser Generation, die es erlaubt, freiestes künstlerisches Spiel, die Errungenschaft der von Alexandreia kommenden Tradition, mit dem Ernst der grossen Alten, Empedokles und Hesiod, zu vereinen. Ist das erkannt, so zeigt es sich, dass auch das Lehren und Unterweisen sein tiefes Recht hat. Zwar wörtlich will es nicht genommen sein; der Dichter spricht nur, *als ob* er Landwirtschaft lehre. Weil er aber den Menschen doch eine ernste Lehre zu bringen hat,

so hat die Haltung des Unterweisenden wiederum ihr Recht. Schliesslich stellt es sich heraus, dass die Berufung auf Hesiod, die Bezeichnung «*Ascreum carmen*» und der Anfang mit einer Hesiodes Erga nachgebildeten Versgruppe (I, 43 – 49, vgl. Erga 458 ff.) doch mehr sind als literarische Wichtig-tuerei mit dem Begründer dieser Art der Dichtung.

Wir haben in den *Bucolica* und beiläufig bei Catull den eigentümlichen Vorgang beobachten können, dass in dieser Zeit hellenistische Arten der Dichtung bei römischen Dichtern das Gewicht eines gewissen Lebensernstes und damit einen Zuwachs an Lebensinn gewonnen haben. Man könnte diesen Gedanken weiter ausdehnen. In den *Georgica* ist jedenfalls das Gleiche geschehen. Nur ist hier das helfende Vorbild des Lucrez und durch ihn das Vorbild der altgriechischen Lehrgedichte mit im Spiele. Man erkennt hieran, wie folgerecht bei den Lateinern dieser Zeit der Weg zu den grossen Alten gewesen ist: diese haben einem tiefen Bedürfnis der Römer entsprochen.

Auch in der *Aeneis* hat Virgil eine ganze griechische Tradition auf sich genommen, erneuert und verwandelt. Das Verhältnis ist hier noch verwickelter als im Falle der *Georgica*. Anstatt mit einem grossen Einzelgänger, Lucrez, hat es Virgil hier auf dem Felde des Lateinischen mit Ennius, dem *alter Homerus*, und mit einer ganzen Enniustradition zu tun. Ja, seit Naevius hatte es eine sehr folgerechte Geschichte des römischen Epos gegeben, und diese ist eine Geschichte des Homerisierens in Rom.

Es empfiehlt sich, eben damit zu beginnen. Denn der Plan eines Epos zum Ruhme des Augustus am Anfang des dritten Buches der *Georgica*, bildlich und deshalb nicht sehr genau vorgetragen, lässt doch so viel erkennen, dass er von der *Aeneis*, wie sie wirklich geworden ist, weit verschieden war und sich an die Gepflogenheiten der späten Ennius-Epigonen hielt.

Die Geschichte des römischen Epos hatte damit begonnen,

dass ein geborener Griech, Livius Andronicus, eines der homerischen Epen, die Odyssee – ein Stück des griechischen Unterrichts – latinisiert und damit die Möglichkeit eines grossen erzählenden Gedichts für die Römer eröffnet hatte. Naevius war von da aus kühn zum römischen Gegenstand übergegangen, dem Punischen Kriege, den er selbst erlebt hatte. Dazu hatte er ein Stück Urgeschichte, die Fahrt des Aeneas, gesetzt, also etwas wie eine römische Odyssee. Damit hatte er Typus und Aufgabe des römischen Epos bis zu Virgils Aeneis festgelegt und dadurch zugleich ein gespanntes Verhältnis zwischen Homer und der eigenen Geschichte. Denn die Urgeschichte, die Aeneassage, war in der Weise Homers erzählt, die jüngst erlebte Geschichte aber etwa in der Art von Feldherrenberichten. Ennius hat den Anspruch erhoben, der in Italien aufs neue geborene Homer zu sein, und seinem Vorgänger damit das Recht abgesprochen, sich in Homers Nähe zu stellen. Er hat den epischen Vers Homers nachgebildet, auch den eigentlich geschichtlichen Teil der Erzählung weithin in die Form homerischer Auftritte gebracht und die Odyssee seines Vorgängers durch eine lateinische Ilias übertrumpft. Dieses römische Epos gibt sich in seiner ganzen Länge, mit der es die gesamte römische Geschichte bis in die Tage des Dichters in sich fasst, homerisch. Es scheut sich nicht, Iliasmotive auf Vorgänge etwa des Pyrrhuskrieges, ja, sogar des miterlebten Krieges um Ambrakia zu übertragen. Etwas gewaltsam zwar, aber doch gelöst scheint nun die Aufgabe: die alte Thematik, Urgeschichte und Zeitgeschichte, diese freilich mächtig erweitert zu einer Summe der römischen Geschichte, beizubehalten und doch ein homerisches Epos von Anfang bis zum Ende zu leisten.

Ennius ist denn auch den Römern ihr Homer geworden und geblieben, bis in die Zeit Virgils im Schulunterricht gelesen und auf weite Strecken auswendig gelernt und immer gegenwärtig. Und nicht nur sein Epos selbst ist lebendig geblieben, sondern die Art, wie er in den späten Büchern

Selbsterlebtes homerisch-episch verherrlicht und den Grossen seiner Zeit Ruhm gespendet hatte, hat weitergelebt und ist zu einer beliebten Kunstübung, vielmehr schon zu einem leicht und leichtfertig geübten Kunsthhandwerk geworden. Jeder grosse Herr, der als Heerführer mehr oder weniger geleistet hatte, erwartete von dem Dichter, den er beschützte und förderte, ein solches Gedicht. Noch wir können eine ganze Liste solcher Produktionen zusammenstellen, von dem *bellum Istricum* des Hostius zu den «*annales Volusi, cacata charta*» (Catull 36, 1), zu des Q. Cicero Epos über Cäsars britannische Expedition, schliesslich bis zu Ovids Zeitgenossen, des Cornelius Severus, Darstellung des Krieges Octavians gegen S. Pompeius. Wie sehr es sich von selbst verstand, solche Gedichte zu fordern und zu liefern, erkennt man an den immer wiederholten, immer neu abgewandelten höflichen Ablehnungen in den Gedichten der augusteischen Dichter.

Varius, Virgils Freund, galt schon in den dreissiger Jahren als der überragende Epiker Roms. Für die Erkenntnis der Geschichte der römischen Dichtkunst ist es ein empfindlicher Verlust, dass wir über sein Epos so gut wie nichts wissen. Dass er in der Anlage, in der Grundgestalt nicht über Ennius und seine Nachfolger hinausgegangen ist, ergibt sich doch wohl daraus, dass Virgil an der Stelle, von der wir ausgegangen sind, dort, wo er den Plan für ein künftiges Epos zum Ruhm des Augustus andeutet, auch nichts anderes weiss als ein Gedicht des ennianischen Typus zu entwerfen: trojanische Urgeschichte des julischen Geschlechts und Grosstaten des Caesar Octavianus. Es blieb eben gar nichts anderes übrig, wollte man ein typisch römisches Epos unternehmen.

Virgil aber hat den Bann dieser übermächtigen Überlieferung gebrochen. Vielmehr: er hat sie in sich verwandelt und vollendet. Sich der fremden, homerischen Kunst zu öffnen und im Eigenen zu beharren, beides hatte seit Livius Andronicus das römische Epos bestimmt. Ennius hatte sich

als Erfüller gefühlt und war mit seinem Anspruch durchgedrungen. Aber sein Homerisieren war doch auf der Oberfläche seines Gedichts geblieben, hatte nur Redeweise, epischen Schmuck und Motive betroffen. Sogar in diesen Dingen hatte er Homer gewaltsam in einen anderen Stil übertragen. Anlage und Kunstgestalt der homerischen Gedichte unter jener Oberfläche waren ihm, so scheint es, völlig verborgen geblieben, also die Architektonik und Ökonomie der Gedichte, ihre epischen Dimensionen. Seine Annalen hatten nicht Anfang, Mitte und Ende, sie erstreckten sich über Jahrhunderte und konnten also nicht den Vorgängen gleichmäßig aus der Nähe zuschauend folgen, wie es für die homerische Weise zu erzählen wesentlich ist. Virgil hat erkannt, wie schlimm es um den Anspruch des Ennius, ein neuer Homer zu sein, bei aller Grossartigkeit in Wirklichkeit bestellt war. Die Kunst Homers hat er als Kunst so tief verstanden, wie es bis dahin in Rom niemals möglich gewesen war. Mit dieser Einsicht hat er es unternommen, die alte, seit Naevius gestellte Aufgabe zu lösen, ein wirkliches Epos zu schreiben, das sich neben den homerischen sehen lassen könnte. Hatte Homer seit Naevius hereingewirkt, so war er doch ein unentdecktes Geheimnis geblieben. Jetzt begann der unbekannte Homer zu wirken. So verwandelte sich jener erste Plan in unsere Aeneis. Virgil wählte einen episch darstellbaren, überschaubaren Gegenstand, einen Gegenstand, der mit der nun einmal abgeschlossenen Welt des griechischen Epos zusammenhing. Und er stellte einen einheitlichen Handlungszusammenhang mit homerischer Architektonik dar. So hat er z. B. in den Büchern 12 - 16 der Ilias die Einheit der Handlung, die man unter der bunten, verwirrenden Fülle der homerischen Gestalten und Geschehnisse nur schwer erkennt, dennoch gesehen und in seinem 9. Buche in klarer, einfacher Kurve nachgebildet. Auf Schritt und Tritt ist sein Epos eine feierliche Fahrt durch das Reich des neuentdeckten Homer.

Das Erstaunliche dabei ist nun aber, dass dies alles erreicht ist, ohne dass irgend etwas von der römischen epischen Tradition preisgegeben ist. Das scheint unmöglich zu sein. Und doch ist es so geleistet, dass auch diese, die römische Seite, sich erst in der Aeneis erfüllt. Erst hier ist das Ganze des römischen Schicksals, wieder von dem Bewusstsein aus, das Wichtigste selbst miterlebt zu haben, in das Gedicht genommen. Wie das möglich ist? Wieder dadurch, dass ein begrenzter Gegenstand das Ganze potentiell in sich enthält – wie in den Georgica. Auf den ins Enge zusammengezogenen Ereignissen der Aeneis ruht das Gewicht grosser Vergangenheit und grosser Zukunft. Das unmittelbar Dargestellte ist auf das Ganze bezogen, das so mittelbar im Erzählten enthalten ist. Eine eng umschränkte Handlung, die episch darstellbar ist, vertritt das Ganze des römischen Schicksals, das seinerseits Teil der Weltordnung ist. Hier erkennt man, um dies nebenbei zu bemerken, wie tief berechtigt und sinnvoll das sinnbildhafte Wesen in bildlichen Vorstellungen und Anschauungen ist, das V. Pöschl in seinem Aeneis-Buch aufgewiesen hat.<sup>1</sup>

Indem also der ganze, der bis dahin in Rom unbekannte Homer in das römische Epos hereinwirkt, wird er durch die neue Dimension des Epos, eben die des Sinnbildlichen, seinerseits tief verwandelt.

Sind diese Verhältnisse richtig aufgefasst, so kann es nicht zutreffen, was Wilamowitz behauptet hat, Virgil habe als Nachfolger des Apollonios von Rhodos begonnen und sei erst allmählich zum Homeriden geworden.<sup>2</sup> Wohl ist auch dieser Teil der epischen Überlieferung, das hellenistische homerisierende Epos, für Virgil wichtig geworden, und in früh entstandenen Büchern ist das besonders häufig kenntlich.<sup>3</sup>

1. *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*. Innsbruck-Wien (1950). 2. *Hellenistische Dichtung II*, 224. 3. Die Anklänge sind von neuem sorgfältig untersucht von M. Hügi, *Vergils Aeneis und die hellenistische Dichtung*, Noctes Romanae 4, Bern-Stuttgart (1952).

Was ihn an Apollonios anzog, war, so scheint es mir, ausser brauchbaren Motiven, vor allem die Kunst, Nachfolger Homers zu sein und ihm doch nichts ohne eine neue geistvolle Wendung nachzutun, Nachfolger Homers und doch in seinem Fühlen modern zu sein.

Wo aber Virgil den Einfluss des Apollonios verrät, da beobachtet man das Gleiche wie in den Georgica. Die Hinterlassenschaft der hellenistischen Kunst verwandelt sich. Die Themen und Motive gewinnen das Gewicht neuen Ernstes und Lebenssinnes. Virgils Dido wäre nicht ohne die Medea des Apollonios, was sie ist. Aber was hat ihre Liebe und ihr Tod noch mit dem Geschick des jungen Mädchens zu tun, das bei Apollonios unter dem Sagennamen Medea das erlebt, was Tausende erleben, die nichts anderes als eben junge Mädchen sind?

## DISCUSSION

*M. Pöschl:* Ich befinde mich mit dem, was vorgetragen wurde, in so weitgehender Übereinstimmung, dass ich nur einiges unterstreichen kann, was mir wichtig scheint und einige kleine Ergänzungen vorbringen möchte. Virgil, so hörten wir, hat sich im Gegensatz zu Horaz nicht gewaltsam abgesetzt von der Tradition, sondern in organischer Entwicklung von ihr entfernt. Das ist in der Tat höchst charakteristisch für den Dichter. Mit der hellenistisch bukolischen Poesie Theokrits hat er begonnen und hat sie doch in einigen Gedichten mit einem ganz neuen, über das Bukolische weit hinausreichenden Sinn erfüllt. Das führte ihn dann dazu, in den Georgica über die hellenistischen Vorbilder, von denen er auch hier ausging, auf archaische griechische Muster, auf Hesiod und Empedokles und den in seiner Grundhaltung ebenfalls «archaischen» Lukrez zurückzugreifen, weil er in diesen Dichtern etwas dem Ernst seines eigenen Wollens Verwandtes vorfand. Die wunderbare Vereinigung von beiden, die Herr Klingner mit so befreiender Klarheit aufgewiesen hat, wird dadurch möglich, dass das hellenistisch Spielerische sinnbildlich wird. Dadurch wird es von einem neuen Ernst erfüllt und bleibt doch zugleich Spiel.

Virgil war ein Leser des Homer: das ist ein sehr wichtiger Aspekt, der noch ungenutzte Möglichkeiten der Interpretation auch des Homer eröffnet. Reinhardt hat in einem Heidelberger Vortrag gezeigt, dass Schiller, der in der Montgomeryszene der «Jungfrau» die Lykaonszene der Ilias nachbildete, Homer hier besser verstanden hat als Wilamowitz. Und so könnte man auch sagen: Virgil ist in manchen Dingen dem Verständnis Homers näher als viele modernen Forscher. Dies im Einzelnen zu zeigen, wäre eine verlockende Aufgabe.

Zur Corydoneklage möchte ich ergänzend noch auf zwei Dinge hinweisen, in denen sich Virgil von Theokrit unterscheidet.

Der Anfang des Gedichtes enthält in den Versen, die die Ein-

samkeit der Berglandschaft schildern, eine bemerkenswerte dichterische Errungenschaft: die Situation der Einsamkeit des Liebenden findet in der Resonanz der einsamen Landschaft einen grossen und einfachen Ausdruck. Die Art, wie hier die Einsamkeit gefühlt ist, ist neu. Damit aber ist eine Grundsituation des lyrischen Dichters zum ersten Mal massgebend gestaltet worden.

Und das zweite: wie die Verzweiflung neu ist gegenüber Theokrit, so ist auch im Mittelteil des Gedichtes die Werbung über Theokrit hinaus gesteigert bis zur ekstatisch erträumten Gegenwart des Geliebten. In der Herrlichkeit der Blumen spiegelt sich das ersehnte, vorgestellte, ja sich verwirklichende Glück, dann aber versinkt es plötzlich in ein Nichts. Schliesslich noch eine persönliche Bemerkung zum geplanten Augustusepos. Ich glaube nicht, dass Virgil jemals die Absicht gehabt hat, ein solches Epos zu schreiben. «Ich werde es einmal schreiben»: diese Formel die in der lateinischen Literatur immer begegnet, ist nur eine Variation des «Ich würde es machen, wäre ich dazu nur imstande», das wir immer wieder bei Horaz und Properz und auch bei Virgil selbst im sechsten Hirtengedicht finden. So sagt auch Tacitus: «wenn das Leben reicht, werde ich den Glanz der gegenwärtigen Zeit beschreiben». Aber das Leben hätte gereicht, und er hat es nicht getan. Ich denke, das ist eine raffinierte Form der Evasion gegenüber dem Drängen oder der Erwartung, die von der Seite des Herrschers an den Schriftsteller herangetragen wurde, raffiniert deshalb, weil es ein Weg ist, sich den Wünschen des Mächtigen zu entziehen, ohne ihn zu verstimmen. Aber das ist ein persönlicher Eindruck, der sich mir allerdings immer mehr zu bestärken scheint, je länger ich über diese Dinge nachdenke.

*M. Klingner:* Dem, was Herr Pöschl über ecl. 2 gesagt hat, stimme ich zu (Einsamkeit in der Landschaft, Ablauf des Gedichtes; vgl. *Gnomon* 1927, 576 ff.). – Ob der Plan eines Augustus-Epos am Anfang des 3. Buches der *Georgica* nichts als eine Ablehnung ist, wird sich schwer entscheiden lassen. Fest steht zweierlei: 1. Virgil ist innerlich längst auf dem Wege zur *Aeneis* gewesen, insofern, als seine Kunst immer mehr bereit wurde,

das Schicksal der grossen Menschenwelt in sich zu fassen. 2. Sollte die römische «Geschichte» eigener Gegenstand des Gedichts eines Dichters werden, der äusserlich und innerlich im Bannkreis des Caesar Octavianus lebte, so bot sich dafür von selbst die Art und Form von Epen an, die in der Nachfolge des Ennius zahlreich entstanden waren, um Taten der eigenen Zeit zu verherrlichen. Diese Weise ist auch in der Aeneis «aufgehoben», aufgehoben im Sinne Hegels.

*M. Rostagni:* Desidero esprimere anzitutto il mio compiacimento per la dotta e penetrante conferenza del Sig. Klingner, il quale ci ha dato una perfetta idea della spiritualità di Virgilio, in quanto è tutta di Virgilio, originalissima, lontana dai modelli. Eppure io mi chiedo se, ai fini di fare risaltare questa spiritualità e originalità virgiliana, non sia conveniente cogliere anche le tracce che sussistono, specialmente nelle Bucoliche ma pur nelle Georgiche e nell'Eneide, di imitazione non del tutto ricreata, non del tutto superata dall'arte del poeta, rimasta lì un poco ingombrante ed inerte.

Un'osservazione particolare mi sia infine consentita a proposito delle Bucoliche: se, oltre all'influenza teocritea, non giovi notare quella, pure cospicua, della poesia epigrammatica alessandrina, specialmente di Meleagro e dei poeti della scuola peloponnesiaca, rappresentanti della tradizione arcadica.

*M. Klingner:* Die Imitationen sind oft bemerkt und registriert, ebenso die grössere oder geringere Freiheit im einzelnen Falle. In Hinsicht auf die Frage, ob es ihm gelungen ist, übernommenen Stoff in eigenes Kunstgebilde zu verwandeln, ist ein Unterschied meist zu wenig beachtet. Bei den griechischen Dichtern, die Virgils Vorbilder abgegeben haben, ist meist das Einzelne stärker. Bei Virgil packt das Detail nicht so stark, und er hat diese Wirkung wohl auch nicht gewollt. Aber die Schwäche des Details ist oft Stärke des übergeordneten Zusammenhangs und von diesem erhält es Würde und Bedeutung. – Der Hinweis auf epigrammatische Vorbilder einiger Stellen der Bucolica hat im Vortrag wie so viel anderes, der Zeit wegen, beiseite bleiben müssen.

*M. Bayet*: La netteté du point de vue de M. Klingner m'a beaucoup frappé. L'évolution de l'art de Virgile en ressort totalement différente de celle de l'art d'Horace. Sa remontée vers le platonisme et l'homérisme à partir des modèles grecs les plus modernes est en soi très importante. Quant au premier point traité par M. Klingner – le sérieux foncier de Virgile en face de la poésie –, j'irais plus loin que lui, s'il le permet; il s'agit du problème de la continuité et du progrès *suivi* d'une originalité à travers des genres très différents dont le poète assume loyalement les conditions particulières. Des *Bucoliques* aux *Géorgiques* et à l'*Enéide*, une soumission objective aux lois de genres de moins en moins subjectifs non seulement n'a pas empêché Virgile d'expliciter de mieux en mieux les richesses intimes de son âme, mais semble paradoxalement l'y avoir aidé. Or cela est d'autant plus étrange que le premier des genres ainsi traités, surtout de la façon dont Virgile s'y était engagé, était le plus approprié à cette effusion personnelle.

Parmi tous les problèmes que posent les *Bucoliques* (et compte tenu qu'elles ne représentent qu'une sélection des poèmes composés entre 42 et 39), une orientation peut être prise en confrontant la seconde – qui est apparemment la plus ancienne – et la dixième – qui, datant de 37, fut ajoutée lors d'une «réédition». La *Bucolique II*, très théocritéenne en apparence, s'essaie déjà aux contrastes descriptifs discontinus sur lesquels Virgile fondera une forme originale de «lyrisme pittoresque»; elle mêle à des traits d'une extrême précision (le couple tacheté des jeunes chevreuils dérobé au fond d'un val obscur, par exemple), des impressions flottantes, d'autant plus suggestives, qui annoncent sa «*Traumwelt*»; aux jeux spirituels de la galanterie alexandrine, de brûlants et pitoyables éclairs de passion. Les autres pièces du recueil et leur disposition même révèlent à la fois la recherche d'une voie entre plusieurs possibles et la volonté de prolonger cette recherche en sens divers tout en affirmant une originalité. Mais cette remarquable prise de conscience de Virgile s'est faite peu à peu et se trahit inégalement, du fait que certains des thèmes choisis se prêtaient moins que d'autres à l'expression personnelle. On sent

pourtant s'acroître la puissance sensorielle, la véhémence passionnelle et l'expressivité du subconscient. La dixième *Bucolique* permet de préciser que, dans cette conquête de son intériorité, Virgile, comme Catulle, a été aidé par un «Cénacle» de poètes amis, qu'il appelle «Les Arcadiens»; il a été ainsi conduit jusqu'aux portes d'une «poésie d'aveux». Mais, à la différence de Catulle, il ne les a pas franchies. Et les œuvres postérieures montrent bien comment il a voulu construire et a construit en fait sa personnalité poétique; quel mode d'«aveux humains» il a mis au point, qui lui est inoubliably personnel.

A l'inverse d'Horace, qui a un fond de complaisance pour lui-même, Virgile est toute pudeur. Ne s'est-il pas armé contre son désir d'épanchement intime en s'arrêtant au projet des *Géorgiques*? Je remercie bien vivement M. Klingner d'avoir montré quel fut le rôle de Lucrèce dans cette orientation vers le «sérieux». Le rôle de Nicandre me paraît secondaire. J'insisterais davantage sur celui d'Hésiode, que les Alexandrins mettaient si haut. L'habitude (alexandrine aussi) d'un travail très documenté lui a fait utiliser de près Caton et Varron. Mais à travers cette armature d'objectivité voulue, le besoin d'épanchement du poète cherche de nouveaux modes d'expression. Les chants des *Géorgiques* sont différents de dates et de caractère, on le sait bien; et surtout, je crois, le premier des trois autres. Au premier chant, les effusions personnelles tranchent avec une certaine brutalité sur le fond; mais déjà, dans des développements fort peu subjectifs, l'âme du poète sait se suggérer par un accent particulier, par une épithète. Dans les autres chants, dans le rythme même qui oppose au labeur du premier le foisonnement dionysiaque du second, et qui fait contraster les thèmes amour-mort du troisième avec ceux de chasteté-immortalité du quatrième, il est impossible de ne pas remarquer que Virgile est devenu maître d'une méthode qui lui permet de sauvegarder sa pudeur tout en faisant participer le lecteur au plus intime de son âme, mais sur un plan généreusement humain. Et je n'ai pas à montrer combien cette expression est devenue plus riche et plus nuancée à travers les homérismes et les

baroquismes de l'*Enéide*: l'épopée permettant – étrange paradoxe – au poète de se livrer tout entier sans jamais s'avouer. Extraordinaire réussite d'explicitation médiate.

*M. Klingner*: Die Formel, nach der Virgil zu seinem Ziel auf dem Wege über andere kommt, trifft viel Wahres. Die Gruppe der Dichterfreunde – ein anderer Kreis als der, in den Virgil durch Maecenas eingeführt wird – ist in den Bucolica nicht vernehmbar.

Was die Rolle Nikanders beim Werden der Georgica betrifft, so darf ich an einen Satz des Vortrages erinnern: «Trotzdem gehört das Thema, ein landwirtschaftliches Lehrbuch in epischen Versen, in den Bereich der poetischen Möglichkeiten, die durch die Tradition des hellenistischen unterweisenden Epos eröffnet waren».

*M. van Berchem*: Dans son exposé, que j'ai vivement admiré, M. Klingner a touché un point susceptible d'éclairer la psychologie de Virgile. Il a défini les Bucoliques comme une littérature d'évasion, une «Traumwelt». Elles devaient produire sur les Romains un effet analogue à celui des jardins, qu'ils aménageaient alors dans leurs villas, ou qu'ils peignaient sur leurs murs. Mais la littérature latine compte un autre genre qui se prête à une comparaison utile: la comédie. Les comiques grecs auxquels Plaute a emprunté l'affabulation de ses pièces reproduisaient un monde bourgeois, assez proche de la réalité dans laquelle ils vivaient. En les adaptant à la scène latine, Plaute s'est gardé d'habiller ses personnages à la romaine; de là, l'aspect exotique et fantaisiste de son théâtre, qui autorise toutes les libertés, toutes les outrances. De même, le monde de Théocrite procède d'un certain souci de réalisme; transcrit en latin, il devient entièrement fictif et irréel. Or Virgile, nous le savons de façon certaine, était un grand timide. Sa pudeur faisait obstacle à l'expression directe de ses sentiments. La convention bucolique, par ce qu'elle avait d'irréel, lui offrait une possibilité de se faire entendre sans se découvrir. Rien d'étonnant à ce qu'il ait commencé par là sa carrière poétique.

*M. Klingner*: Ich bin sehr dankbar für diese Ergänzungen. Die *fabula palliata* bleibt griechisch, hat für den Römer den Charakter

einer phantastischen, nicht alltäglichen Welt, die zum Fest gehört. Man sollte das in Gedanken mit dem verbinden, was über Catull und Virgil in dieser Hinsicht gesagt ist. Ein Unterschied: Die Römer der Zeit des Plautus suchten nicht einen Ausweg aus dem Alltag, der sie bedrückte, sondern genossen mit Freude die Verzauberung des Festes.

Dass das bukolische Gedicht Virgil erlaubte, offenherzig zu sein, scheint richtig und wesentlich zu sein.

*M. Wilkinson:* May I enlarge on two points? What M. Klingner said about the atmosphere of escape into a dream-world is very true. In Horace's Epodes contemporary with the Eclogues we have escape to the country in No. 2, escape to the Isles of the Blest and the Golden Age life in No. 16. But the world of the Georgics is different. By then Virgil has settled into the circle of Maecenas. Instead of dreaming of escape, he now wishes to help in improving the existing world by presenting to the imagination the policy of «Back to the Land». In a passage near the beginning (I, 121-59) which sets the moral tone for the whole work, we hear how Jupiter abolished the old, easy life of the Golden Age, the Arcadian life of the Eclogues, and instituted a new age of work, with the object of sharpening men's wits *curis acuens mortalia corda...*

*ut uarios usus meditando extunderet artes.*

The result was the wonderful variety of life, its arts and crafts. (Virgil is thus allotting to «The Father himself» the part traditionally played by his adversary Prometheus). Hard work in the country is to be made to seem morally as well as materially valuable; aesthetically too, for the result is *diuini gloria ruris*. It is the opposite of the carefree world of the Eclogues. The only exception is the famous passage at the end of the Second Georgic (458-74) where Virgil, feeling perhaps that he is in danger of defeating his purpose by overstressing the hardships, inserts an idealised picture of the country in which, as in the Golden Age,

*fundit humo facilem uictum iustissima tellus.*

Secondly, there is still a tendency for people to speak with admiration of agricultural precepts in the Georgics, as though it were a didactic work. But it is in fact pseudodidactic. The Romans had no lack of detailed handbooks in prose, the latest being Varro's, which considerably influenced Virgil. He did draw on genuinely didactic Greek poets, such as Hesiod, Eratosthenes, Aratus and Nicander. Aratus could teach him something about the use of vivid detail. But, as John Dryden pointed out in the seventeenth century, the Georgics are essentially *descriptive* poetry in the guise of didactic: indeed they are the first important poem which can be so labelled.

*M. Klingner:* Ich freue mich, mit Herrn Wilkinson übereinzustimmen, wenn er den Unterschied zwischen Bucolica und Georgica hervorhebt. Es ist ein wesentlicher Schritt von Arkadien nach Italien, aus dem Leben der singenden, liebenden Hirten in das der schwer arbeitenden Bauern.

Herr Wilkinson findet nun, dass dem Charakter der Georgica und besonders den dafür bezeichnenden Versen 1, 121 bis 159, das Schlussstück des zweiten Buches widerspricht, worin sich das Leben des Bauern als Ueberrest der goldenen Zeit Saturns darstellt, leicht und fast mühelos. Wie erklärt sich der Gegensatz? Zunächst bietet sich der Gedanke daran an, dass in den Georgica ältere und jüngere Stücke enthalten sind, solche, die vor der Schlacht bei Actium und solche, die darnach geschrieben sind. Dann aber lässt ein Blick auf das ganze Werk erkennen, dass der Gegensatz zwischen den beiden angeführten Versreihen dem der Bücher 1 und 2 entspricht, worin sie enthalten sind. Im 1. Buch überwiegen die ernsten, schweren Themen, im zweiten die schwere-losen, im 1. Not und Plage des Bauern, im 2. die schenkende Fülle der Natur. Der gleiche Gegensatz wiederholt sich, auf höherer Stufe, in den Büchern 3 und 4. Im 3. ist dumpfes, schweres, angefochtenes, animalisches Leben dargestellt, im 4., dem Bienenbuche, eine helle, leichte, dem Göttlichen sich nähern-de Weise des Daseins. Aus diesen Gegensätzen baut sich das Werk auf. Die Schlußstücke der Bücher ordnen sich diesem

Gefüge der Gegensätze ein. Die paradiesischen Aspekte im Finale des zweiten sind den finsteren des ersten entgegengesetzt. Im Spiel der Gegensätze haben beide ihr Recht. Daran liegt mehr als an der sachlichen Folgerichtigkeit, zumal bei einem Dichter, der oft im Einzelnen, Sachlichen nicht allzu wörtlich genommen sein will.

Ich bitte, die änigmatische Kürze dieser Andeutungen freundlich zu entschuldigen. Sie auszuführen, fordert ein Buch, das mir vorschwebt.

*M. Boyancé:* A mon tour j'aimerais exprimer le plaisir que j'ai eu en écoutant Monsieur Klingner; j'ai pu m'instruire en l'écoutant. Il est intéressant de considérer l'attitude de Virgile en présence de Théocrite.

Pour lui, celui-ci n'est qu'un auteur de *Bucoliques*; il ne l'imitera que sous ce seul aspect. Un genre s'est constitué dont Virgile ne songe pas un instant à mettre en cause la définition, les limites formelles; il ne voudra écrire lui-même que des *Bucoliques*. Et pourtant en fait ses *Bucoliques* seront tout autre chose et d'aucune d'entre elles on ne pourrait dire qu'elle apparaît simplement comme une bucolique. Le cadre, choisi rigide, éclatera ainsi sous la force de la personnalité. Il y aura donc ainsi à la fois concentration formelle et une sorte d'expansion en profondeur. De cette expansion les moyens appropriés apparaissent en particulier dans le recours aux allusions, dans l'usage du symbolisme: ainsi la poésie apparaîtra sur plusieurs plans. Il me semble que ce double mouvement, cette double attitude sont caractéristiques. Virgile, les Latins pratiquent systématiquement le recours aux sources, et, loin de le dissimuler, s'en font gloire. Mais leur originalité s'exprimera fortement à travers les emprunts, et cela parce qu'ils n'ont jamais rien d'exclusif. Il en sera de même dans les *Géorgiques* et dans l'*Enéide*. Dans les *Géorgiques* Virgile concilie le sérieux hésiodique et le jeu brillant de l'art hellénistique. Mais cette variété de reflets brille sur la profonde unité, la valeur intérieure que Monsieur Bayet a définies. Reconnaissions pourtant qu'il peut s'ensuivre certains manques d'harmonie, certaines dis-

sonances; Monsieur Rostagni a de son côté souligné ce fait. Sans doute, Monsieur Klingner l'a montré pour les chants I et III des *Géorgiques*, la composition littéraire réussit à leur donner l'unité esthétique de la forme. Il reste que dans le fond, il y a désaccord jusqu'à un certain point entre la conception idyllique de la nature qui fait songer à l'Arcadie des *Bucoliques* et qui en est un héritage, et la conception qui vient d'Hésiode, celle qui exige de l'homme un effort rude et difficile. Il y a donc indubitablement heurt d'influences et il serait arbitraire de vouloir les résoudre en un accord parfait. Mais ces influences ne sont pas faits purement littéraires, en un sens trop technique de ce mot. Elles ne sont si fortes que parce qu'elles ne font que traduire des tendances du poète lui-même, tendances entre lesquelles il est déchiré, entre lesquelles il y a tension, ce que les Allemands appellent *Spannung*. C'est parce que la pensée de Virgile est vivante qu'elle n'a pu trouver une unité totale, un équilibre définitif: ici l'unité totale, l'équilibre définitif s'appelleraient la mort.

*M. Klingner:* Vielen Dank! Was Herr Boyancé gesagt hat, trifft die Wahrheit.

Besonders dankbar begrüsse ich den Gedanken, dass die Spannung zwischen Teilen des Inhalts, zwischen denen ein unauflöslicher Widerspruch besteht, zur Lebendigkeit der virgilischen Idee gehört. Auch ich habe nicht nur die literarische Seite der Angelegenheit gemeint, als ich von den Gegensätzen sprach, aus denen sich das Werk aufbaut, sondern eine gespannte Harmonie gegensätzlicher Aspekte, die erst zusammen Virgils Idee ausmachen.

*M. Boyancé:* Ce que M. Van Berchem a dit me semble très important: il s'agit de l'analogie entre la transposition qui est propre à la comédie de Plaute et celle que nous voyons dans la bucolique virgilienne. Dans les deux cas l'influence du modèle grec nous arrache à un réalisme étroit et nous transporte dans un monde de plus grande liberté. Mais liberté ou fantaisie ne débouchent pourtant pas sur un monde irréel. Ce dépaysement qui nous éloigne de Rome ou de l'Italie vers une Grèce imaginée à travers le mo-

dèle nous fait accéder à une humanité de valeur générale. L'influence grecque agit pour nous détacher de tout cadre trop déterminé et trop étroitement national et nous en retirons une leçon d'humanisme.

V

PIERRE BOYANCÉ

Properce



## PROPERCE

ETUDIER les influences grecques sur Properce, c'est en un sens étudier tout Properce: il n'est pas une de ses élégies pour lesquelles le problème ne se pose pour quelque détail de pensée ou d'expression et surtout on n'ignore pas que c'est la conception même de sa poésie dont on a à se demander ce qu'elle doit aux modèles grecs. Les influences grecques sont si évidentes qu'on peut penser que la question la plus urgente, celle aussi qui permet davantage d'aller à l'essentiel, serait plutôt de se demander ce que Properce ne doit pas à la Grèce. En ce sens l'article si remarquable que M. Erich Burck consacrait récemment dans l'*Hermes* (80, 1952, pp. 163-200) aux «Römische Wesenszüge der augusteischen Liebeselégie» ouvre des perspectives qui pour Properce singulièrement sont très instructives. Il ne saurait être contesté que l'élegie de Properce n'est ce qu'elle est que parce qu'elle a poussé dans le sol romain de profondes racines, qu'elle y a puisé une sève originale comme il n'aurait été concevable nulle part ailleurs, et sa vie profonde, sa résonance lui viennent de là. Les remarques que je vais présenter ne sauraient en aucune mesure aller contre cette tendance très profitable et très équitable de travaux récents.

Mais je suis de ceux qui estiment qu'il n'y a pas lieu ici d'introduire des oppositions irréductibles, qui ne croient pas que donner beaucoup à la Grèce, ce soit nécessairement retirer beaucoup à Rome. Dans les choses de l'esprit, il n'en est pas comme dans celles de la matière, où il ne saurait y avoir place dans un même espace pour plusieurs corps donnés. Une poésie peut à la fois être profondément hellénisée et n'en être pas moins profondément romaine, sans cesser d'être elle-même – et d'être profondément humaine.

C'est qu'il s'agit de s'entendre quand on parle d'influences et je voudrais attirer d'abord votre attention sur ce que ce

concept, utile certes, appelle d'éclaircissements. Toutes les idées dont nous usons en matière d'histoire littéraire ne sont que des instruments imparfaits qui ont sans cesse besoin d'être mis au point, critiqués, corrigés, revisés et nous devons éviter avant tout, alors qu'ils doivent être à notre service, de nous faire les esclaves de leurs suggestions implicites. Le terme d'influences a l'avantage de mettre en évidence qu'un écrivain n'a pas la jouissance d'un univers clos, dont il serait le pur créateur. Mais il présente le risque de nous faire confondre bien des manières, dont une réalité – ici le monde et la littérature des Grecs – peut par sa présence plus ou moins proche déterminer les comportements du poète. D'abord il y a diverses sortes d'influences : celle de la culture grecque que Properce a reçue quand il a fait ses études, celle des modèles grecs qu'il a pu se proposer consciemment, celle des poètes qu'il n'a pas cessé de lire pour le plaisir seul de les lire. Mais il y a aussi, plus indirectes, mais non moins actives, plus inconscientes, mais non moins profondes, celles du monde où Properce a vécu et qui était une société tout hellénisée ; il y a celles du cadre même de la vie, des œuvres d'art qu'il proposait aux yeux de chacun – et Properce, on le sait, les goûtait particulièrement. Il y a celles des habitudes de cette vie, vie de plaisirs élégants mais fort libres aussi. Il y a celles, plus diffuses encore, de conceptions, d'idées imprégnant le fond même de la conscience.

A cette énumération, qui est loin d'être limitative, des sources d'influences, il faudrait joindre celle des manières de les subir. Properce manifestement a une attitude d'accueil extrêmement large ; si on le compare à Tibulle, la riche variété de sa matière vient notamment de cette multitude d'influences auxquelles il se livre volontiers. Properce me paraît très influençable et je signalerai en passant qu'une des sources de ses difficultés, de ses obscurités est là : dans un même passage, dans un même vers, je dirais presque dans un même mot, on sent se heurter des influences diverses qu'il n'arrive

pas toujours et peut-être ne cherche pas à dominer entièrement et à unifier. Les heurts même de sa composition doivent tenir en partie à cela et je suis d'avis pour ma part qu'on ne doit recourir à l'hypothèse des interpolations, remise en faveur aujourd'hui par M. Jachmann,<sup>1</sup> que tout à fait en désespoir de cause, après avoir épuisé toutes les explications tirées de la psychologie littéraire de Properce.

D'où son choix de la forme même de l'élegie. Telle qu'il l'a conçue et réalisée, l'élegie est un genre ouvert, qui fait un libre écho aux autres genres, sans aucun scrupule de limitation formelle. Il lui arrive d'intégrer telle quelle une épigramme entière de Léonidas de Tarente, traduite presque littéralement (*A. P.*, ix, 357 = III, 13, 43 et suiv.) La recherche patiente des érudits, surtout de Leo,<sup>2</sup> de Mallet,<sup>3</sup> de Gollnisch<sup>4</sup> a multiplié les rapprochements avec l'épigramme, la comédie et, issues de l'une et de l'autre sans compter l'élegie narrative des Alexandrins et peut-être leur élégie subjective (*Philitas*), les lettres amoureuses des sophistes grecs. Mon dessein n'est pas aujourd'hui de revenir sur l'infini détail de ces rapprochements. Il est, faisant la somme, de constater que Properce, plus qu'aucun autre élégiaque, a ouvert l'élegie à toutes sortes d'influences et de ne pas m'étonner qu'il ait lui-même en quelque mesure fait la théorie de cette indifférence relative aux genres littéraires dans cette importante pièce à la fin du livre II, où il donne comme ses devanciers, ceux parmi lesquels il voudrait voir la gloire le placer indifféremment, Varron, Catulle, Calvus et Gallus. N'a-t-il pas dans le poème XXXII rapproché également sa Cynthie de Lesbie?

*Haec eadem ante illam impune et Lesbia fecit.* (V. 45)

1. Dans la *Festschrift Fritz Schulz*, Weimar, 1951. 2. *Plautinische Forschungen*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin, 1912, p. 151 et suiv.; cf. du même: *Elegie und Komödie*, *Rheinisches Museum*, N. F., 55, p. 504-611. 3. F. MALLET, *Quaestiones Propertianae*, diss. Göttingen, 1882. 4. Th. GOLLNISCH, *Quaestiones elegiacae*, diss. Breslau, 1905.

C'est pourquoi aussi, quand il se place solennellement au début du livre III sous le patronage de Callimaque et de Philitas, il y a lieu comme l'a montré jadis Jacoby<sup>1</sup> d'entendre cette filiation dans un sens très large et il est impossible d'en déduire l'existence d'une élégie subjective des Alexandrins (comme il est du reste, en sens inverse, impossible d'en déduire qu'elle n'ait pas existé).

Ces considérations préliminaires laissent assez entendre que le problème des influences grecques sur Properce demanderait une mise au point très ample des recherches qui ont été poursuivies, qu'il s'agisse des liens avec l'élégie grecque, des rapports avec l'épigramme, la comédie ou les lettres amoureuses. En dehors même des genres et des thèmes qui s'y rattachent plus ou moins, il y a lieu d'envisager aussi les expressions mêmes; naguère une bonne étude de M. La Penna<sup>2</sup> critiquait les affirmations de Richard Reitzenstein<sup>3</sup> qui avait voulu trouver des origines romaines à certaines de ces expressions typiques du *sermo amatorius*; il n'avait pas de peine à montrer par des rapprochements appropriés ce qu'il y avait de forcé dans cette thèse.

Ce que je voudrais aujourd'hui, c'est établir sur deux points particuliers, combien il est nécessaire d'entendre très largement le problème des influences grecques, quels facteurs variés se mêlent inextricablement, de ceux que j'évoquais tantôt.

## I

L'idéalisation mythique de Cynthie nous est présentée dès son nom même. Mais comment faut-il l'entendre? On songe en grec à Κύνθιος et on songe à Κύνθια, à Apollon et à

1. *Zur Entstehung der römischen Elegie*, *Rhein. Mus.*, N. F., 60 (1905), p. 38-105. 2. Ant. LA PENNA, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, *Maia*, 1951, p. 1 et suiv. 3: Richard REITZENSTEIN, *Zur Sprache der lateinischen Erotik*, dans les *Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. der Wiss.*, 1912, 12. Abh.

Artémis. M. Rostagni dans sa belle et récente *Storia della letteratura latina* songe plutôt à celle-ci. Il y songe également pour Délie.<sup>1</sup> Il est assez clair en effet qu'il y a entre les deux noms – tous deux déliens – un rapport et il serait même utile pour la chronologie respective de nos deux poètes de déceler qui d'eux a la priorité sur l'autre. M. Rostagni voit dans Délia l'épithète d'Artémis chasseresse «in perfetta aderenza perciò col mondo delle immaginazioni pastorali onde traeva origine la sua poesia». Mais d'une part l'Artémis invoquée en tant que déesse de la chasse l'est-elle spécialement avec référence à Délos? D'autre part l'imagination rustique de Tibulle le porte-t-elle plus particulièrement vers les plaisirs de la chasse? Ceux-ci, qui figurent dans la Dixième *Bucolique* et chez Properce sont absents, me semble-t-il, des pièces pour Délie et pour Némésis. Quant à Cynthie un surnom campagnard me paraît encore moins probable. Aussi pour ma part c'est plutôt vers Apollon qu'avec Rothstein<sup>2</sup> je continuerais de regarder, surtout si je songe à la Leucadia de Varron, qui fait songer à l'Apollon de Leucade, célèbre par le saut de Sapphô et à la Lycoris de Gallus qu'on a mis en rapport avec l'Apollon Lycoreus mentionné par Callimaque (*Hymnes*, II, 19).

Que la priorité joue en faveur de Tibulle, me paraît résulter du calembour qu'il y a entre le nom latin Plania et le nom grec Delia. C'est ce calembour qui a suggéré d'abord le nom apollinien et Properce est venu ensuite; mais pourquoi Cynthie? C'est, je le suppose, parce que Cynthius figurait dans la poésie latine en des vers qui ne pouvaient pas ne pas avoir pour le Callimaque romain une importance toute particulière. On sait l'influence que d'une façon générale les *Bucoliques* ont exercée sur les élégiaques; on sait l'importance exceptionnelle que Properce leur attribue dans l'évocation qu'il fait au livre II des poètes ses prédecesseurs. Mais dans

1. *Storia della letteratura latina*, II, *L'Impero*, Turin, s. d. [1952], p. 142 (Délie); p. 160 (Cynthie). 2. 2<sup>e</sup> éd., Introd., p. 26.

les *Bucoliques* il y avait un passage qui devait l'attirer plus que tout autre, parce que Virgile y illustrait d'une image frappante le goût de la *Musa tenuis*. C'est au début de l'Eglogue VI:

*Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem  
uellit et admonuit: Pastorem, Tityre, pingues  
pascere oportet oues, deductum dicere carmen.*

Properce, le Callimaque latin, n'ignorait pas que là Virgile faisait un écho direct à ce prologue des *Aitia*, que les papyrus nous ont appris à mieux connaître:

[Καὶ γὰρ δέ]τε πρώτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα  
[γούνασιν] Ἀπόλλων εἶπεν δέ μοι Λύκιός·  
[ἡ δεδὸν ἀ]μμιν ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος δττι πάχιστον  
[βόσκειν τὴ]ν μοῦσαν δέ δέ γαθέ, λεπταλέην.

«C'est ainsi que lorsque, pour la première fois, je posai sur mes genoux ma tablette pour y écrire des vers, Apollon Lycien m'a dit: "Certes, il faut, aède, que pour nous autres dieux, vous fassiez paître une brebis aussi grasse que possible, mais la Muse, o mon ami, il faut qu'elle soit élégante et fine" »

Virgile avait lui-même substitué au Λύκιος de ce passage callimachéen le *Cynthius* d'un autre passage, au début de l'*Hymne à Délos*:

‘Ως Μοῦσαι τὸν ἀοιδὸν δέ μὴ Πίμπλειαν ἀείση  
ἔχθουσιν, τῶς Φοῦδος δτις Δήλοιο λάθηται.  
Δήλω νῦν οἴμης ἀποδάσσομαι, ως δὲν Ἀπόλλων  
Κύνθιος αἰνήσῃ με φίλης ἀλέγοντα τιθήνης.

(Hymnes, IV, v. 7 et suiv.)

Si je ne m'abuse, Properce en appelant Cynthie de ce nom se serait donc souvenu à la fois de Virgile et de Callimaque – de Virgile traduisant ce qui était pour ainsi dire la devise de sa propre poésie à lui Properce. La mécanisme psycholo-

gique ainsi déclenché serait celui que M. Jean Hubaux a montré à l'œuvre pour ces vers de Properce qui parlent des *Bucoliques*: Properce y mêle inextricablement réminiscences de Théocrite et de Virgile; pour évoquer les thèmes poétiques mis en œuvre par ce dernier, il lui arrive de se référer non pas directement à ceux-ci, mais à ceux de Théocrite dont ils sont l'écho, en sorte que le lecteur abusé chercherait vainement chez Virgile la lettre de ce que Properce semble y découvrir et qui est en réalité chez Théocrite.<sup>1</sup>

Je voudrais étudier maintenant un des usages les plus significatifs que Properce fait de la mythologie pour l'idéalisation de Cynthie, je veux parler de ces comparaisons par lesquelles il rapproche d'elle les héroïnes de la légende.

Notons d'abord ce trait général que c'est Cynthie, la beauté, la conduite, la vie de Cynthie qui appellent le plus souvent ces comparaisons et que par suite dans les fables auxquelles il est recouru, ce sont les figures féminines que nous voyons surgir au premier plan et souvent elles seules, sans que la personnalité de ceux qui les aimèrent retienne l'attention. C'est que l'amour de Properce est ou affecte d'être tout entier désintéressé, tout entier dominé par la pensée de celle qui lui est chère. Properce sacrifie tout à Cynthie, ne vit que pour elle, que par elle. Son esprit n'est peuplé que d'elle, malgré les souffrances qu'elle lui cause si souvent. Dans son imagination mythique nous retrouvons transposée cette même domination par la figure de l'aimée. Et voilà un premier trait et un trait fort important qui est significatif de Properce.

De ces comparaisons le plus grand nombre a trait à la beauté de Cynthie. Tantôt Cynthie est comparée, tantôt Cynthie est préférée aux beautés illustres de la fable:

*Tu licet Antiopae formam Nycteidos et tu  
Spartanae referas laudibus Hermionae,*

<sup>1</sup>. PROPERCE, II, xxxiv, v. 67-76. Cf. J. HUBAUX, *Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile*.

*et quascumque tulit formosi temporis aetas,  
Cynthia non illas nomen habere sinat,  
nedum, si leuibus fuerit collata figuris,  
inferior duro iudice turpis eat.*

« Tu peux rappeler et louer la beauté d'Antiope, la fille de Nyctée, d'Hermione de Sparte, de toutes celles qui fleuriront au temps des âges de beauté: Cynthie ne leur permettra point de garder leur renom; tant s'en faut que si tu compares des mérites légers, devant un juge rigoureux, honteusement elle succombe» (I, 4, 5 et s.)

En II, 2, 13-14 ce sont les déesses mêmes de l'Ida qui sont invitées à s'effacer devant Cynthie. En I, 19, 11 et suiv. est évoqué le séjour infernal:

*Illic, quicquid ero, semper tua dicar imago:  
traicit et fati litora magnus amor.  
Illic formosae ueniant chorus heroinae,  
quas dedit Argiuis Dardana praeda uiris.  
Quarum nulla tua fuerit mihi, Cynthia, forma  
gratior ...*

« Là-bas tout ce que je serai, toujours ma simple image sera dite t'appartenir. Un grand amour fait traverser jusqu'au fatal rivage. Là-bas peuvent venir en chœur les belles héroïnes que le saccage dardanien a livrées aux guerriers d'Argos: d'aucune d'elles la beauté, Cynthie, ne saurait me charmer plus que la tienne».

Mais ces héroïnes ne sont pas seulement d'une beauté absolue, permanente: elles le sont de telle ou telle manière, en telle ou telle circonstance où elles fournissent pour Cynthie des termes de référence appropriés. Elles ont par exemple la haute stature, déesses et héroïnes ici mêlées:

*... et maxima toto  
corpore et incedit uel Ioue digna soror,  
aut cum Dulichias Pallas spatiatur ad aras,  
Gorgonis anguiferae pectus operta comis;*

*qualis et Ischomache, Lapithae genus, heroine,  
 Centauris medio grata rapina mero;  
 Mercurio Ossaeis fertur Boebeidos undis  
 uirgineum Brimo composuisse latus.*

«Grande est sa stature: ainsi s'avance cette sœur, digne même de Jupiter. Telle est aussi Pallas, alors qu'elle va marchant vers les autels dulichiens, le sein couvert par les cheveux de la Gorgone à la coiffure de serpents. Telle fut Ischomaque, l'héroïne née d'un Lapithe, que les Centaures pris de vin jugèrent butin à leur goût. Et telle fut Brimô, quand, ainsi qu'on le conte, dans l'eau sainte du Boebeis elle plaça son corps de vierge aux côtés de Mercure.» (II, 2, 5 et suiv.)

Cynthie avait-elle cette prestance majestueuse? En la lui conférant en tout cas, Properce montre qu'il était sensible à un trait vanté chez les héroïnes du temps jadis. Ovide, qui si souvent permet de commenter Properce, nous dit, mais avec une note plaisante et libertine:

*Tu quia tam longa es, ueteres heroidas aequas  
 et potes in toto multa iacere toro. (Am. II, 4, 33 et suiv.)*

«Toi parce que tu es si longue, tu égales les héroïnes de jadis et tu peux dans le lit tout entier largement t'étaler.»

Mais déjà, comme le rappelle M. Lenchantin De Gubernatis, Nausicaa, semblable à Artémis, dépassait ses servantes de la tête. Dans l'apologue de Prodigos les deux femmes qui apparaissent à Héraklès sont μεγάλαι et la Nannô que chanta Mimnerme elle aussi était la μεγάλη γυνή.

Deux fois Cynthie sera comparée à la plus belle des héroïnes, à Hélène. Une fois de façon voluptueuse, à la manière d'Ovide (II, 15, 13 et suiv.):

*Ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena,  
 cum Menelao surgeret a thalamo . . .*

«Pâris même, on le dit, la Laconienne était nue qui le fit succomber, un jour qu'elle sortait du lit de Ménélas . . .»

Mais une autre fois et bien plus longuement Hélène est la beauté fatale qui fut cause de la guerre de Troie. Notre Ronsard et notre Chénier se sont souvenu de ces vers de Properce :

*post Helenam haec terris forma secunda redit.  
Hac ego nunc mirer si flagret nostra iuuentus?  
pulchris hac fuerat, Troia, perire tibi.  
Olim mirabar quod tanti ad Pergama belli  
Europe atque Asiae causa puella fuit:  
nunc, Pari, tu sapiens et tu, Menelae, fuisti,  
tu quia poscebas, tu quia lentus eras.  
Digna quidem facies, pro qua uel obiret Achilles;  
uel Priamo belli causa probanda fuit.* (II, 3, 32 et suiv.)

«Depuis qu'Hélène fut, c'est la seconde fois que la beauté vient sur la terre. Si pour cette beauté brûlent les jeunes hommes, irais-je m'étonner? Il eût été plus beau, Troie, de mourir pour elle. Jadis je m'étonnais que de la grande guerre où l'Europe et l'Asie luttèrent pour Pergame une femme fut cause. Mais aujourd'hui, Pâris, je le dis, tu fus sage et tu fus sage, Ménélas, toi de la réclamer, toi, de faire le sourd. Beauté qui méritait de voir mourir pour elle fut-ce Achille ou Priam, elle fut de la guerre un motif légitime.»

Une autre fois la comparaison a une valeur purement plastique et c'est le début fameux de l'Elégie I, 3 :

*Qualis Thesea iacuit cedente carina  
languida desertis Gnosia litoribus,  
qualis et accubuit primo Cepheia somno  
libera iam duris cotibus Andromede  
nec minus assiduis Edonis fessa choreis  
qualis in herboso condit Apidano.*

«Telle elle reposait ce jour où s'en allait le vaisseau de Thésée, la Gnosienne défaillante sur la grève déserte, ou telle encore la fille de Céphée, Andromède, était allongée pour

le premier sommeil, libre enfin des rochers cruels et de même épuisée par ses danses sans fin, telle s'est effondrée l'Edonienne dans les herbes de l'Apidane, telle elle m'apparut, respirant un repos suave, Cynthie . . . »

Ces héroïnes fameuses pour la beauté le sont aussi pour les malheurs. Et c'est un autre trait qui leur vaut d'être comparées à Cynthie. Ainsi dans II, 21, 11 suiv. c'est une leçon de prudence qui est donnée aux femmes trop complaisantes:

*Colchida sic hospes quandam decepit Iason:  
ejecta est (tenuit namque Creusa) domo;  
sic a Dulichio iuuene est elusa Calypso:  
uidit amatorem pandere uela suum.*

«Jadis aussi la Colchidienne, son hôte Jason la trompa: quand Créuse l'eut pris, il la chassa de sa demeure. Calypso fut jouée par le jeune Dulichien; elle vit son amant qui déployait ses voiles.»

Et dans II, 24, 43 et suiv.:

*Paruo dilexit spatio Minoida Theseus  
Phyllida Demophoon, hospes uterque malus.  
Iam tibi Iasonia nota est Medea carina  
et modo seruato sola relicta uiro.*

«Il n'allait pas bien loin l'amour de Thésée pour la Minoïde, de Démophoon pour Phyllis: hôtes funestes tous les deux. Car tu connais déjà Médée sur le navire de Jason, comme elle fut abandonnée par l'amant qu'elle avait sauvé.»

Et encore (II, 20, 1 et suiv.):

*Quid fles abducta grauius Briseide? Quid fles  
anxia captiua tristius Andromacha?*

«Pourquoi pleures-tu donc avec plus de violence que Briseïs qu'on enlevait? Pourquoi pleures-tu donc avec plus de tristesse dans ton tourment qu'Andromaque prisonnière?»

Mais plus d'une fois aussi Cynthie est opposée aux héroïnes du temps passé. Et cette opposition nous fait ressaisir le côté

douloureux de la passion du poète. Elle leur est opposée parce qu'elle n'a pas leur simplicité; elle n'est pas comme elles dédaigneuse des parures:

*Non sic Leucippis succedit Castora Phoebe,  
Pollucem cultu non Hilaira soror;  
non Idae et cupido quandam discordia Phoebos  
Eueni patriis filia litoribus;  
nec Phrygium falso traxit candore maritum  
auecta externis Hippodamia rotis. (1, 2, 15 et suiv.)*

«Non, ce n'est pas ainsi qu'elle enflamma Castor, Phœbé la Leucippide, ni sa sœur Hilaira Pollux; ce ne fut point par la parure. Ni celle qui jadis fut sujet de discorde pour Idas et Phœbus épris, la fille d'Événus aux rives du fleuve son père. Ce n'est point un éclat menteur qui poussa l'époux Phrygien vers Hippodamie enlevée sur son char d'étranger.»

Elle leur est opposée pour sa frivilité, son insensibilité en un moment où un malheur assez mystérieux fit courir un danger à Properce:

*At non sic Ithaci digressu mota Calypso  
desertis olim fleuerat aequoribus:  
multos illa dies incomptis maesta capillis  
sederat, iniusto multa locuta salo;  
et quamuis nunquam post haec uisura, dolebat  
illa tamen, longae conscientiae laetitiae.  
Nec sic Aesoniden rapientibus anxia uentis  
Hypsipyle uacuo constituit in thalamo:  
Hypsipyle nullos post illos sensit amores  
ut semel Haemonio tabuit hospitio.  
Alphesiboea suos ulta est pro coniuge fratres  
sanguinis et cari uincula rupit amor;  
coniugis Euadne miseros elata per ignis  
occidit, Argiuae fama pudicitiae.*

«Mais ce n'est pas ainsi qu'au départ de l'homme d'Ithaque, Calypso, s'émouvant, avait jadis pleuré aux rivages déserts. Triste, pendant des jours, les cheveux négligés, elle restait

assise et parlait longuement aux flots injustes; et quoiqu'elle ne dut plus jamais le revoir, elle souffrait pourtant en songeant à son long bonheur. Non, ce n'est pas ainsi, les vents entraînant l'Esonide, qu'Hypsipyle angoissée se tint dans sa chambre déserte; Hypsipyle, après cet amour jamais n'en connut d'autres, de ce jour qu'elle eut dépéri pour l'hôte hémonien. Pour son époux, Alphésibée tira vengeance de ses frères et l'amour a brisé les liens d'un sang cher. Se jetant au milieu des flammes du triste bûcher d'un mari, Evadnè succomba, gloire de la vertu d'Argos.» (I, 15, 9 et suiv.)

Elle leur est opposée surtout hélas!, parce qu'elle n'a pas leur fidélité:

*Penelope poterat bis denos salua per annos  
uiuere, tam multis femina digna procis;  
coniugium falsa poterat differre Minerua,  
nocturno soluens texta diurna dolo;  
uisura et quamuis nunquam speraret Vlixen  
illum exspectando facta remansit anus.  
Necnon exanimem amplectens Briseis Achillen  
candida uesana uerberat ora manu:  
et dominum lauit maerens captiuia cruentum,  
propositum fluuiis in Simoenta uadis,  
foedauitque comas et tanti corpus Achilli  
maximaque in parua sustulit ossa manu,  
cum tibi nec Peleus aderat nec caerula mater  
Scyria nec uiduo Deidamia uiro. (II, 9, 3 et suiv.)*

«Pénélope, pendant vingt ans, pouvait sauver sa vie, femme digne d'avoir ces nombreux prétendants. Faisant mentir Minerve, elle ajournait le mariage; la ruse de la nuit défaisait le tissu du jour. Elle n'espérait pas de revoir son Ulysse; à l'attendre pourtant devenue une vieille, elle sut lui rester. Briséis sur son sein tenait Achille inanimé, de ses mains déchaînées frappant son blanc visage. Triste captive, elle baignait le corps du maître ensanglanté exposé aux flots jaunes, au fil du Simoës. Elle souilla sa chevelure et, du corps

de ce grand Achille sa petite main souleva les gigantesques ossements. Près de toi, tu n'avais ni Pélée, ni ta mère, la déesse aux yeux bleus de Scyros, ni ta veuve Déidamie.

Elle n'est pas, comme l'Aurore fidèle à Tithon malgré ses cheveux blancs :

*At non Tithoni spernens Aurora senectam  
desertum Eoa passa iacere domo est:  
illum saepe suis decedens fouit in undis  
quam prius adiunctos sedula lauit equos;  
illum ad uicinos cum amplexa quiesceret Indos  
maturos iterum est questa redire dies;  
illa deos currum concendens dixit iniquos  
inuitum et terris praestitit officium.  
Cui maiora senis Tithoni gaudia uiui  
quam grauis amisso Memnone luctus erat . . .*

(II, 18, 7 et suiv.)

« L'Aurore, elle, n'a pas dédaigné la vieillesse de Tithon et n'a pas dans son palais oriental, laissé dormir l'abandonné. Souvent, à son départ, elle l'a réchauffé dans ses ondes, avant d'y baigner avec soin ses chevaux attelés ; comme elle reposait, le tenant dans ses bras au pays des Indiens, elle se plaignit que le jour revenait avec trop de hâte et, montant sur son char, elle disait les dieux injustes. Elle n'offrait qu'à contre-cœur ses services aux terres. Le vieux Tithon vivant lui donnait plus de joie que le deuil ne fut lourd de perdre son Memnon . . . »

Ecouteons encore ce soupir du poète (II, 6, 23 et suiv.) :

*Felix Admeti coniux et lectus Vlxis,  
et quaecumque uiri femina limen amat!*

« Heureuse l'épouse d'Admète, heureuse la couche d'Ulysse et quiconque ne sait aimer que la maison de son mari ! ».

Il est exceptionnel que Properce, comme le fera Ovide, prétende au contraire justifier par la fable la liberté de vie des contemporains. Faut-il relever que c'est seulement à la fin

du livre II et que toutes les comparaisons jusqu'ici énumérées se placent auparavant, qu'aucune n'est empruntée aux livres III et IV? Cynthie se conduit trop librement: voici que Properce se décide à l'accepter.

*Tyndaris externo patriam mutauit amore  
et sine decreto uiua reducta domum est.  
Ipsa Venus fertur corrupta libidine Martis  
nec minus in caelo semper honesta fuit.  
Quamuis Ida Parim pastorem dicat amasse  
atque inter pecudes accubuisse deam,  
hoc et Hamadryadum spectauit turba sororum  
Silenique senes et pater ipse chori;  
cum quibus Idaeo legisti poma sub antro,  
supposita excipiens Naida dona manu. (II, 32, 31 et s.)*

«La fille de Tyndare échangea sa patrie pour l'amour étranger. Sans arrêt de justice on la reconduisit vivante en sa maison. Vénus même, dit-on, un caprice pour Mars a bien pu la séduire: elle eut toujours au ciel quand même ses honneurs. Pourtant l'Ida le conte: elle s'éprit, déesse, de Pâris le berger et parmi les moutons a partagé sa couche. La foule aussi l'a vu des soeurs Hamadryades, les Silènes chenus et le maître même du choeur. Avec eux tu cueillais les fruits au fond des ravins de l'Ida, baissant la main pour recevoir les présents des Naïades.»

Et on lit plus loin dans la même pièce (v. 57 et suiv.):

*et cum Deucalionis aquae fluxere per orbem  
et post antiquas Deucalionis aquas  
dic mihi, quis potuit lectum seruare pudicum,  
quae dea cum solo uiuere sola deo?...*

«Mais quand les eaux de Deucalion coulèrent à travers le monde et depuis ces vieux jours des eaux de Deucalion, dis-moi, qui peut garder une couche pudique? Quelle déesse vivre seule avec son dieu tout seul? Jadis, à ce qu'on dit, la femme du puissant Minos fut séduite par la beauté brillante d'un taureau farouche. Et Danaë qu'on entoura d'un

mur d'airain, n'en a pas moins su chastement rien refuser au puissant Jupiter . . .»

C'est là une note qui est en désaccord avec l'ensemble des élégies. Car il importe de le souligner, le poète lui-même a voulu que de ses élégies se dégage comme une impression d'ensemble. Souvent chez lui sont énumérées deux, trois, quatre héroïnes qui sont comparées à Cynthie. Virtuosité d'érudition? Abondance de rhétorique? Quand Ovide lui empruntera le même procédé, c'est bien ainsi que nous ressentirons l'effet produit. Chez Properce, il en est autrement. Il en est autrement parce que tous ces exemples concourent à nous donner le sentiment d'un monde, un monde qui enchante l'imagination de Properce et qui est celui des héroïnes grecques:

*Tunc igitur ueris gaudebat Graecia natis,  
tunc etiam felix inter et arma pudor.*

Comment ne pas souligner précisément l'usage qu'il fait des mots *heroina* (*heroïne*) et *herois*? Le mot ne semble attesté en latin pour la première fois que chez Laevius qui l'applique à Ino.<sup>1</sup> Il ne se trouve ni chez Catulle ni chez Tibulle et on peut présumer que si Ovide l'emploie c'est en grande partie sous l'influence de notre Properce: notamment deux fois dans les *Tristes*, en s'adressant à sa femme, après avoir évoqué les figures familières à Properce d'Andromaque, de Laodamie et de Pénélope:

*Prima locum sanctas heroidas inter haberes (I, 6, 39).*

Et encore (v, 5, 43) à propos du *dies natalis* de cette même épouse:

1. Carm. frg. 12. En dehors de l'élegie, on ne trouve le mot que dans Virg., *Catal*, IX, 21; *Culex*, v. 261 (il s'agit dans ce dernier texte des héroïnes aux Enfers; donc influence vraisemblable du texte de l'*Odyssée*, sur lequel je vais insister pour Properce).

*Edidit haec mores illis herois in aequos  
queis erat Eetion Icariusque pater.*

Properce nous montre ces héroïnes formant aux Enfers un chœur qui accueillerait Cynthie (I, 19, 13):

*Illic formosae ueniant chorus heroinae . . .*

Ailleurs, à propos d'une maladie qui a mis en danger les jours de Cynthie, c'est encore aux Enfers – et après avoir énuméré Io, Ino, Andromède, Callisto – qu'il la voit «parmi les héroïnes méoniennes» :

*et tibi Maeonias inter heroidas omnes  
primus erit nulla non tribuente locus (II, 28, 29).*

Ailleurs encore, en une expression plus obscure, Cynthie est dite «plus caressante que les héroïnes, filles d'Inachos.»

Ses héroïnes, ce sont donc à ses yeux les héroïnes homériques, mais plus particulièrement (I, 19) les héroïnes troyennes qui furent faites prisonnières des Grecs:

*quas dedit Argiuis Dardana praeda uiris.*

Dans l'élegie II, 28, il évoque les milliers de beautés qui sont maintenant aux Enfers:

*Sunt apud infernos tot milia formosarum . . .  
Vobiscum est Iope, uobiscum candida Tyro  
uobiscum Europe nec proba Pasiphae;  
et quot Troia tulit uetus et quot Achaia formas  
et Thebae et Priami diruta regna senis,  
et quaecumque erat in numero Romana puellis  
occidit . . .*

«Dans les lieux infernaux il est tant de milliers de belles . . . Près de vous est Iopè, près de vous la blanche Tyrô, près de vous Europè, Pasiphaë la criminelle, et toutes les beautés qu'avait l'antique Troie, toutes celles qu'eut l'Achaïe, Thèbes et les états ruinés du vieux Priam. Tout ce qui peut compter chez les femmes de Rome de même a succombé . . .»

Nous voyons enfin que pour Properce il y a eu une génération des héroïnes que leur beauté a caractérisées; c'est dans une élégie déjà mentionnée, après la mention d'Antiope et d'Hermione:

*et quascumque tulit formosi temporis aetas (I, 4, 7).*

Il est singulier de voir le silence des meilleurs commentaires sur cette expression, pourtant l'une des plus caractéristiques de l'imagination mythologique de Properce.

Ce qui l'éclaire, ce n'est pas dans l'épigramme ni dans les lettres érotiques ni dans la comédie que nous le découvrons. Mais c'est dans une œuvre de ton épique, c'est dans Catulle et son *Epithalame de Thétis et de Pélée* (v. 22 et suiv.):

*O nimis optato saeclorum tempore nati  
heroes, saluete, deum genus . . .<sup>1</sup>*

vers de ton assez épique pour que Virgile lui fasse écho en plein cœur de son Chant VI:

*magnanimi heroes, nati melioribus annis*

On rapprochera également les vers 384 et suiv.:

*Praesentes namque ante domos inuisere castas  
heroum et sese mortali ostendere coetu  
caelicolae nondum spreta pietate solebant.*

La génération des héroïnes apparaît donc, comme celle des héros, contemporaine d'un monde meilleur. Mais si *magnanimi* définit les héros virgiliens, c'est la beauté qui caractérise les héroïnes de Properce. La beauté, mais pas seulement la beauté: la vertu aussi et surtout cette vertu que Properce exalte au plus haut prix, la fidélité:

*tunc igitur ueris gaudebat Graecia natis,  
tunc etiam felix inter et arma pudor.*

1. Le vers d'Apollonius de Rhodes: ὃ περὶ δὴ μέγα φέρτατοι υἱες ἀνάκτων que W. Kroll rapproche n'a qu'un rapport assez lointain.

« *Inter et arma* »: Properce songe surtout, comme le montrent les exemples précédents – Pénélope, Briséis – à la guerre de Troie. Et ailleurs nous l'avons vu employer cette expression de portée générale elle aussi: les « héroïnes méoniennes ». Mais s'il s'agit d'Homère, c'est d'Homère lu à la lumière d'une page célèbre d'Hésiode, celle où dans la succession des âges, il est parlé de la quatrième race, meilleure et plus juste que la race d'airain qui l'a précédée, la race des héros, qui sont appelés sur terre des demi-dieux.<sup>1</sup> Ce sont ceux qui combattirent autour de Thèbes et de Troie, Thèbes et Troie, que précisément Properce réunit dans ces vers de l'élégie II, 28, là où il évoque dans l'au-delà la foule des héroïnes:

*et quot Troia tulit uetus et quot Achaia formas  
et Thebae et Priami diruta regna senis.*

J'ai noté déjà au passage que Properce, s'il parle de la Grèce, met aussi l'accent sur Troie. Dans sa première évocation de l'au-delà peuplé par les beautés du temps jadis, dans l'Elégie, I, 19, il s'écrit, on s'en souvient,

*illuc formosae ueniant chorus heroinae  
quas dedit Argiuis Dardana praeda uiris.*

Pourquoi les héroïnes troyennes? C'est, je pense, d'abord pour la même raison qui fait que Virgile au Chant VI applique le *magnanimi heroes* aux générations troyennes antérieures à Enée:

*hic genus antiquum Teucri, pulcherrima proles  
magnanimi heroes, nati melioribus annis,  
Ilusque Assaracusque et Troiae Dardanus auctor,*

parce que Properce, comme Virgile, est un poète romain.

Quelles sont les sources de la conception propertienne? Ce qu'il importe de souligner en premier lieu, c'est que nous sommes en effet chez Properce devant une conception systé-

1. Hésiode, *Travaux et jours*, v. 143 et suiv.

matique. On peut dire, en forçant un peu les mots, que les héroïnes mythiques chez lui forment un monde. Il n'y aurait qu'à comparer avec l'usage des mêmes moyens fait par Ovide pour le faire ressortir. L'allure extérieure, par exemple la suite de trois termes de comparaison sont les mêmes et visiblement Ovide s'est appliqué à copier Properce; mais l'analogie ne va pas plus loin.

Cette conception systématique avec ses traits essentiels correspond profondément aux tendances de Properce lui-même. L'apologie de la beauté est l'un des traits, mais celle de la fidélité est l'autre. Un troisième, moins apparent, mais aussi significatif, est ce goût d'unir images de la guerre et images de l'amour. Rien de plus étranger, semble-t-il, à Cynthie, à cette courtisane lettrée et artiste que cette atmosphère de Grèce héroïque et galante. A Cynthie peut-être, mais à Properce certainement pas. Il y a cet emploi qui lui est commun avec les autres élégiaques, de métaphores guerrières pour la *militia Veneris*. M. Burck en a souligné avec beaucoup de justesse les accents romains. Chez Properce il me semble qu'ils ont un accent encore plus particulier, encore moins conventionnel. Dans l'élegie II, 7, une de celles où il y a le plus de vécu, son refus d'obéir aux lois d'Auguste sur le mariage prend un ton de défi dans les vers 13 et suiv. C'est un refus d'avoir des fils qui soient des soldats. C'est l'affirmation que si sa *militia Veneris* valait des campagnes, alors il aurait droit au cheval des chevaliers romains:

*non mihi sat magnus Castoris iret equus.*<sup>1</sup>

C'est donc l'affirmation qu'il renonce à la carrière, aux devoirs du soldat. Mais cela ne se fait pas sans un véritable accent de

1. Ce vers s'explique, je pense le montrer quelque jour, par le lien étroit de la législation augustéenne sur le mariage avec l'ordre équestre. Il évoque très précisément le jour de la *transuetio equitum*, où les chevaliers passaient devant le prince (autrefois le censeur), en tenant leur cheval par la bride. La cérémonie comportait un sacrifice à Castor, patron par excellence des chevaliers romains.

défi, dans lequel il n'y a pas besoin d'être grand psychologue pour déceler qu'il y a du renoncement. Properce antimilitariste? Oui, mais avec un goût étrange pour les images militaires. Antiépique? Oui, mais avec une nostalgie de l'épopée. L'amour ne prend que plus d'éclat de s'opposer ainsi aux armes. Si je ne m'abuse, c'est le sentiment que je retrouve dans des vers dont Ovide n'aurait fait que de la galanterie. Ils sont dans l'Elégie III, 8, si curieuse et qui intéresserait sans doute un psychanalyste par sa peinture du goût des violences en amour, violences physiques et morales, non sans une pointe de sadisme et de masochisme comme disent les spécialistes:

*aut in amore dolere uolo aut audire dolentem.*

Et voici le passage mythologique qui traduit la pensée du poète (v. 29 et suiv.):

*Dulcior ignis erat Paridi cum grata per arma  
Tyndaridi poterat gaudia ferre suae:  
dum uincunt Danai, dum restat barbarus Hector,  
ille Helenae in gremio maxima bella gerit.*

«Pâris cherissait mieux sa flamme, s'il pouvait apporter dans un combat charmant le plaisir à sa Tyndaride. Les Danaens l'emportent, le barbare Hector leur tient tête, et cependant lui dans les bras d'Hélène il a sa grande guerre.»

Relevons encore ces vers de l'Elégie II, 22, 28 et suiv.:

*nullus amor uires eripit ipse suas.  
Quid, cum e complexu Briseidos iret Achilles,  
non fugere minus Thessala tela Phryges?  
Quid, ferus Andromachae lecto cum surgeret Hector,  
bella Mycenaee non timuere rates?  
Ille uel hic classis poterant uel perdere muros:  
hic ego Pelides, hic ferus Hector ego.*

«Nul amour ne s'arrache à lui-même ses forces. Lorsqu'Achille sortait des bras de Briséis, vit-on les Phrygiens fuir

moins les flèches thessaliennes? Et de la couche d'Andromaque, quand Hector se dressait farouche, les nefs des Myrmidons ne craignaient-elles pas la guerre? L'un ou l'autre pouvait détruire flottes ou remparts. Ici moi, je suis le Pélide et je suis le farouche Hector.»

Il est donc manifeste que l'atmosphère guerrière qui entoure les héroïnes du mythe n'est pas sans exercer une véritable fascination sur Properce. Remarquons combien il semble qu'il serait peu approprié de parler ici d'alexandrinisme. Il n'y a pas tant familiarité introduite dans les légendes héroïques, qu'au contraire goût d'introduire dans la vie quotidienne – non sans une certaine nuance parfois de jeu – le prestige des temps héroïques. Par un paradoxe curieux, c'est dans le livre iv, dans les Elégies romaines comme celles de Vertumne ou d'Hercule qu'il y aura trace d'un humour à la Callimaque ou à la Théocrite, le goût de voir les petits côtés des grands événements. Ici il me semble que c'est l'inverse: une Grèce héroïque et galante, une idéalisation de l'amour et des femmes amoureuses par l'atmosphère épique qui les entoure, une idéalisation de Cynthie par cet appel, autour d'elle, des figures légendaires.

Peut-il être question que Properce ait emprunté à une ou plusieurs sources sa mythologie? Les faits peut-être quelquefois, mais pas davantage. Certainement pas la structure d'un comportement aussi personnel. N'est-ce pas un peu ainsi *mutatis mutandis* qu'Eduard Fraenkel a montré que les tirades mythologiques de Plaute, notamment celles qu'il met dans la bouche de ses esclaves, ne sauraient venir du modèle grec?<sup>1</sup> Qu'au contraire dans cette matière grecque apparemment, c'est l'imagination la plus personnelle, les procédés de style les plus plautiniens qui se déploient? De même je compte les comparaisons mythiques de Cynthie avec les héroïnes de

1. Dans son ouvrage classique *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922.

la fable parmi ce qu'il y a de plus proporcien dans Properce.<sup>1</sup>

Quant aux sources grecques, dans un sens large du mot, il en est une au moins qui apparaît en pleine clarté et c'est Homère. Le paradoxe peut sembler grand, mais il y avait plus d'une manière de lire Homère ou de rêver en marge d'Homère. On sait de reste que les alexandrins, tout en condamnant le long poème, ne se sont pas fait faute de l'admirer, de le vénérer. Properce fait comme eux. Mais on s'abuserait en cherchant la source déterminée de sa présentation particulière de Briséis ou de Pénélope ou d'Andromaque. Il peut emprunter tel détail à un devancier; il ne doit qu'à lui l'esprit d'ensemble de ses adaptations. Quant à l'au-delà que par deux fois, et longuement surtout au livre II, Properce évoque, je crois que l'idée première en vient de l'*Odyssée*, de cette partie de la Nékyia qu'on appelle le catalogue des Dames: (Chant XI, v. 22 et suiv.):

«Or pendant qu'entre nous s'échangeaient ces discours,  
les femmes survenaient que pressait de sortir la noble Per-  
séphone; et c'était tout l'essaim des reines et princesses»  
(Trad. V. Bérard).

1. Il y a lieu de relever que ce thème, là où il réapparaîtra dans la poésie latine chez Ovide, est manifestement dû à l'influence de Properce. Dans l'*Anthologie palatine*, les épigrammes qui offrent tant de points de contact avec l'élegie romaine n'en ont quasi aucun ici. La pièce V, 257, la seule vraiment comparable, est de Palladas, auteur de la fin du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, et il suffit de citer pour voir que nous sommes bien loin - et bien au dessous de Properce:

οὗτε γὰρ Εὐρώπης, οὐ τῆς Δανάης περὶ κάλλος  
οὐθὲ ἀπαλῆς Λήδης ἐστ' ἀπολειπομένη.

Philodème offre un rapprochement avec Andromède, destiné à excuser l'absence de culture d'une belle Romaine; mais on voit dans quelle atmosphère de gentille ironie (A. P., v, 132 v. 7-8):

Εἰ δ' Οπικὴ καὶ Φλόρα καὶ οὖκ ἔδουσα τὰ Σαπφοῦς,  
καὶ Περσεὺς Ἰνδῆς ἡράσατ' Ἀνδρομέδης.

Les *Epistolographi graeci*, qui ont également en commun plus d'un thème avec l'élegie latine, n'ont pas, non plus, celui-là.

Alors paraissent Tyro, Antiope, Alcmène, Mégéré, Epicaste, Léda, Iphimédée, Phèdre, Procris, Ariane, Maira, Clymène, Eriphyle.

Properse n'a repris le nom que d'une d'elles, mais le nom de Tyro qui n'est pas le plus illustre marque assez la réminiscence à la fois avouée et dissimulée. Et surtout c'est l'essaim des reines et princesses et le mouvement qui l'amène vers Ulysse que nous retrouvons I, 19, 13 dans

*Illic formosae ueniant chorus heroinae*

et la multitude que nous retrouvons II, 28, 49

*Sunt apud infernos tot milia formosarum.*

Je pense qu'à Homère il faut ajouter ses continuateurs mais aussi la tragédie, peut-être même la tragédie romaine qui restait très lue même si elle pouvait n'être pas du goût le plus récent. Sur les beautés troyennes qui reviennent dans I, 10 et II, 28, beautés choisies pour leur caractère national, c'est surtout la tragédie qui a dû fixer l'attention de Properce, beautés captives et en larmes, victimes de la violence.

Un certain accent de gravité, spécial à Properce, me paraît en harmonie avec ces références au monde héroïque, à Homère. Je ne rappellerai que certains des vers les plus tendres adressés à Cynthia (I, II, 22-24)

*Tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes . . .*

écho des adieux célèbres (*Iliade*, VI, 429):

"Εκτορ, ἀτάρ σύ μοί ἐστι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ  
ἡδὲ κασίγνητός, σύ δέ μοι θαλερὸς παρακοῖτης.

Mais naturellement il est remarquable que ces vers d'Andromaque dans Homère, ce soit Properce qui les prononce, qu'ils passent de la bouche de la femme dans celle de l'homme.<sup>1</sup>

1. E. BURCK, *op. laud.*, p. 169.

Pour conclure sur ce premier point, on considère volontiers la mythologie de Properce comme une surcharge d'érudition, comme un poids dont il n'aurait pas réussi à se libérer parfaitement. Quoi qu'il en soit de sa valeur poétique et humaine, il me paraît plus que douteux que Properce ait eu ce désir. Il a bien plutôt développé, en les référant à ses passions, toutes ces allusions à la fable. Quant à la nature même de celle-ci, il faut remarquer qu'il y a à distinguer en elle ce qu'un Romain comme Properce sentait encore en pleine conscience comme grec, relevant d'un pays étranger, plein comme tel de séductions et de dangers, et ce qui était devenu si consubstancial à un Romain cultivé qu'à peine à la réflexion, il eût pu en découvrir l'origine véritable. Une bonne part de la fable était, si je puis dire, nationalisée: tel est le cas au premier chef des légendes troyennes. Quant aux autres éléments, il ne faut pas davantage les considérer comme une sorte de corps étranger dans la substance poétique de l'élegie. Le prestige même de l'antique et de l'exotique permet des effets d'idéalisation qui ne sont possibles que pour un écrivain latin. De sorte qu'en aucun cas la fidélité à l'héritage grec ne saurait aboutir à un froid décalque des œuvres grecques, mais qu'il permet au contraire au poète de mieux exprimer sa personnalité.

## II

C'est encore de mythologie que traitera mon second point, et c'est encore de mythologie au service d'une glorification: non plus celle de Cynthie, mais celle de la poésie. Si au début du livre II, Properce donnait son amante comme la source de son inspiration,

*non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo;  
ingenium nobis ipsa puella facit,*

on sait comment tout le début du livre III revient aux mythes traditionnels relatifs à la poésie. Ce que je voudrais montrer,

c'est comment ce retour, qui marque en un sens l'accentuation des influences proprement littéraires, se lie cependant plus qu'on ne pourrait penser à la vie romaine du temps, à la vie hellénisée des cénacles littéraires et je voudrais illustrer en particulier dans ces mythes le rôle tout particulier que joue Bacchus.

D'abord nous devons imaginer un milieu lettré qui vit pour la poésie, mais qui dans une large mesure vit sa poésie. L'élegie reflète-t-elle la vie réelle? On pose assez mal le problème si on s'attache surtout à l'historicité de tel ou tel fait particulier, tel qu'il est censé s'être passé. Mais même le mettre en doute ne fait point que l'élegie soit pure littérature. La vie qu'on y décrit d'une façon générale et typique, est bien celle que menait une certaine société élégante, celle de la jeunesse qui s'amusait et Mlle Guillemin nous rappelait utilement les enseignements du *Pro Caelio* de Cicéron.<sup>1</sup> Je sais bien qu'il y a telles déclarations intéressées d'Ovide qui voudraient nous faire croire le contraire, qui établissent une opposition entre la Muse badine, licencieuse et la vie très pure et très régulière. Il faut n'admettre ces affirmations que sous bénéfice d'inventaire, et il reste chez Ovide même, par exemple dans l'*Art d'aimer*, assez de *realia* pour nous persuader du contraire.

Un des thèmes les plus caractéristiques de l'élegie de Properce ce sont les entretiens avec les amis, Tullus, Ponticus, Bassus, Gallus, Lynkeus, Demophoon, entretiens dont les thèmes sont de deux sortes et se mêlent le plus souvent entre eux. Il est question de poésie et il est question d'amour, d'amour comme la source de la poésie propre à l'auteur, et de la poésie des autres comme souvent s'opposant à la poésie amoureuse par des ambitions plus hautes. C'est surtout dans le livre I de Properce que nous voyons adopter ce cadre de l'élegie adressée à un camarade qui est aussi un confrère.

1. A. M. GUILLEMIN, *L'élément humain dans l'élegie latine*, Revue des études latines, XVIII, 1940, notamment p. 98 et suiv.

Pourquoi dans la suite il l'abandonne ou n'en use qu'avec des pseudonymes grecs sauf pour Tullus et pour Mécène – mais ce ne sont pas des poètes –, c'est un petit problème dont je n'ai pas la solution et que je laisserai de côté.

L'attention des érudits n'a pas manqué d'être attirée par ce procédé (qui est un peu plus qu'un procédé littéraire, une manière de vivre et de penser son expérience) et alors on constate que dans l'épigramme nous n'avons guère ce type de la confidence à l'ami:<sup>1</sup> on ne devrait guère en être surpris; il n'y a pas confidence sans épanchement, sans un dialogue plus ou moins prolongé, fut-ce un dialogue fictif où un seul parle pendant que l'autre écoute, mais réagit en silence et par ses réactions muettes oriente en tel ou tel sens les propos du seul qui a en fait la parole. L'épigramme est manifestement impropre à cela. Par contre il n'est pas davantage surprenant que dans la comédie, le confident, l'ami soit présent aux expressions de la passion amoureuse: la comédie où tout doit le plus possible être présenté par le dialogue et dans son développement, ses fluctuations, ses revirements ou ses paroxysmes. On pense donc que la comédie aurait ici influencé l'élegie de Properce: comédie grecque de Ménandre ou comédie hellénisée de Plaute ou de Térence, on en discute et la question n'a pas peut-être une extrême importance. Mais explique-t-on ainsi l'essentiel, qui est le mélange de préoccupations littéraires et de préoccupations sentimentales?

Qui ne voit que ce qui est premier ici, ce n'est point l'influence hypothétique de la comédie ou de tel autre genre, mais de la vie, de la vie réellement menée dans le cercle de Properce? Nous devons nous rappeler nos milieux littéraires, depuis la Pléiade jusqu'aux surréalistes. Nous devons imaginer des groupements lettrés qui vivent pour la poésie, qui dans une mesure plus ou moins grande vivent leur poésie. Sans doute il y a dans le nombre de prudents et d'honorables

1. P. TROLL, *De elegiae Romanae origine*, diss. Göttingen, 1911, p. 11 et suiv.

fonctionnaires qui n'aventurent là que leurs moments de loisir. Mais il y a ceux pour qui ces expériences engagent plus profondément – et parfois dangereusement et témérairement, en marge des normes consacrées de la vie et du cœur. A l'époque de Plaute on connaissait déjà une vie de plaisirs à la grecque, puisqu'on avait forgé un verbe tout exprès – *graecari* pour la désigner. On l'imaginera alors chez certains plutôt grossière et plus soucieuse de goinfnerie et de beuveries que d'art et de poésie. Mais peut-être pas chez tous; pas dans ce monde que nous connaîtrions mieux si nous avions conservé davantage des satires de Lucilius. A l'époque des élégiaques, et déjà avant eux au temps de Catulle il y avait certainement plus de raffinement dans les plaisirs comme dans les manières.

Pour Properce ce cercle nous est évoqué plus tard en termes précis par Ovide qui en avait fait partie:

*Saepe suos solitus recitare Propertius ignes  
iure sodalicii qui mihi iunctus erat.  
Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambo  
dulcia conuictus membra fuere mei. (Tristes, IV, 10).*

« Souvent Properce eut coutume de me réciter ses flammes, lui-même, lui qui m'était lié par le lien de confraternité. Ponticus, illustre par le vers épique, Bassus aussi, illustre par le vers iambique, furent les membres chéris de mon cercle de vie ».

*Sodalicium, conuictus*, les mots ainsi rapprochés dans ces vers évoquent une intimité étroite. Ils évoquent probablement quelque chose de plus. Properce comme Ovide faisait selon toute vraisemblance partie d'une société organisée, d'un groupement qui se plaçait spécialement sous le patronage de Liber pater ou de Bacchus. La remarque en a été faite jadis par La Ville de Mirmont dans son livre sur la jeunesse d'Ovide mais n'a guère retenu l'attention.<sup>1</sup> Pourtant nous en avons la

1. H. DE LA VILLE DE MIRMONT, *La jeunesse d'Ovide*, Paris, 1905, p. 221.

preuve dans la pièce *Tristes v, 3*: les poètes se réunissaient en certain jour pour célébrer Bacchus:

*Illa dies haec est, qua te celebrare poetae  
(si modo non fallunt tempora), Bacche, solent;  
festaque odoratis innectunt tempora sertis,  
et dicunt laudes ad tua uina tuas.*

*Inter quos (memini), dum me mea fata sinebant  
non inuisa tibi pars ego saepe fui . . .*

(*Tristes, v, 3, 1 et suiv.*)

« C'est le jour, où – si je ne m'abuse sur les dates – les poètes ont coutume de te célébrer, nouent sur leurs tempes en ce jour de fête des guirlandes parfumées et célèbrent tes louanges en présence du vin qui est à toi. Parmi eux, je m'en souviens, je fus un participant qui ne te déplaisait pas. »

Quel est ce jour? Très probablement si on rapproche ce qu'Ovide dit dans les *Fastes* (III, v. 713 et suiv.) celui des *Liberalia*.<sup>1</sup> Après avoir rappelé que la date est consacrée à Bacchus, le poète continue en effet en le priant de le favoriser, lui poète (*uati*), tandis qu'il chante sa fête. Et de même à la fin, il invite Bacchus à donner à son génie des voiles favorables: donc ce jour-là Ovide souligne particulièrement

1. Sur les *Liberalia* du 17 Mars voir en dernier lieu Adrien BRUHL, *Liber pater*, Paris, thèse, 1953, p. 15 et suiv. Bruhl admet p. 141 notre hypothèse que la fête mentionnée par Ovide avait lieu le 17 Mars. A quelle date pourrait-on faire remonter celle-ci dans le passé? Ne pourrait-on lui rapporter le vers bien connu de Naevius

*Libera lingua loquemur ludis Liberalibus?*

Mais si ce septénaire trochaïque provient, comme il est probable, d'une *fabula palliata*, il est vraisemblable, comme nous y invite du reste Festus qui nous l'a conservé (Paul. *exc. Fest.* p. 103 L), de penser que les *Ludi Liberales* ne sont autres que les Dionysies de quelque cité grecque et que c'est un personnage de la pièce qui parle dans un contexte inconnu. En sorte qu'il est même assez téméraire de rapporter ce vers à la liberté de parole, si connue qu'elle soit, de Naevius, ainsi que le fait Enzo V. MARMORALE, *Naevius poeta*, Florence, 2<sup>e</sup> éd., 1950, p. 44.

le lien entre Bacchus et son inspiration de poète. On ne voit pas quelle autre date eût mieux convenu pour la fête évoquée par la pièce des *Tristes*.

Mais ce qui nous intéresse directement ici, où je m'occupe de Properce, est qu'Ovide dans les vers des *Fastes* pour les *Liberalia* fait un écho sans aucun doute volontaire à l'élegie de Properce en l'honneur de Bacchus (III, 17):

*Mite caput, pater, huc placataque cornua uertas  
et des ingenio uela secunda meo* (v. 789-790).

rappelle évidemment Properce:

*da mihi pacato uela secunda, pater*

ce qui a suggéré à Postgate la correction tentante de *pacato* en *placato*.

Or ce poème de Properce commence ainsi:

*Nunc, o Bacche, tuis humiles aduoluimur aris.*

Rothstein commente ce début d'une manière ingénueuse, mais peut-être inutilement compliquée. *Nunc* ailleurs (I, 6; I, 19; 18b; II, 26b) en cette place initiale ferait partout allusion à quelque chose de «früher Geschehenes zu dem die mit *nunc* angeführte neue Tatsache den Gegensatz bildet. Der Dichter hat seine Leiden bisher geduldig ertragen und keinen Versuch gemacht sich von dem Dienst der Venus zu befreien, jetzt erkennt er, dass er die Hilfe eines anderen Gottes braucht, um sich vor dem Tode durch dieses Liebeskummer zu retten.» Les passages alléguées sont-ils analogues? Dans I, 6 et dans I, 9 le *nunc* souligne une négation à laquelle s'oppose ensuite un *sed*: ce qui est vrai maintenant, ce n'est pas qu'il craigne d'affronter avec Tullus les fureurs des flots, mais c'est qu'il est retenu par Cynthie. Ou encore ce qui est vrai maintenant, ce n'est pas qu'il ait peur de mourir, mais qu'il a peur de mourir sans être assuré de la présence

de Cynthie à ses obsèques. Dans II 18b (= 18c Barber et Butler), ce qui montre la pression d'une réflexion antérieure, c'est un *etiam* qui fait gradation. Auparavant Cynthie irritait ou choquait Properce par bien des travers: maintenant elle va jusqu'à se teindre les cheveux. En 27b c'est un subjonctif d'exhortation et plus encore l'allusion elliptique justifiant cette exhortation qui font peser le poids d'une situation antérieure. Nulle part *nunc* n'y suffit.

Ne peut-on l'entendre tout simplement comme l'indication du moment présent et de ce que le poète y fait, ou plutôt le poète et ses compagnons? Car pourquoi *aduoluimur* ne serait-il pas un vrai pluriel? Je ne tirerai certes pas argument du fait que le poète se désigne dans le vers qui suit par le singulier *mihi*: la succession de la première personne du pluriel et de celle du singulier – ou inversement – pour ne désigner que la seule personne qui parle se trouve ailleurs chez Properce. Mais je dirai seulement qu'*aduoluimur* se comprend de la façon la plus obvie si nous sommes le jour de la fête des *Liberalia*.

Que sera le poème? Essentiellement une glorification sur le ton de l'hymne des pouvoirs libérateurs de Bacchus et l'engagement si Bacchus en fait bénéficier le poète souffrant de son amour de se consacrer à son service désormais pour célébrer ses hauts faits:

*uirtutisque tuae, Bacche, poeta ferar.*

Je proposerais donc de regarder ce poème comme l'un de ceux qui, au témoignage d'Ovide, étaient lus au cours du banquet (qui sans doute suivait le sacrifice) le jour que je suppose avec La Ville de Mirmont être celui des *Liberalia*:

*et dicunt laudes ad tua uina tuas.*

Que notre hymne soit censé récité au cours du symposion, n'explique-t-il pas au mieux l'appel du vers 6:

*tu uitium ex animo dilue meo?*

Sans doute je n'inviterai pas à prendre cette pièce à la lettre. Nous sommes dans une fête où chacun célèbre le dieu selon ses moyens poétiques: Properce, le poète douloureux de l'élegie, traitera donc du Liber qui guérit les peines des hommes.

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, je voudrais rappeler à propos de cette pièce comme à propos de celle des *Tristes* le rôle que Bacchus joue dans la poésie latine,<sup>1</sup> spécialement chez Horace et chez les élégiaques, comme dieu de l'inspiration poétique. Les latinistes se figurent peut-être que c'est là un rôle traditionnel de ce dieu mais il a apparu par exemple à un Wilamowitz qu'il n'en est rien.<sup>2</sup> Le problème a suscité notamment un bref mais substantiel article de M. De Falco,<sup>3</sup> après la recherche ancienne mais toujours valable de Maass.<sup>4</sup>

Dans Properce nous avons par exemple les vers III, 3, 9 et suiv.

*miremur, nobis et Bacche et Apolline dextro  
turba puellarum si mea uerba colit?*

Et encore III, 1, 62

*mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua.*

Dans une espèce de rêverie – où la glorification mythique de Cynthie rejoint celle de la poésie – il se voit transporté avec Cynthie sur des sommets moussus dans des antres humides parmi les Muses. Mais ces Muses mènent une danse à laquelle elles convient Properce et au centre de cette

1. Cf. Wilhelm KROLL, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 1925, p. 30 et suiv. 2. *Hellenistische Dichtung*, t. II, 19, p. 93 et suiv. 3. V. DE FALCO, dans la *Rivista di Filologia*, 1936, p. 371 et suiv. 4. E. MAASS, dans *l'Hermes*, XXXI (1896), p. 375 et suiv. (*Untersuchungen zu Properz und seinen griechischen Vorbildern*). Cf. aussi la note de Rothstein, ad III, 2, v. 9.

danse il y aura Bacchus, dont le thyrse<sup>1</sup> est qualifié de façon inattendue de *docta cuspide*, *docta* adjectif que l'on traduit à mon avis dans ce texte et dans d'autres que nous allons voir de façon inexacte et peu plaisante par «savante» ou par «docte», alors qu'il s'agit de cet enseignement par les dieux qu'il est plus à propos d'appeler inspiration.

De la vision de Properce se rapproche en effet de façon frappante l'ode d'Horace II, 19:

*Bacchum in remotis carmina rupibus  
uidi docentem (credite posteri)  
Nymphasque discentes, et aures  
capripedum Satyrorum acutas.*

Avant de revenir à Horace, rappelons que dans l'élegie Bacchus dieu de la poésie nous apparaît dans les élégies de Lygdamus (III, 4 v. 43-44) où Apollon salue ainsi le poète:

*Salue, cura deum; casto nam rite poetae  
Phoebusque et Bacchus Pieridesque fauent.  
Sed proles Semelae Bacchus doctaeque sorores  
dicere non norunt quid ferat hora sequens.*

Ce groupement ternaire est repris peut-être en écho de Lygdamus par Ovide (*Amours*, I, 3, 11):

*At Phoebus comitesque nouem uitisque repertor.*

Horace dans les *Epîtres* (II, 2, 77 et suiv.) s'écrie:

I. Le thyrse, comme le moyen par lequel Dionysos suscite l'enthousiasme poétique, se retrouve chez Ovide, *Amores*, III, 15, 17-18:

*Corniger increpuit thyrso grauiore-Lyaeus;  
pulsanda est magnis area maior equis.*

Il est aux mains de Tragoedia dans *Amores*, III, 1, 23:

*Tempus erat thyrso pulsum grauiore moueri.*

Juvénal, dans un passage de la *Satire* VII, 53 et suiv., où il est question de l'inspiration poétique (qui ne résiste pas à la misère du poète), dit (v. 59 et suiv.):

*... Neque enim cantare sub antro  
Pierio, thyrumque potest contingere sana  
paupertas ...*

*Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbes  
rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra.*

«Tout le chœur des écrivains aime les bois et fuit les villes, à bon droit client de Bacchus qui aime le sommeil et l'ombre».

Point de restriction, on le remarquera, dans ces textes divers; il s'agit des poètes en général et même dans ce dernier passage, où *chorus* rappelle un vers de la pièce des *Tristes*:

... «*Vbi est nostri pars modo Naso chori?*»

et encore *Pontiques*, III, 4,

*Sunt mihi uobiscum communia sacra, poetae,  
in uestro miseris si licet esse choro.*

il est question très généralement de *scriptores*. Sur le mode plaisant Horace écrit ailleurs (*Epîtres*, I, 19, 3 et suiv.)

*ut male sanos*

*adscripsit Liber Satyris Faunisque poetas  
uina fere dulces oluerunt mane Camenae.*

Mais nous retrouvons là sur le mode plaisant ce que nous avons sur le mode solennel et religieux dans la première ode où Bacchus n'est pas nommé mais où nous retrouvons le lierre qui lui est consacré<sup>1</sup> et son thiase de Nymphes et de Satyres dansant, mêlés aux Muses:

1. Le lierre, comme attribut des poètes, se trouve surtout dans la poésie latine. Chez Properce (IV, 1, 61 et suiv.), la couronne de lierre s'oppose à la *corona hirsuta* qui ceint la poésie d'Ennius. Cette couronne, c'est à Bacchus que Properce demande de la lui tendre, et c'est dans la phrase même où il se qualifie de *Romani... Callimachi*. La même opposition – sans mention particulière du feuillage – se retrouve ailleurs entre les *mollia sertæ* et la *dura corona*. Mais cette fois, c'est aux Muses – *Pegasides* – que le poète la réclame (III, 1, 19 et suiv.). Ailleurs (IV, 6, 3) il est question de *Philiteis... corymbis*. Ceci suggère que chez Callimaque et chez Philitas devait se retrouver la guirlande de lierre couronnant le poète, et sans doute mise en opposition avec la couronne de laurier de l'épopée. Comme chez Horace, le lierre est aussi le signe de la noblesse propre à la culture et à la poésie. Properce ne sera pas brutal avec Cynthie:

*Rusticus haec aliquis tam turpia proelia quaeret  
cuius non hederae circuiere caput.*

Chez Ovide, dans l'élegie sur la mort de Tibulle (*Amores*, III, 9, v. 61-62)

*Me doctarum hederae praemia frontium  
dis miscent superis. Me gelidum nemus  
Nympharum leues cum Satyris chori  
secernunt populo; si neque tibias  
Euterpe cohivet: nec Polyhymnia  
Lesboum refugit tendere barbiton.*

Il est impossible de ne pas lier ces textes sur Bacchus dieu des poètes à l'existence du *conuictus*, du *sodalicium* que nous fait connaître la pièce des *Tristes* et quand se pose le problème de l'origine et de ce Bacchus et ce *sodalicium* de ne pas éclairer la solution par leur rapprochement, de ne pas remarquer que les influences ne sont pas exclusivement littéraires, qu'il s'y ajoute celles de la vie hellénisée. Mais il faut encore joindre au débat des textes d'Horace qui ne sont pas sans concerner directement Properce. Dans les *Satires* I, 10, il opposait son humble poésie d'alors, non inspirée, à laquelle Quirinus l'a convié plutôt qu'à remplir les bataillons grecs, à d'autres poésies, véritables elles, épique, dramatique etc.

*Turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque  
diffingit Rheni luteum caput, haec ego ludo*

au devant du défunt, viendra, en compagnie de Calvus, Catulle qualifié de *doctus* et ses tempes juvéniles ceintes de lierre. Les *Tristes* (I, 6, 1-4) nous montrent que l'art contemporain représentait les poètes avec une couronne de lierre:

*Si quis habes nostris similes in imagine uultus  
deme meis hederas, Bacchica serta, comis:  
ista decent laetos felicia signa poetas;  
temporibus non est apta corona meis.*

Faisant à Bacchus le reproche de n'avoir pas grâce à sa puissance divine sauvé de l'exil un des poètes, Ovide se qualifie de l'un

*... e sacris hederae cultoribus ... (v, 3).*

Nous voyons que lors de la fête mentionnée dans cette pièce les participants *festaque odoratis innectunt tempora sertis.*

Que sont ces *odorata sert* dont ces *cultores* ceignent leurs tempes? Vraisemblablement des guirlandes de lierre. Nous sommes, pensons-nous, le 17 Mars et il ne peut guère s'agir à cette date de roses parfumées. *Odorata* doit s'entendre de parfums artificiels, d'*unguenta*.

*quae nec in aede sonent certantia, iudice Tarpa,  
nec redeant iterum atque iterum spectanda theatris.*

Ce que sont ces concours poétiques que Tarpa juge et qui retentissent *in aede*, les critiques, aidés ou desservis par des scholies fort confuses, se le sont demandé.<sup>1</sup> Mais ils ont en général – et avec raison – rapproché un autre passage d'Horace pris dans cette épître à Florus que nous avons citée tantôt :

*spectemus uacuam Romanis uatibus aedem* (v. 94).

C'est quelques vers seulement après le passage où il nous a été dit que le «choeur des écrivains» est à bon droit *cliens Bacchi*. Maintenant que nous connaissons par Ovide un choeur des poètes célébrant la fête de Liber n'est-il pas tentant de penser que cette *aedes* est placée notamment (je ne veux pas dire exclusivement, pour réserver leur place à Apollon et aux Muses) sous le patronage de Bacchus? Mais que se passe-t-il selon ces vers de l'épître dans cet édifice? Vous vous en souvenez une scène qui met aux prises deux poètes, l'un qui est un nouvel Alcée, l'autre qui est un nouveau Callimaque, mieux même un nouveau Mimnerme. On pense assez généralement que ces poètes sont Horace et Properce. Nous avons, croquée sur le vif, une scène de mœurs littéraires dans la Rome de ce temps et nous voyons le cadre où

1. Voir notamment les notes de KISSLING-HEINZE et de LEJAY à ce passage. Selon le *scholiasta Cruquianus*, il s'agit de l'*aedes Apollinis siue Musarum, quo conuenire poetae solebant suaque scripta recitare*. Selon Porphyron, de l'*aedes Musarum ubi poetae carmina sua recitabant*. Kiessling a mis en doute ces indications, et pense qu'il s'agit du temple de Minerve, où avait été fixée, au temps de Livius Andronicus, la résidence du Collège des poètes. SIHLER qui a étudié toute cette tradition dans son mémoire *The collegium poetarum at Rome* de l'*Am. J. of Philol.*, 1901, p. 1 et suiv. pense (p. 20) qu'il faut suivre Bentley et penser à l'*Aedes Herculis Musarum*. LEJAY s'en tient prudemment aux indications de Porphyron. Pline l'ancien place dans une *Camenarum aedes* l'anecdote assez connue qui concerne Accius (*N. H.*, xxxiv, 19). SIHLER rapporterait à l'*aedes* connue d'Horace ce que Martial nous apprend d'une certaine *schola poetarum* (iii, 20, 8 et suiv.; iv, 61, 3 et suiv.). VILLENEUVE refère – ce qui est peu vraisemblable – le vers de l'*Epître à Florus* au temple d'Apollon Palatin.

elle se place peut-être: le collège des poètes qui a Bacchus pour patron, *chorus, sodalitium, coniunctus*.

Ce collège est-il directement le successeur de celui qui aux origines de la littérature latine fut fondé par Livius Andronicus?<sup>1</sup> Il est difficile de le dire. Remarquons seulement en passant qu'Horace qualifie le chœur des poètes de *scriptorum chorus*. Or le collège que fonda Andronicus paraît avoir été un *collegium scribarum et histrionum*. Toujours est-il qu'il est difficile de ne pas voir dans ce collège quelque chose qui rappelle le monde hellénistique.

S'il s'agit de déterminer comment et où Bacchus est devenu dieu de la poésie en général, cela oriente précisément la recherche. De tels collèges rappellent manifestement les *τεχνῖται Διονύσου* dont les inscriptions étudiées autrefois par Foucart,<sup>2</sup> Lüders<sup>3</sup> et Poland<sup>4</sup> nous font suivre l'activité.<sup>5</sup> Les auteurs que j'ai nommés tantôt, notamment M. De Falco, ont groupé les textes qui mettent progressivement Bacchus en rapport de plus en plus étroit avec les Muses: Dionysos Melpomenos honoré à Athènes puis dieu tutélaire des *τεχνῖται*; Dionysos Mousagetes honoré à Naxos; quelques textes littéraires, notamment l'*Antigone* de Sophocle et le péan de Philodamos. Mais je ne sais comment ils me semblent avoir

1. Festus, p. 446/8 L. Ce premier collège siégeait, comme beaucoup d'autres corporations, dans le temple de Minerve sur l'Aventin. Il paraît avoir été un *collegium scribarum histrionumque*. Si l'on remarque que dans ce temple résidait aussi le *collegium tibicinum Romanorum qui sacris publicis praesto sunt* (Varro, *de ling. lat.*, vi, 17; Fest., p. 134), on pensera que Livius obtint le droit de réunir là son collège, en raison du lien que sa poésie dramatique (et lyrique) avait avec les *ludi publici*. C'est sous le couvert de la religion que Rome a donné place officielle à la littérature. Après, à l'époque impériale le *collegium symphoniacorum qui sacris publicis praesto sunt* (*C. I. L.*, vi, 2293-4416).

2. Paul FOUCART, *De collegiis scaenicorum artificum apud Graecos*, Paris, 1873. 3. LÜDERS, *Die dionysischen Künstler*, Berlin, 1873. 4. Fr. POLAND, *Geschichte des griechischen Vereinswesens*, 1909, p. 129-147; du même, article *Technites* dans *P. W.* 1934, v, col. 2473 et suiv. On sait que cette activité s'est poursuivie au temps de l'Empire romain. 5. Sur la liaison établie entre Dionysos et les Muses, cf. aussi L. R. FARRELL, *Cults of the Greek States*, v, (1907), p. 145 et suiv. Farnell cherche en Thrace l'origine de cette liaison. Mais pour l'époque hellénistique, il est manifeste que la

omis les textes qui intéressent le plus près Horace et Properce, ceux de Théocrite et de Callimaque! On les chercherait en vain dans les commentaires de Rothstein et de Barber et Butler, notamment là où est mentionné le lierre comme attribut propre aux poètes. Les voici. Théocrite d'abord (xvii *Eloge de Ptolémée*, trad. Chambry): «Jamais non plus un homme habile à entonner un chant harmonieux n'est venu aux concours de Dionysos sans obtenir de lui un présent digne de son talent. Aussi les interprètes des Muses célèbrent Ptolémée en reconnaissance de ses bienfaits». Callimaque ensuite (*Epigrammes*, VII Cahen = A. P., IX, 565): «Théaitès suit la voie d'un art pur. Et le chemin peut ne pas conduire, Bacchos, au lierre que tu décernes; mais les hérauts ne clamèrent le nom des vainqueurs que pour un court moment. Lui, l'Hellade à jamais dira son génie». On peut se demander à la rigueur si les concours auxquels il est fait allusion ne seraient pas des concours dramatiques. Mais l'autre pièce (*Epigrammes*, VIII Cahen = A. P., IX, 566) paraît avoir une portée toute générale: «Le petit mot, Dionysos, suffit au poète heureux: "Victoire", c'est son plus long discours. Mais celui que ton souffle ne favorise pas, si on lui demande: "Eh bien! quelle est ta chance?" – "Affreux, dira-t-il, est ce qui m'arrive." Que pareille phrase ne soit jamais pour qui trame l'injustice; pour moi, o dieu, les deux courtes syllabes.» L'application que Callimaque se fait à lui-même des faveurs souhaitées de Dionysos montre bien qu'il ne s'agit pas de concours exclusivement dramatiques et que le dieu est ici inspirateur des poètes en général: pas plus qu'il ne s'agit uniquement de théâtres dans les joutes poétiques qu'aura dans l'*aedes* à arbitrer Tarpa.

Ces constatations aident peut-être à mieux concevoir l'importance que Properce donne à Bacchus dans sa glorification

liaison est d'origine littéraire; elle vient en particulier du théâtre. Les exégèses plus ou moins naturalistes doivent faire place à l'explication sociologique.

de la poésie. On voit ce qu'on gagne à ne pas considérer les textes uniquement dans un rapport de filiation purement littéraire, les influences uniquement comme s'exerçant entre un modèle et un disciple. J'ai bien été tenté de faire intervenir aussi l'archéologie dans ces remarques. Car il y a à Rome un monument encore bien énigmatique qui a fait couler beaucoup d'encre, un monument tout empli de l'idée d'héroïsation et où les représentations dionysiaques jouent un rôle extrêmement important.<sup>1</sup> Une des images essentielles en orne la coquille de l'abside; et c'est la mort d'une poëtesse, c'est le saut de Sapphô à Leucade. Une série de statues représentées en bas relief alignent le long des nefS des figures féminines en majorité et quelques figures masculines.<sup>2</sup> Telle de ces figures tient le thyrse et le tambourin. Aux parois sont suspendus – toujours en représentation de bas reliefs – des objets dionysiaques faisant oscilla: tambourins, cistes, doubles flûtes. Je ne puis jamais parcourir ces images sans songer à cet antre des Muses que Properce évoque dans son Elégie, III, 2, 27. Je le puis d'autant moins que cet édifice est un antre, c'est l'hypogée de la Porte Majeure:

*Hic erat affixis uiridis spelunca lapillis  
pendebantque cauis tympana pumicibus,  
orgia Musarum et Sileni patris imago  
fictilis et calami, Pan Tegae, tui . . .  
diuersaeque nouem sortitae rura Puellae  
exercent teneras in sua dona manus:*

1. Sur le rôle de ces représentations dionysiaques, cf. A. BRUHL, *op. laud.* p. 144 et suiv., d'après J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte-Majeure*, 1927, p. 243 et suiv. Mais ces auteurs n'ont pas peut-être insisté assez sur les statues représentées en bas-relief surtout au long des nefS. Il faut y voir sans doute l'image d'un thiase humain, et non de divinités; il paraît difficile de ne pas mettre en rapport la prédominance de figures féminines avec la Sapphô de l'abside. Sapphô, poëtesse lyrique, est ainsi placée dans une ambiance dionysiaque qui rappelle celle de l'Ode I, 1 d'Horace. 2. G. BENDINELLI, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma*, dans les *Mon. d. Linc.*, 1926, XXI, p. 708, p. 771.

*haec hederas legit in thyrsos, haec carmina neruis  
aptat, at illa manu texit utraque rosam . . .*

« Il s'y trouvait un antre vert tout hérisse de stalactites; au creux de la roche poreuse des tympanons étaient pendus – c'étaient les instruments des Muses – et des masques du vieux Silène façonné dans l'argile et ta flûte, Pan de Tégée . . . de ci de là sur les neuf lots qui leur échurent les neuf vierges emploient leurs tendres mains, chacune à son présent. Celle-ci va cueillant du lierre pour les thyrses; cet autre, aux cordes de la lyre harmonise le chant. Mais celle-ci tresse les roses de ses deux mains . . . »

Des deux remarques très partielles que je viens de présenter il est difficile de tirer une réponse aux problèmes que je soulevais au début. Du moins ont-elles peut-être confirmé la nécessité de préciser et de distinguer, quand on parle d'influence. En matière littéraire on a une tendance à confondre le problème avec celui des sources, et les sources elles-mêmes sont volontiers recherchées dans tel ouvrage particulier. Or s'il est possible pour la mythologie de Properce de prononcer quelques noms d'auteurs grecs, malgré la misère de notre tradition, on a la surprise d'avoir à citer un nom comme celui d'Homère ou comme celui d'Hésiode et du reste à évoquer plutôt une sphère de légendes que telle œuvre définie. Mais on constate aussi que le monde d'images dans lequel Properce se complaît correspond aux tendances de sa sensibilité et que l'évocation des figures et des mythes grecs obéit aux seules lois de son génie propre. Je ne veux pas prononcer ici de jugement de valeur. Mais celui-ci, quel qu'il soit, se doit d'abord de ne pas méconnaître la nature et l'existence des faits. La mythologie de Properce n'est pas due à « l'influence » des alexandrins; son unité particulière n'était possible qu'à Rome chez Properce, pour exprimer une sensibilité raffinée et complexe, qui ne se laisse peut-être pas analyser en termes trop simples, comme ceux qui consisteraient à parler d'éléments grecs et d'éléments latins.

A la place qu'il faut sans doute reconnaître à l'art plastique dont pour nous les peintures de Pompéi ou les stucs de la Farnésine sont les témoins les plus connus, s'ajoute d'une façon plus générale ce qu'il faut appeler la vie, la vie qui emprunte à la civilisation hellénistique des cadres sociaux, on peut même dire des institutions comme ce thiase de Bacchus dont j'ai suggéré l'importance pour Properce et son ennemi Horace. Il serait peut-être encore plus essentiel de définir cette vie par ses aspects intimes, par les valeurs qui dirigent la conduite, les occupations, les plaisirs, les jugements sur les gens et sur les choses. Là aussi il est évident que cette vie est complexe et même c'est là que plus qu'ailleurs le vieux fonds romain est présent et nous aide à comprendre la nature des faits. J'en ai touché un mot à propos des images de guerre chez les érotiques et spécialement chez Properce. Mais l'élegie, qui se veut le reflet de la vie, manquerait de naturel si elle ne respectait pas la complexité de cette vie-là au nom d'on ne sait quel retour à on ne sait quelle nature. Elle ne serait pas romaine du siècle d'Auguste, si elle n'était aussi profondément hellénisée. Ne peuvent s'en attrister que ceux qui cherchent à définir l'originalité des civilisations en termes d'oppositions et de contrastes, et non d'efforts pour les surmonter.

## DISCUSSION

*M. Rostagni:* Ringrazio il Sig. Boyancé delle molte cose che mi ha apprese con la sua esposizione viva e penetrante. Sinceramente mi sembra che egli abbia posto le basi per una interpretazione efficace e persuasiva di questo poeta così tormentato, così problematico, così astruso. In particolare l'idea da lui affermata e sostenuta con tutta una serie di acuti rilievi e di probanti ragioni circa il sodalizio di poeti legati al culto di Bacco, questa idea mi ha fatto molta impressione. Il Sig. Boyancé ha insistito sul valore degli elementi mitologici in Properzio: che sono dal poeta coltivati, vagheggiati, idealizzati, così che fanno parte quasi della sua vita, della sua società, del suo ambiente. Ma basta ciò per concludere che facciano parte anche della sua poesia? O non è questa un'altra cosa? Mi pare che, nonostante tutto, ad un vero valore poetico gli elementi mitologici assurgano di rado. Per fare intendere la differenza, metterei a confronto la maggior parte delle fredde enumerazioni di eroi ed eroine, di cui Properzio si compiace, con quella che dà inizio all'elegia 1, 3 (*Qualis Thesea iacuit cedente carina ecc.*), in cui si è veramente e raramente ottenuto un primo effetto estatico: poiché ivi i paragoni mitologici concorrono a determinare l'atmosfera di intensa sospensione e di trepida contemplazione su cui è fondata questa elegia.

Resta la questione degli pseudonimi di Cinzia e di Delia, in cui non posso non parlare *pro domo mea*. L'ipotesi che Cinzia debba riportarsi all'immagine del Cynthus Apollo di Virgilio e all'ideale callimacheo della poesia, si presenta a mio avviso troppo complicata. Ma soprattutto poi essa mi sembra compromessa dallo stesso Sig. Boyancé in quanto egli ammette che a Cinzia abbia servito da precedente e da esempio Delia. Ora per Delia mi sembra difficile sostenere qualsiasi collegamento con Apollo dio della poesia, mentre spontanea si offre l'attinenza con Artemide, dea della caccia. È ben vero che nel libro di Delia non vi sono specifiche immagini di caccia (come vi sono invece nel ciclo di Sul-

picia: cfr. III, 9, *sed procul abducit venandi Delia cura*), ma vi è, netta e caratteristica, l'atmosfera pastorale, idillica, arcadica della campagna: e tanto basta. D'altra parte nella figura di Delia manca qualsiasi carattere colto: neppur l'ombra, in essa, della *docta puella*.

*M. Boyancé*: L'hypothèse, selon laquelle il y aurait dans le nom de Délie reflet de la personnalité d'Artémis plus que de celle d'Apollon, s'appuie selon vous, sur le livre Trois, puisque là seulement la chasse joue un rôle important; mais c'est un livre où Délie n'apparaît pas et cela me paraît faire difficulté dans votre interprétation. Celle que je donne du nom de Cynthie est un peu compliquée, mais c'est que l'esprit lui-même de Properce est volontiers compliqué; chez lui, on peut dire que souvent une simple phrase, un mot sont le résultat de plusieurs influences qui convergent ou s'entrecroisent. Les noms des héroïnes de Varron, de Cornelius Gallus, de Tibulle orientaient dans un sens apollinien. Or *Cynthius* apparaissait dans un passage où Virgile faisait manifestement écho à l'idéal esthétique de Callimaque, idéal que Properce faisait sien. Le passage devait donc frapper Properce et imposer à son choix cette épithète d'Apollon, entre tant d'autres, pour qu'il en qualifie son inspiratrice.

En ce qui concerne sa mythologie, j'accorde que l'intégration poétique de Cynthie aux héroïnes de la fable est plus ou moins réussie; elle l'est pleinement dans l'Elégie I, 3, moins ailleurs. Dans l'élégie I, 3 cela est dû en particulier à l'influence de l'art plastique, par exemple de la représentation d'Ariane endormie telle que la fait connaître la statue du Vatican. De toutes façons je ne puis admettre que la mythologie ait été pour Properce un héritage mort, un poids dont il n'a pu se délester. Elle correspond à une tendance profonde, celle qui se fait jour quand il crée le monde des héroïnes. Cela peut être source de grande poésie; le passage sur Hélène dans la pièce II, 3 n'a pas sans raison charmé notre André Chénier. Je reconnais que l'influence de la mythologie alexandrine a pu être très grande, encore que les variantes rares des légendes connues, telles qu'on les trouve chez lui, font bien souvent l'effet d'être dues à sa propre fantaisie, rêvant en marge d'Homère.

Schoene l'a montré. Properce crée à sa guise tel trait de caractère inconnu, jusqu'à lui, de Briséis ou de Pénélope.

Pour le *sodalicium* auquel Properce a pu appartenir, c'est le rapprochement avec les textes d'Ovide qui me paraît fournir la preuve la plus propre à appuyer ce qui ne reste, malgré tout en ce qui le concerne, qu'une hypothèse.

*M. Klingner:* Es ist wichtig, zwischen unmittelbarem und mittelbarem griechischen Einfluss zu unterscheiden. Gewiss gab es schon bei Cornelius Gallus römisch verwandelte griechische Bestandteile. Das war der Grund, auf dem Properz weiterbaute.

Mit welchem Recht beruft sich Properz auf Kallimachos? Seine künstlerischen Ideale sind von denen des Kallimachos verschieden. Seine schwierige, ungenaue Art liegt sehr weit ab von der gewählten Genauigkeit des Griechen. Seine Kenntnis der Sage ist vergleichsweise trivial. Aber schliesslich mochte für ihn alles als kallimacheisch gelten, was in der Nachfolge der römischen Entdecker des Kallimachos inzwischen entstanden war. So ist also, scheint mir, die Frage nach Kallimachos bei Properz auch in den Zusammenhang zu stellen, in dem Herr Boyancé den unmittelbaren und den mittelbaren griechischen Einfluss unterschieden hat.

Habe ich recht verstanden, so hat Herr Boyancé bei Gelegenheit der Themen und Motive, die aus der Ilias stammen, mit Recht bemerkt, dass Properz 1, 11, 23 *tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes* den Gedanken der besorgten Andromache auf sich, den Mann, übertragen hat. Das ist über den Einzelfall hinaus denkwürdig. Die Rollen sind zwischen Mann und Frau vertauscht: Diese Umkehr des Verhältnisses, wofür es zuerst bei Catull erstaunliche, bisher kaum gewürdigte Beispiele gibt, hat die ganze neue Liebesdichtung der Römer erst entstehen lassen. Die Geliebte ist *domina*, der Liebende unbedingt abhängig und der Liebe mit seinem ganzen Wesen verfallen, etwa wie die Frauen der Sagenzeit bei den hellenistischen Dichtern. Nur, weil es uns aus der späteren Dichtung so vertraut ist, empfinden wir meist nicht den bestürzenden Wandel, der sich da bei Catull ereignet hat.

*M. Boyancé:* Je vous remercie de vos observations. Properce voulait être un nouveau Callimaque, mais il y a un abîme entre l'élégance sèche de Callimaque et la complication obscure de Properce. Properce n'a pas pris conscience de l'abîme qui le sépare de Callimaque. Pour ce qui est des héroïnes, je suis heureux que ma manière de voir ait été approuvée; je ne veux pas insister davantage. Un doute a été exprimé sur la réalité du sentiment qui se trouve dans l'élegie III, 17 adressée à Bacchus et j'en suis volontiers d'accord: le culte en cause n'est pas de nature à engager ici profondément la sensibilité religieuse du poète. Il faut penser plutôt à une espèce de jeu qui est à mi-chemin entre la conviction et le scepticisme. Le mythe ne se situe pas cependant sur le plan de la pure littérature, de la pure convention comme chez un moderne. Je songerais plutôt à ce que Monsieur Schefold dit de la peinture de Pompéi. Il existait des fêtes qui groupaient les poètes pour honorer Bacchus, dans une atmosphère littéraire, joyeuse et tout de même sacrée; la pièce III, 17 a été composée selon moi pour une de ces fêtes. Sur les transformations que Properce a fait subir aux vers adressés chez Homère par Andromaque à Hector, les suggestions présentées sont importantes. Il est curieux qu'à Rome la femme aimée apparaisse comme une *domina*, comme souveraine, ce qui ne semble pas le cas dans l'amour alexandrin. On dirait qu'il y a comme un renversement de l'idée traditionnelle de la femme à Rome. A Rome la femme a une situation plus éminente dans la famille qu'en Grèce. Les poètes romains réagissent contre les valeurs de la morale romaine; mais en réalité leur réaction est influencée par elles. Les élégiaques romains allaient d'autant plus loin dans la révolte que l'autorité était plus affirmée.

*M. Klingner:* In der griechischen Dichtung, abgesehen von Komödie und Epigramm, wo das Pathos von vornherein nicht ganz ernst genommen ist, vermeiden es die Dichter, einen Mann darzustellen, der ganz der Leidenschaft verfallen ist. Das was ich das grosse geistig-seelische Abenteuer Catulls nennen möchte, hat diese und andere Schranken in Kunst und Leben niedergelegt und dadurch etwas unerhört Neues eingeleitet.

*M. Bayet:* L'«introduction à Properce» de M. Boyancé donne ample matière à la réflexion. D'une étude aussi poussée, je ne voudrais retenir pour l'instant que trois problèmes majeurs sur lesquels la discussion permettrait sans doute de porter une certaine lumière.

Le premier est celui de l'attitude de nos poètes à l'égard de Callimaque, considéré comme représentant caractéristique de l'Alexandrisme grec. Je distingue trois attitudes différentes. Cattulle se donne pour but la transposition exacte des pièces de Callimaque, presque en guise d'exercice scolaire: il s'entend que le traducteur a du génie et que, vraisemblablement bilingue, il goûte les effets différents du grec et du latin signifiant la même chose. Pour Horace et pour Virgile, la leçon de Callimaque est intégrée à un ensemble de procédés (qui ne sont pas propriété du seul Callimaque), constituant la technique alexandrine, et dont ils usent avec grande liberté, chacun selon son tempérament. Properce et Ovide, au contraire, dans une société beaucoup plus alexandriniisée, prennent leur visée directe sur Callimaque avec le dessein non de le traduire ou de l'utiliser, mais de rivaliser avec lui. Encore faut-il s'entendre. M. Klingner a parfaitement raison quand il prouve qu'il y a un abîme entre Properce et Callimaque. Et il y en a un autre, tout opposé, entre Callimaque et Ovide. La comparaison de Callimaque fait paraître Properce trop heurté, Ovide trop fluide. Mais c'est que chacun des poètes latins s'est voulu une originalité propre: nécessité absolue à l'égard d'un public assez cultivé pour lire et goûter le poète grec en son texte original, s'il le voulait. Bien que, en certains cas, la question se pose encore, si les difficultés de Properce ont été, ou non, voulues par lui.

Quant à l'originalité que s'est donnée Properce, elle consiste d'abord en la création d'une langue poétique, dont M. Klingner fixe le caractère d'un seul mot: «*Ungenauigkeit*», imprécision ou plutôt «non-coïncidence» entre le signifiant et le signifié. On ne peut supposer que Properce sache insuffisamment le latin! Qu'il s'agisse d'un procédé voulu, et propre à créer de très riches impressions poétiques, c'est ce que suffirait à prouver l'exemple,

en France, de Verlaine et de Mallarmé (Alfred de Musset aussi parfois, mais plus inconsciemment). Une marge, même presque imperceptible, entre le mot et la chose, auréole, renouvelle, oblige aussi le lecteur à un effort créateur et à une sorte de complicité avec l'écrivain.

L'emploi de la mythologie peut sembler antithétique parce que nous sommes très frappés de la netteté de son expression plastique gréco-latine. Et il est loisible, en ce sens, d'évoquer encore Mallarmé en qui s'intriquent et se valorisent par antithèse le flou affectif et la précision descriptive; ou, mais sous dosages différents, Baudelaire encore. Seulement l'accumulation des noms d'héroïnes autour de Cynthie me laisse rêveur. Bien entendu, il n'est pas question d'évoquer des ressemblances de caractère ou de destin: ce serait chaotique. Ne s'agirait-il pas d'un autre type d'imprécisions, pour faire jouer autour de la personne aimée, comme une atmosphère irisée, quantité de suggestions de beauté, plus ou moins appuyées du souvenir d'œuvres d'art (les Romains, à cette date, en sont obsédés)? Autre approximation poétique, donc, et appel analogue à l'imagination du lecteur. Sans compter, il va de soi, la volupté musicale des noms grecs, et tous les souvenirs qu'ils évoquent, d'Homère ou d'Hésiode; et l'étalage d'une érudition à la fois immense et monotone.

Cette mythologie, exprime-t-elle, en certains cas, des réalités sociales et religieuses plus profondes que celles du jeu poétique? Je n'en sais rien. Je serais tenté de schématiser l'expansion des fables grecques dans le monde latin sous une formule double: enrichissement de la poésie, détérioration de la religion. Je ne crois pas, au temps où écrit Properce, qu'un groupe de poètes se soit mis sérieusement sous le patronage de Bacchus. Je me demande même si l'on n'a pas exagéré la portée du fameux vers de Naevius: *Libera lingua loquemur ludis Liberalibus*.

Je ne disconviens pas qu'il y ait eu des groupes bacchiques religieux; ni que le dionysiasme ait eu sa part dans certains cultes mystiques: on n'a garde d'oublier les représentations funéraires ni l'hypogée de la Porte Majeure à Rome. Mais peut-on affirmer

le moindre sentiment religieux quand la poésie de Properce évoque les Muses, les Nymphes, la thiase bachique?

Il est bien sûr qu'on doit tenir compte des datations, et essayer aussi dans chaque cas de déterminer la part de la poésie et celle de la religion. Par exemple, lorsqu'il s'agit de l'antre des Nymphes: un culte grec, bien attesté au III<sup>ème</sup> siècle avant notre ère, sert de support au *genre littéraire* de la Bucolique; mais ensuite a joué son rôle comme élément d'un dionysiasme mondain.

*M. Boyancé:* Les suggestions si riches, si variées de M. Bayet posent une série de questions. Il y a les réactions diverses des poètes successifs à l'égard du même Callimaque. Il y a ce qui a été dit de l'imprécision du vocabulaire de Properce. Je le crois, cette imprécision est voulue; il suffit de remarquer combien, quand il le désire, Properce sait arriver à la clarté. Je releverai une particularité, un des moyens dont il use pour ses effets voulus d'imprécision, son usage de l'ablatif qu'a étudié une dissertation de H. Bausch (*Studia propertiana de liberiore usu ablativi*, diss. de Marbourg, 1920). Ce cas a recueilli en lui l'héritage de trois cas, ablatif proprement dit, locatif, instrumental. Bien des fois chez Properce on ne peut déterminer avec netteté auquel on a affaire; le poète use consciemment de l'ambiguité que lui offrait le fait grammatical. Pour sa mythologie, on note le même contraste entre la précision de certains contours et certaines manques de logique. Les comparaisons, où elle est utilisée, semblent parfois boîteuses. Maladresse? Art calculé? on peut hésiter.

Il est certain que la mythologie, puisque nous parlons de mythologie, ne peut représenter la même chose pour un Latin et pour un Grec. Le premier en est séparé par une sorte de distance qui lui permet davantage une attitude de jeu. Mais un jeu qui n'est pas nécessairement frivole ni peu respectueux. Quand un groupe de poètes se met sous le patronage de Bacchus, — et c'est le cas indubitable pour celui que nous fait connaître Ovide —, il veut glorifier par le prestige du dieu grec la conscience qu'il a de lui-même.

*M. Pöschl:* Als eine der wichtigsten und einleuchtendsten Thesen

des Vortrags möchte ich hervorheben, dass das mythologisch Bildhafte bei Properz nicht als spielerischer Zierat aufzufassen ist. Herr Bayet fand die glückliche Formulierung, dass das Mythologische eine bestimmte Atmosphäre schafft, eine Atmosphäre gehobener Feierlichkeit. Bei Properz könnte man fast noch weiter gehen und sagen: es ist eine Atmosphäre, die in manchen Gedichten fast etwas Religiöses haben kann. Das Mythologische wird hier zur Chiffre einer neuen echten Religiosität. Denn obwohl dem Dichter die offizielle Religion und auch die Mysterienreligionen nichts bedeuten, hat er doch einen neuen Bereich des Religiösen erschlossen: die Religion der Liebe. Und die Mythologie der Liebe, die Herr Boyancé so eindrucksvoll uns vor Augen geführt hat, ist in ihrem Kern ein Ausdruck dieser Religion.

Was den realen Hintergrund des properzischen Bacchusgedichtes betrifft, so wird es wohl richtig sein, einen solchen anzunehmen. Dionysos als Symbol des Dichtertums spielt jedenfalls in der augusteischen Dichtung eine grosse Rolle. Das beweist z.B. der grossartige horazische Hymnus «Bacchum in remotis» (c. 2,19), wo der Gott (wie die Götter der vierten Römerode als Besieger der Giganten) als Bezwinger des Höllen Hundes erscheint, worin die Macht der Dichtkunst angedeutet ist, die über Leiden und Tod triumphiert. Die Bedeutung des Dionysos in der augusteischen Dichtung wie übrigens auch in der pompejanischen Malerei mag daneben auch mit einer Neubelebung des dionysischen Kultes zusammenhängen (Servius spricht von einer solchen durch Cäsar), aber bei den Dichtern ist vor allem Dionysos göttliches Symbol ihres Dichtertums.

*M. Boyancé:* Ce qui peut nous inviter à relever un certain aspect religieux de la mythologie de Properce, c'est notamment sa religion toute nouvelle de l'amour. Un jeu, si l'on veut, mais un jeu dans un sens noble. Naturellement, quand le poète divinise Cynthie, ce n'est pas à prendre à la lettre, au sens d'une apothéose. Mais il y a dans ce jeu même le reflet des honneurs donnés par l'héroïsation solennelle dans leur bois sacré des Manes de Callimaque, de l'Ombre sacrée de Philitas de Cos, qui s'inspire cer-

tainement de l'héroïsation cultuelle pratiquée dans les milieux alexandrins. Properce emprunte à la religion l'atmosphère sacrée dont il entoure ceux qu'il glorifie. C'est un peu ce qui se passe, *mutatis mutandis*, avec l'art des jardins étudié par M. Grimal: même devenu profane, il garde de ses origines sacrées un certain caractère.

*M. Wilkinson:* M. Boyancé has provoked a lively discussion, and by now nearly everything that had occurred to me to say has been said. I have gained a clearer understanding of how the Greek mythological world came to be idealised by these Roman poets. Catullus in his 68th poem concentrates on re-living an intense moment of his life. With characteristic complacency he thinks of Laodameia as a comparison with Lesbia because she was a type of passionate devotion, and because the only moment ever recorded that could rival his moment of ecstasy was the reunion of Laodameia with her dead husband. Propertius thinks of the same story because he is obsessed with thoughts of what may happen after death. He dwells on his own devotion, not Cynthia's, and so he identifies himself with Protesilaus:

*Illic Phylacides iucundae coniugis heros  
non poterat caecis immemor esse locis.*

To both poets the legend is intensely moving for personal reasons. These mythological *exempla*, which often seem so trite and mechanical to us, could still fire a poet's imagination. A notable parallel is that of the English poet of the early nineteenth century, John Keats, a young chemist's assistant, who kindled his romantic vision of the Greek mythological world by poring over Lemière's Classical Dictionary.

I was much interested by what M. Bayet said about modern poets in France. English-speaking poets too have developed traits found in Propertius. The American poet Ezra Pound, who, whatever one may think of him, has been one of the chief influences on our recent poets, indulged in garbled versions of Propertius, which is evidence that he recognised the affinity. The sudden, unexplained transitions in Propertius have led logical-minded critics

to attempt too much transposition in his text. His logic is one of thought-association, not the strict, explicit logic which is pre-eminently Greek. His constant switching into mythological *exempla* is a symptom of this habit of mind. Again, as M. Bayet mentioned, his use of words is much less precise than that of most Greek and Roman writers; and he forces his syntax to strange, striking, powerful expressions puzzling at first to the reader. These sudden transitions, the allusiveness, the tortured syntax, are features of our modern poetry. It is left to the reader to perceive the connection. And as a joke is more amusing the less it has to be explained, so the sudden perception of the connection between two fields of associations is more exciting when we make it without having it made easy by the poet. (One is reminded of Cicero's explanation of why we take pleasure in metaphor.) Now that readers are accustomed to these features of modern poetry, they are rediscovering the genius of Propertius, who was underrated in the nineteenth century partly because poets tended then to be judged on moral grounds as well as poetic.

*M. Boyancé:* Je suis moins sceptique sur une certaine valeur religieuse du collège des poètes. On ne peut pas entièrement assimiler son cas à celui d'une Académie de Sainte-Cécile, qui ne pense guère à la patronne. Il faut songer au rôle religieux des collèges à Rome; ils offrent aux membres une occasion de se retrouver en présence du saint patron, un peu comme les corporations du Moyen Âge. J'ai particulièrement goûté les rapprochements entre la poésie romaine au temps de Tibulle et de Properce et la poésie anglaise, mais mon peu de compétence m'interdit de les juger. Il faut rapprocher les procédés poétiques de Properce et ceux de certains modernes, selon la suggestion de M. Bayet. C'est parfois aussi le cas pour Virgile, mais pas au même degré que pour Properce qui va plus loin. On peut constater en France chez nos étudiants que Properce les attire plus que Tibulle; ils sont séduits par ses difficultés mêmes, les brusques sauts d'une idée à l'autre, sa richesse d'émotion. Il leur paraît plus moderne. J'ai-

merais savoir s'il suscite les mêmes réactions en d'autres pays.

*M. Klingner:* Die Schwierigkeiten in den syntaktischen Fügungen des Properz sind gewollt; ich bin fest davon überzeugt. Ja, sie folgen aus dem Bestreben, das eine Hauptsache seines Kunstwillens ausmacht: er weicht der Banalität aus. Kallimachos hat es auf eine andere Weise getan. – Zu diesem Bestreben kommt der Wille zur Lebendigkeit. Manche Schriftsteller und Dichter suchen eine Fasslichkeit derart, dass der Hörer weiß, was kommt, kaum, dass ein Satz, ein Satzteil ausgesprochen ist. Ist aber dieses Ziel im Gang der Kunst einmal erreicht, dann droht die Banalität, die Unlebendigkeit. Dann kommt die Zeit für diejenigen, bei denen sich in jedem Wort etwas Neues, Unerwartetes ereignet. Zu ihnen gehört Properz.

*M. Bayet:* En ce sens aussi, je mettrais le morcellement des Elégies de Properce au compte d'un procédé: jeu de surprise et de contraste entre des fragments poétiques courts (du type de l'épigramme, plus ou moins), juxtaposés sans transition. Un procédé analogue était à la base de ce que j'ai appelé le «lyrisme pittoresque» de Virgile dans les *Bucoliques* et encore dans certaines parties des *Géorgiques*.

*M. Pöschl:* Ich möchte es mit Herrn Rostagni für möglich halten, dass in Cynthia und Delia eine Beziehung zu Artemis steckt. Die Geliebte, die man sich wünscht, ist unschuldig und treu, so wie Artemis oder ihr heiliges Tier, das Reh, als Symbol des artemisischen Bereiches der Liebe auf attischen Hochzeitsvasen erscheint, wie Ludwig Curtius in einem Vortrag gezeigt hat. Tibull und Properz haben vielleicht diese Seite der Artemis in Delia und Cynthia ansprechen wollen. Aber vielleicht ist auch nur die Beziehung auf den Dichtergott Apoll gemeint.

VI

L. P. WILKINSON

Greek Influence on the Poetry of Ovid



## GREEK INFLUENCE ON THE POETRY OF OVID

THERE is a fine saying that ‘every educated man has two countries – his own and France’. In the same sense every educated Augustan had two countries, his own and Greece. Consider the experience of men like Horace and Ovid. They were taught Greek language and literature as well as Latin by the most distinguished schoolmasters of Rome – *insignes urbis ab arte viri*; they then proceeded to Athens for further study; and finally they completed the Grand Tour by visiting the famous Greek cities of Asia Minor.<sup>1</sup> In the self-consciously patriotic *Fasti*, in a passage glorifying Mars, Romulus and the primitive Romans which smacks of the rhetorical schools,<sup>2</sup> Ovid might refer contemptuously to

*Graecia, facundum sed male forte genus,*

but in general his whole attitude is very different. He had inherited with the elegiac form the individualism of Tibullus and Propertius, the championship of the things of the mind against Roman materialism and worship of power, wealth and political success. Even in the elder generation which experienced the first enthusiasm of the Augustan revival of *Romanitas* Horace had boldly spoken out, in the Epistle to the Pisos (323-4), for Greek humanism and integrity as against the worldly values of Rome:

*Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo  
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris;*

and Ovid, hitting back at those who bade him follow, *more patrum*, the glamour of arms and the Forum, takes up the same theme:

*Mortale est quod quaeris opus; mihi fama perennis  
quaeritur, in toto semper ut orbe canar.<sup>3</sup>*

1. Hor., S. I, 6, 76-8; Ep. II, 2, 43; S. I, 7; Ep. I, II. Ov., Tr. I, 10, 16; 2, 77-8; P. II, 10, 21-42. 2. F. III, 101-118. 3. Am. I, 15, 7-8.

The rationalism of Ovid's mentality, the Greek devotion to the *logos*, is apparent in every incidental comment he makes on religion or superstition.<sup>1</sup> Whereas Propertius' verse has a ring of desperate sincerity when he speaks of witchcraft, Ovid speaks of it, and of love-philtres, with contempt. And as for augury:

*augurium ratio est et conjectura futuri.*<sup>2</sup>

He is always on the side of the intellect. This emerges in a most interesting way in the contest between Ajax and Ulysses for the arms of Achilles in *Metamorphoses* XIII. The denigration of Ulysses as a cowardly trickster begins with Pindar's Seventh and Eight Nemeans, if not earlier, and thereafter the dominant tradition was against him. One can imagine where the sympathy of the average Roman would be – not with the know-all *Graeculus esuriens*. But Ovid's sympathies are unmistakably different: his stolid Ajax is the dull-witted soldier little respected by the bright elegiac poets of love, while his Ulysses is the man of *ingenium*, the clever, subtle thinker and speaker.

*Excudent alii spirantia mollius aera,*

said Roman Virgil; it was left to Ovid to conceive for his Ulysses the triumphant taunt, 'Was this the ambition of Thetis for her son, that those heavenly gifts, a work of such art, should be worn by a coarse, insensitive soldier incapable of appreciating them?'<sup>3</sup>

*Scilicet idcirco pro nato caerulea mater  
ambitiosa suo fuit, ut caelestia dona,  
artis opus tantae, rudis et sine pectore miles  
indueret? neque enim clipei caelamina novit,  
Oceanum et terras cumque alto sidera caelo  
Pleiadasque Hyadasque immunemque aequoris Arcton*

1. On religion, *A. A.* I, 637, cf. *F.* II, 45–6. 2. *Tr.* I, 9, 51. On witchcraft, etc., *Her.* VI, 93–4; *Med. Fac.* 35–42; *Rem. Am.* 249–90. 3. *M.* XIII, 288–295.

*diversosque orbes nitidumque Orionis ensem:  
postulat ut capiat quae non intelligit arma.*

Ovid's own appreciation of the visual arts is apparent in the vivid detail of the descriptions in his mythological narratives; he catches the significant moment, or attitude, or gesture, and imprints it indelibly on our mind. All around him in the Augustan capital he must constantly have seen Greek pictures of these subjects, analogous to those we can still see in Rome, Naples and Pompeii.<sup>1</sup> As we read, we are constantly reminded of works of art; as when Acheloüs in the *Metamorphoses*<sup>2</sup> leans on his elbow just like those colossal statues of river-gods, one of which, the celebrated 'Marforio' of the first century A.D., is to be seen in the *cortile* of the Capitoline Museum, and another, a Nile of the same period, in the Vatican.

When Ovid was a young man at Rome, studying in the rhetorical schools but reacting against the influences that would turn him into a lawyer, he fell in love with a woman named, not Corinna, but Elegeia. He met her in the circle of Messalla where, to judge from the two books of Tibullus and the third book by divers hands that has come down under his name, she was having a considerable vogue; though if anyone could claim a right to the title of being her 'vir', it was a member of Maecenas' circle, Propertius. Her forebears had migrated from Greece to Rome several generations before, but by now the strain was so interbred with Roman stock that it is difficult for us to tell how much Greek blood still flowed in her veins. M. Rostagni and M. Boyancé have dealt with the debt of Roman Elegy to the Greeks. In his *Amores*, *Ars* and *Remedia*, full as they are of Greek *loci* and *exempla*, Ovid is so much a follower presumably of Gallus, and certainly of Tibullus and Propertius, that I will spend little time on them.

1. See H. BARTHOLEMÉ, *Ovid und die antike Kunst* (1935). 2. viii, 727.

Catullus had breathed into Roman love-elegy at its birth a spirit which Greek elegy may have lacked almost entirely, that of intense personal experience. A similar passion inspires the earlier work of Propertius, more formal though it is; in his later work, and in Tibullus, it weakens into sentiment, but is still serious and to some extent genuine. The opening poems of Ovid's *Amores* make us immediately aware that this Roman essence has evaporated. We are to be entertained, not moved.<sup>1</sup> His whole approach, like that of Horace in his love-odes, is detached and humorous. Corinna, we may be sure, is an imaginary figure. Love is symbolised by the mischievous cherub of Hellenistic baroque, and the spirit is sometimes that of the epigrammatists, from Kallimachos and the poets of the *soros* to Meleagros and Philodemos, sometimes that of the New Comedy. The whole idea of *Romanitas* is not so much absent as caricatured. Thus, whereas Propertius had assumed the role, not merely of *miles* but of *Triumphator* of love, Ovid makes Cupid himself the *Triumphator*.<sup>2</sup>

The *Ars* and *Remedia* are in the same spirit, naturally leaning more towards comedy, but also diversified with *exempla* from Greek mythology some of which are developed at length in a way that foreshadows the *Fasti* and *Metamorphoses* – Bacchus and Ariadne, Daedalus and Icarus, Cephalus and Procris.<sup>3</sup> As for the *Medicamina Faciei*, it is clear from fragments of Nicandros' *Ophiaka* that he had versified recipes,<sup>4</sup> but we also know that there were other metaphrasts at Rome in Ovid's time who had versified technical treatises in Hellenistic fashion on such subjects as dyeing fabrics.<sup>5</sup> Where Ovid probably differed from his predecessors, Greek and Roman, was in the spirit of his undertaking. In the *Ars* he clearly meant to amuse the reader by writing a didactic poem

1. See E. REITZENSTEIN, *Das neue Kunstwollen in den Amores*, Rh. Mus. 1935, pp. 67–76. 2. T. F. HIGHAM, C. R. 1934, p. 113. 3. *Ars* I, 527–64; II, 21–96; III, 687–746. 4. Fr. 34 and 35 (Gow and SCHOLFIELD). 5. Tr. II, 471–90.

on a frivolous subject, thus introducing an element of burlesque. In the *Medicamina* he probably had the same idea, cosmetics being regarded in strait-laced circles as frivolous and even improper. But the joke proved too heavy, and we may hope that it was the poet, and not merely the archetype, that stopped short after a hundred lines.

Let us turn now to a work in which we are safe in assuming, for all the influence of the Roman *suasoria* on the treatment, that we are in direct contact with Greek literature – the *Heroides*. Ovid was a great reader, using books both to stimulate his Muse and to provide her with provender; like Catullus at Verona, he was to find separation at Tomis from his library an obstacle to poetic composition.<sup>1</sup> The sources of the *Heroides* range throughout Greek and Roman literature, from Homer and Sappho to Catullus and Virgil. To study his method let us first consider a poem derived, as we may safely assume, from a single and extant Greek source in epic – the letter of Briseis to Achilles (iii), supposed to have been written after the failure of the Embassy in *Iliad* ix to persuade Achilles to accept her back with a vast present as amends.

Ovid sets himself to imagine what Homer only hints at in the single word *ἀέκουσα*, the feelings of Briseis from the time when Agamemnon announced his intention of taking her from Achilles. She is a barbarian princess, a captive among strangers; but she has come to love her heroic captor, and goes unwillingly with the two heralds when they come to his tent and lead her away –

ἢ δ' ἀέκουσα' ἄμα τοῖσι γυνὴ κίεν.<sup>2</sup>

She cannot blame him for acting under *force majeure* – and yet, need he have surrendered her so soon, without so much as a kiss, as though she were once more being captured (5-16)? (In Homer it was Achilles who forebore to blame the

1. Cat. 68, 33; Ov. *Tr.* iii, 14, 37. 2. 1-4; *Il.* i, 348.

heralds for doing what they could not help, and bade Patroklos hand over Briseis without more ado:<sup>1</sup> Ovid uses the hint, and transfers the forgiving words to the heroine, adding a good and characteristic touch, the exchange of looks between the heralds, the ordinary human beings, amazed that he showed no indication of his old love for her:

*Alter in alterius iactantes lumina vultum  
quaerebant taciti noster ubi esset amor.)*

Often, she says, she longed to steal back to him by night, but she was afraid of being caught by some marauding Trojan (perhaps the *Doloneia* put this idea into Ovid's head), and enslaved to one of Priamos' many daughters-in-law (17-20). Besides, she expected Achilles himself to come and rescue her: had not Patroklos whispered to her as she was led away, 'You will soon be here again'? (21-4) (This idea was probably suggested by her lament over Patroklos at *Iliad* xix, 297-300, where she recalls how, at the sack of her home, it was he who had comforted her, saying he would make her Achilles' wife.) And now Achilles is not only not coming to rescue her, but positively refusing her when her return is offered (25).<sup>2</sup>

When, in his speech in the *Iliad* rejecting the overtures of Agamemnon, Achilles comes to Briseis (336), in his first bitter words he expresses his longing for 'his beloved wife', and in the same breath brutally sneers that Agamemnon may sleep with her, for all he cares,

ἔχει δ' ἄλοχον θυμαρέα, τῇ παριαύων  
τερπέσθω,

but he adds that he loves her, captive though she be, just as Menelaos loves Helen. Ovid, the connoisseur of feminine psychology, realised that Briseis would not understand that, while she had been Achilles' beloved bed-fellow, she was

1. I, 334-8. 2. ix, 308-429.

still more his γέρας, the symbol of his honour;<sup>1</sup> that he could genuinely love her, yet sacrifice her with scarcely a qualm if he felt it would enhance the assertion of his honour. Her incomprehension increases her pathos. She enumerates the gifts offered by Agamemnon through his three ambassadors, the last straw being the women,<sup>2</sup>

*quodque supervacuum est, forma praestante puellae  
Lesbides, eversa corpora capta domo,  
cumque tot his – sed non opus est tibi coniuge – coniunx,  
ex Agamemnoniis una puella tribus.*

Could he not have accepted the other gifts, and used them to ransom her? (Not very logical, but then she's a woman.)

Next she turns to the tragedy of her home, Lyrnesos, recalled later in the *Iliad* in her lament for Patroklos; how Achilles himself had sacked the town, killed her husband and her three brothers, and taken her, a princess in her own country –

*et fueram patriae pars ego magna meae –*

to be his concubine; and how she had yet come to forget all this for his sake, having found in him what Homer's Andromache found in Hector:

*tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras.<sup>3</sup>*

She has heard, as Odysseus reported, that he is threatening to sail home on the morrow. Anything rather than that – or at least let him take her too; she will not claim to go as his wife; she will be a slave, even a handmaid to the noble wife he has boasted that Peleus will provide for him. Nevertheless she appeals to him to lay aside his incomprehensible wrath – *vince animos iramque tuam*, which is, ἀλλ', Ἀχιλεύ, δάμασον

1. *Il.* I, 356. 2. 27-40; *Il.* IX, 260 ff. 3. 45-52; *Il.* xix, 291-6; VI, 429. Ovid may also have had in mind Tecmessa's speech at Soph. *Aias*, 514-9.

Θυμὸν μέγαν. She still imagines that she in herself is the whole cause of it, just as Helen was of the war:

*propter me mota est, propter me desinat ira.*

And lest he be ashamed to yield to a woman, she repeats the story already told him by Homer's Phoinix, how the great Meleagros had at length yielded to the entreaties of his wife Kleopatra and gone out to fight. (Here Ovid has the advantage, for the tale is doubly effective in the mouth of the wife herself.) All this section (57-98) is based on hints from *Iliad* ix.<sup>1</sup>

Finally she swears a great oath, by the bones of her husband and brothers, by himself and his sword that killed them, that there has been no intercourse between him and her, just as Homer's Agamemnon swore a great oath to the same effect by Zeus and Earth and the Sun and the Furies, and as Homer's Priamos kissed the dread hands of Achilles that had slain so many of his sons.<sup>2</sup> Achilles, she adds, cannot boast of such fidelity: he is not even unhappy, but spends his time singing to the lyre and sleeping with a concubine (Homer relates that the embassy found him doing the former, and left him to do the latter).<sup>3</sup> She begs the Greeks to send her as ambassador; surely he will not be able to resist her kisses, her well-known touch and look (127-34).<sup>4</sup>

This is one of the most convincing Epistles. I think the reason is that the Homeric story had plenty of details which could be developed, while the epic poet had not cramped him by expressing the feelings of the heroine at all. Contrast the failure of Dido's letter to Aeneas (vii), where Virgil had worked over the ground already, expressing her feelings in

1. 682-3, cf. 356-63; 394-400; 496; 590-6. 2. 103-110; *Il.* xix, 258-65; xxiv. 3. 111-20; *Il.* ix, 186; 665. 4. There are two more Homeric references; to Peleus' spear, which even Patroklos could not throw (126, cf. *Il.* xvi, 140-3), and to Achilles' sword, with which he would have killed Agamemnon himself if Athena had not stayed his hand (147-8, cf. *Il.* i, 194).

incomparable verse. There is hardly a hint in Homer which Ovid does not turn to account. So far from admitting that this showed lack of invention, he would have claimed credit for it, as in borrowing from Virgil he was described by Gallio as ‘palam mutuatus, hoc animo ut vellet agnosci’.<sup>1</sup> The recognition of the allusion was to be part of the hearer’s pleasure. Yet it was not a slavish, scissors-and-paste, method of composition. It was so laborious to look up a reference in an ancient book-roll, that authors developed great powers of memory. Their very slips show how much they relied on the Mother of the Muses. Thus in the other Epistle based entirely on Homer, that of Penelope to Ulysses, there are three points which seem to indicate that he is relying on memory, for it is a slightly inaccurate memory, of the *Odyssey*.<sup>2</sup> Yet how well he uses his hearers’ familiarity with Homer for his own purposes, as for charming irony when his Penelope imagines Ulysses as telling some mistress that his wife is ‘rustica’ and only fit to stay at home and weave, when all would know from the *Odyssey* that she was weaving with desperate trickery to preserve her loyalty to him, while he for his part was protesting to Calypso: ‘Goddess and queen, I know well that Penelope is less favoured to look on than you in beauty and stature; she is mortal, whereas you know not age or death. Yet even so I long day by day to voyage homeward and to see the day of my return.’<sup>3</sup>

But more often than epic, Greek tragedy provided Ovid with his sources for the *Heroides*.<sup>4</sup> Indeed, as far as their spirit goes, the true ancestor of these outbursts, *dolor ira mixtus*,

1. Sen., *Suas.* III 7. 2. Ll. 15, 37 and 91. Cf. *Rem. Am.* 783-4, where he attributes to Agamemnon Achilles’ oath by the sceptre in *Il.* I, 234, sworn on another occasion. 3. *Her.* I, 77-8; *Od.* V, 214 ff. 4. Hermione from Sophocles, perhaps via Pacuvius, Deianeira from Sophocles *Trachiniai*; Phaedra from the lost earlier version of Euripides’ *Hippolytos* also used by Seneca; Canace from Euripides’ *Aiolos*, Laodameia from Euripides’ *Protesilaos*; Hypermnestra partly from Aischylos’ *Danais*. W. Kraus in R-E, ‘Ovidius Naso’ col. 1928. Ovid shows his enthusiasm for Greek Tragedy at *Tr.* II, 381-406.

is Euripides. He also had tended to see situations from the woman's point of view. An obvious case in point is the speech of his *Medea* when confronted with Jason (465-519), which directly influenced Ovid's treatment in *Heroides* XII.

His heroines are mainly concerned, like the rhetoricians, with scoring points, whether argumentative or emotional. Ovid does not make any attempt to imagine them in historical perspective: in so far as they are not representatives of 'Das Ewigweibliche', they are Roman women of his own day. This was not a peculiar trait, and need cause no surprise. As well expect Pinturicchio to dress his Paris and Helen in other than Florentine finery, or Shakespeare to clothe his King Lear in skins. The feelings of a woman's heart had been expressed in poetry by Sappho and Erinna and Sulpicia, and imagined by Euripides and the Comic poets; but no poet known to us had conceived them with the mixture of sympathetic understanding and detached amusement that we find in Ovid. In the *Heroides* the sympathy naturally predominates.

It may have been the study of Greek Tragedy for the *Heroides* that inspired Ovid's only drama, the lost *Medea* so much admired in the days of Tacitus and Quintilian.<sup>1</sup> At *Metamorphoses* VII, 1-424 he tells her story in full except for her expulsion from grace at Corinth and the murder of her children. The natural inference is that these last events had been dealt with in his tragedy, as in those of his predecessors. The Epistle (xii) is conceived at a moment just before the tragedy, at least in Euripides' version, begins. This barbaric woman, with her power of magic and her intolerable grievance, who twice had to make a terrible decision, clearly fascinated him. If the play succeeded in his day, it is surprising that he did not follow it up. So while we may accept Quintilian's statement that it was free from his besetting faults, it may not have come into its own until the rhetorical drama

1. *Dial.* 12; *Inst. Or.* x, 1, 98.

intended for reading had been established in fashion by Seneca.

Hellenistic poetry also played its part, Apollonios for Medea and Hypsipyle, an unknown source also used by Catullus for Ariadne, other unknown sources for Oenone and Phyllis. I believe that the double letters are the work of Ovid – who else could have written anything so good at that time? – perhaps composed shortly before his exile under the stimulus of Sabinus' replies for the heroes to his *Heroides*.<sup>1</sup> Of these Akontios and Cydippe, and perhaps also Hero and Leander, go back to Kallimachos, though here again we can see how the bare, unsentimental narrative in the Greek provides only the situations on which the Roman poet exercises his psychological imagination.

And now came the time when Ovid, aspiring to more serious themes than erotic elegy, undertook simultaneously the immense works of the *Fasti* and *Metamorphoses*. The literary grandparents of the *Fasti* are, on the aetiological side, the *Aitia* of Kallimachos, admired of all Roman elegists, and on the astronomical side the no less admired *Phainomena* of Aratos, which Ovid himself imitated at some time. Hellenistic great-uncles may perhaps be discerned in the lost elegiac poem of Simias of Rhodes on the months and the origins of their names, and a lost work of Eratosthenes on the origins and names of constellations. Add to these, perhaps the Greek elegiac poet Boutas, a freedman of the younger Cato, who treated Roman legends of origins in verse,<sup>2</sup> and we have a rich Greek strain already vigorous before either the Julian calendar was promulgated or the self-styled Roman Kallimachos, in his last book, wrote elegies on aetiological subjects and showed Ovid the way.

Reliance on Greeks led Ovid astray in the astronomical parts: for he repeats, sometimes from the Julian Calendar

1. *Am.* II, 18, 27-34. 2. Plutarchos (*Romulus* 21, 6) quotes a couplet about the Lupercalia.

made under the advice of Sosigenes and sometimes from an unknown source used also by Columella, information which may have been good for the latitude of Greece or Alexandria, but which was not valid for that of Rome. These errors were exposed by Ideler more than a century ago.<sup>1</sup> In the aetiological part, from a scientific point of view, there is a serious danger to which Wissowa drew attention.<sup>2</sup> Latin mythology was in itself jejune; so wherever Ovid could, he identified a Latin deity with a Greek, and at once had a fund of stories available. He was not always the first to do so: Faunus already in Horace roams Lycaeum, the mountain of Pan, and the story of Menelaos and Proteus in the *Odyssey* had probably already been adapted to Numa and Picus. On this principle Virbius becomes the Greek Hippolytos, Stimula is Semele, Mater Matuta is Ino, Libera is Ariadne. There is a revealing passage at 1, 89, where Ovid says, 'But what god am I to say you are, Janus of double shape? *For Greece has no divinity like you*'.

Hence much of the literary part of the work comes from Greek sources, and not merely from aetiological works such as that of Eratosthenes. The story of Arion seems to come straight from Herodotos,<sup>3</sup> and we are reminded of the width of Ovid's reading by his casual rendering of an epigram by Euenos (*Rode, caper, vitem*, etc).<sup>4</sup> Finally, it is ultimately to Kallimachos' example in the *Aitia* that we owe the charming personal and autobiographical element in the *Fasti*. But for all that they are Ovid's most Roman work in spirit: his most Greek is the contemporary *Metamorphoses*.

Two poetic traditions meet in the *Metamorphoses*, that of the *Eoiai* of Hesiod, the 'collective' poetry revived by the Alexandrians, and that of the early Hellenistic epyllia, descended

1. *Ueber den astronomischen Theil der Fasti des Ovid*, Abh. Berl. Akad. 1822-3, pp. 166 ff. Ovid's errors need cause no surprise: Aratos incorporated in his *Phainomena* information from Eudoxos that was already out of date.

2. *Ges. Abh. zur röm. Religions- und Stadtgeschichte* (1904), pp. 136 ff. 3. II, 82-118; cf. *Her.* I, 23-4. 4. I, 357-8; cf. *A. P.* ix, 75.

from Homer. The chief intermediaries seem to have been Nicandros' *Heteroioumena* and the recent *Metamorphoses* of Parthenios. There was also a *Metamorphoses* by one Theodoros, stated by Probus<sup>1</sup> to have been used by Ovid along with Nicandros, and the *Ornithogonia* of Boios, lately imitated by his friend Aemilius Macer. Some of the myths recounted by Nicandros and Boios are to be found summarised in the second century A.D. prose compilation of Antoninus Liberalis; and since, of the twenty-six he selects from Nicandros, twenty-one have counterparts in Ovid, we may assume that, if we had the four or five books of Nicandros complete, we should find Ovid's debt to him to be very extensive. One of Ovid's most interesting source-books, which he apparently used for Book iv, contained legends of oriental origin. To this we owe the Babylonian story of Pyramus and Thisbe, the Persian tale of Leucothoë, and perhaps that of the Carian spring Salmacis, and also the passing references to Dercetis of Babylon and to the Naiad of the Indian Ocean of whom Arrian told on the authority of Alexander's admiral Nearchos.<sup>2</sup> Perdrizet has suggested that this book may have reached Ovid by way of some Hellenistic writer of Seleucid Antioch.<sup>3</sup>

But Ovid was not the man to confine himself to slavish copying of a single source; for instance, his story of Polyphemus appears to use not only Theokritos vi and xi, but also Kallimachos' third Hymn and probably his lost *Glaukos*;<sup>4</sup> and it appears that he did not hesitate to invent if it suited his purpose.<sup>5</sup>

But however various the sources of the myths recounted in the *Metamorphoses*, both in organisation and in spirit, the work as a whole ultimately owes most to one man, Kallimachos. The first two books of the *Aitia* were *carmen perpetuum*

1. On Virg., G. i, 399. 2. M. iv, 55-166; 190-233; 285-388; 44-51. Arrian, *Ind.* xxxi. 3. *Rev. Hist. Rel.* cv (1932), pp. 192-228. 4. M. xiii, 750-897. 5. LAFAYE, p. 70.

(ἐν ἀεισμα διηνεκές)<sup>1</sup> a continuous work with narrative links. Here is a transition from the *Metamorphoses* which might well have come from the *Aitia*:<sup>2</sup> 'Phocus led the Athenians into the inner court with its beautiful apartments and sat down there himself. He noticed that Cephalus carried in his hand a javelin with a golden head, made of some strange wood. So after some talk he suddenly interposed, "I am an expert in forests and hunting, but for a long time I have been wondering what wood that weapon you hold is made of: if it were ash, it would be dark yellow; if cornel-wood, it would have knots. I cannot tell what it comes from, but I have never set eyes on a more beautiful weapon than that". Then one of the Athenian brothers replied...'. And now a transition from the *Aitia*, that happens to be extant:<sup>3</sup> 'When he kept the annual feast for Icaros' daughter, thy day, Eri-gone, most pitied by Attic women, he invited his friends to a feast, and among them a stranger who had recently come to visit Egypt on some private business. He was an Ician by birth, and I shared a couch with him—not by arrangement, but Homer's proverb is not false, that God ever brings like to like; for he too hated to drink the wide-mouthed Thracian draught of wine, but rejoiced in a small goblet. To him I said, as the cup went round the third time, when I had inquired his name and origin, "Surely it is a true saying that wine requires its portion not only of water but also of talk. So—since talk is not handled out in ladles, nor do you have to ask for it by catching the haughty eye of the cup-bearer, in the hour when the free must fawn on the slave—let us, Theagenes, put talk in the cup to temper the liquor, and in answer to my questions do you tell me what my mind is longing to hear from you. Why is it traditional in your country to worship Peleus?"...'

1. For an analysis of Ovid's debt to Kallimachos, so far as it can be traced, see M. DE COLA, *Callimaco e Ovidio* (1937). 2. VII, 670-81. It is probable that Nikandros' *Metamorphoses* were similarly linked. 3. Frr. 178-85, Pf.<sup>2</sup>

Ovid has to keep to the objectivity of the epic form, whereas Kallimachos can appear in his own garrulous person: but the use of picturesque and realistic detail is strikingly similar.

More important, however, is the influence of the Kallimachean spirit. Many readers of the *Metamorphoses* have been baffled by the shifts of mood and subject, between romance, rhetoric, burlesque, baroque, pathos, macabre, grotesque, patriotism, landscape, genre, antiquarianism; in particular they have been misled by the overall epic form into taking seriously passages that are meant to be amusing. Now this ποικιλία, this variety of mood, is thoroughly Alexandrian, and particularly characteristic of the versatile and mischievous genius of Kallimachos. If the *Aitia* had survived entire, we might have seen this more clearly; but even in an extant work such as the Hymn to Artemis we have a shift from divine comedy to pedantic lists and the splendid language of the Homeric Hymn-convention. The *Metamorphoses* is, in fact, a masterpiece of Hellenistic baroque, with its huge extent of ceaseless movement, its variety, its fantasy, its conceits and shocks, its penchant for the grotesque and abnormal, and its blend of humour and grandiosity. But it is only so in conception: it is eminently classical in expression, with its clear and simple diction and versification.

Five-sixths of the *Metamorphoses* consists of Greek legends. In considering the subject-matter, it would be more pertinent to ask, as with Plautus, not what is Greek, but what is not Greek. The geographical background is largely Greece, the Aegean and Asia Minor; many of the places mentioned must have been visited by the poet on his youthful tour, but it is an idealised, remote, romantic fairy-land over which the deities and mortals pass swiftly, and in which the action is concentrated here and there in spots whose beauty, often associated with water, recalls bucolic idyll. The form of the stories, as Heinze insisted, is that of the earlier epyllia which

were still in the objective, epic tradition. For some reason or other it was customary for such epyllia to have a story inset; perhaps Kallimachos' *Hecale*, with its inset story of Erichthonios, led the fashion. We are familiar with Catullus' *Marriage of Peleus and Thetis* into which is introduced the story of Ariadne on Naxos as embroidered on the coverlet. Of some fifty episodes in the *Metamorphoses* which are long enough to rank as epyllia, one-third have such an insertion. This convention, which Nicandros also seems to have followed, helped Ovid in his task of weaving an intricate tapestry of stories. But many of the legends must surely come from the great body of Hellenistic narrative elegy long since lost.

In a paper such as this it would be futile to attempt any detailed analysis of sources. The task was carried out nearly fifty years ago with great thoroughness by Lafaye and Castiglioni,<sup>1</sup> and only when some new material has come to light since then, as in the case of Kallimachos, has there been an opportunity for special dissertations such as that of De Cola. The work of Lafaye is admirably restrained and sensible. Castiglioni stresses, perhaps overstresses, the influence of lost Hellenistic poems.<sup>2</sup> In some cases we can make comparisons with extant works, for instance between the story of Erysichthon as told by Kallimachos in his Sixth Hymn and by Ovid at *Metamorphoses* VIII, 738-878, and we can see that the treatment of the idyllic genre-scene of Philemon and Baucis at *Metamorphoses* VIII, 616-724 probably owes much to the *Hecale*. But where so much of the evidence is missing, any conclusions are largely sheer guesswork which the next papyrus-fragment published might invalidate. What more natural,

1. G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Bibliothèque de la Faculté des Lettres XIX, Paris, 1904; L. CASTIGLIONI, *Studi intorno alle Metamorfosi d'Ovidio*, Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa XX, 1907. 2. In a recent article (C. Q. 1952, pp. 125-6) BOWRA has shown reason to suppose that both Virgil and Ovid, in their treatment of Orpheus, were drawing on some particular Hellenistic poem.

for instance, than to suppose that in the *Ibis* Ovid followed Kallimachos' lost poem of that name. Yet the publication in 1934 of the *Διηγήσεις* has confirmed what had previously been asserted, that some at least of its details were suggested rather by the *Aitia*.<sup>1</sup>

In the *Metamorphoses* and *Fasti*, composed simultaneously, Ovid was aspiring, as Martini has pointed out,<sup>2</sup> to achieve the culmination of two different forms of poem over which the literary world of Kallimachos' day had been split. The first was a continuous poem having its roots in Homeric epic, the second a collective poem having its roots in the Hesiodic *Eoiai*. But we now know, as Martini could not, that whereas the first two books of the *Aitia* consisted of connected narrative, the last two comprised disconnected pieces, including the Βερενίκης πλόκαμος. The *Διηγήσεις* had made this seem probable: Oxyrhynchus Papyri nos. 2170 and 2211 have now confirmed it for Books IV and III respectively. In any case Ovid was the consummator in these works of the movement to exploit Hellenistic poetry which had been begun some sixty years before by the νεώτεροι. He was too great to have a successor, and in exile he was too forlorn to pursue the work himself.<sup>3</sup>

I said before that Ovid was Greek in his devotion to the *logos*, but I must now qualify that. He may have been a rationalist, but he was no philosopher. Indeed he sometimes displays an indifference to truth, a literary opportunism, which is characteristically Roman. We can hardly suppose that one of his temperaments was a genuine Neopythagorean, yet he expounds Pythagorean doctrine at length in the last book of the *Metamorphoses*. Why? Surely because, if he wished

1. See F. LENZ in *Bursians Jahresbericht* 264 (1939), pp. 139-43. 2. Ἐπιτύμβιον H. Swoboda dargebracht (1927), pp. 165-94, esp. 190. 3. Apart from the eccentric *Ibis*. If he did indeed compose a *Halieutica*, it was probably a versified Greek treatise. But I share the view that the extant poem is not by him. See most recently B. AXELSON, *Eine Ovidische Echtheitsfrage*, Erasmus 1945, pp. 23-35.

for literary purposes to dignify the subject of metamorphosis with a philosophic background, the doctrine of Metempsychosis, which made no distinction between human and animal forms, was the obvious one to choose. His description of the Creation is so non-committal as to justify Lafaye's comment, 'On dirait qu'Ovide est surtout jaloux de mettre tout le monde d'accord'.<sup>1</sup> His spirit was Greek indeed, but not of the classical age; it belonged to the Hellenistic culture whose seeds were sown by Euripides, and whose favourite poets were Kallimachos and Menandros. A literary Roman must have felt for Greece somewhat as a literary American feels for England; whatever he might think about it politically, or about its present inhabitants, it was the background of nearly all the good literature he read, and the nurse of his own civilisation.

And now that we have come to the end of this interesting series of talks, may I dare to raise a general consideration? What importance has the study of tradition and influences? For a century now a great part of the energy of scholars, and of the space in learned journals, has been devoted to tracing the traditional element in classical poems. This activity takes various forms. First there is the search for verbal reminiscences. A man with a remarkable verbal memory, such as must have been possessed by Zingerle, who collected the imitations in Ovid, will naturally wish to exercise his gift, though there are now electrical machines almost capable of doing the same work. I am not sure that the results are of much value, and they may even do harm. Men of similar gifts in antiquity soon applied themselves to Virgil: 'Perellius Faustus furta contraxit', says Suetonius.<sup>2</sup> *Furta* – the word indicates the danger. There are people now, as there were then, who will turn from a poet if they find that he borrows phrases, despite Virgil's own sensible remark that it would be easier to steal his club from Hercules than a line

1. *Op. cit.*, p. 256. 2. *Vit. Verg.* 44.

from Homer.<sup>1</sup> It may be said that such readers are not worth considering; but they include many promising schoolboys and young students.

Far more important is the recognition of ideas which are conventional. At *Amores* II, 1, 11–18 Ovid says that he remembers embarking on a poem about the Battle of the Gods and Giants, when he was abruptly deterred by his mistress' slamming her door in his face. Now the Gigantomachy had long been treated as typical of epic subject matter,<sup>2</sup> while the intervention of someone, usually a deity, to prevent a poet from following an unsuitable line, goes back at least to the famous prologue to Kallimachos' *Aitia*; and I fully share the scepticism of Pfister and Erich Reitzenstein about Ovid's 'Gigantomachy' ever having been more than a literary fiction.<sup>3</sup> Yet S. G. Owen, in his edition of *Tristia* II, devoted a whole chapter of eighteen pages to discussing its probable bearing on the victories of Augustus. Again, with a poet like Horace, it is essential to distinguish the conventional from the personal, otherwise our modern age, obsessed with biographical criticism, may lay far too much stress, for instance, on a shield conventionally alleged to have been left behind in battle.

Sometimes the search may lead to the discovery of a particular model. In that case the reader must take into consideration the circumstances and associations of the model, as the classical poet would expect, *palam mutuatus hoc animo ut vellet agnosci*. I have already emphasised the importance of Kallimachos for the understanding of the spirit of Ovid.

Finally, there is the determination of the genus to which a poem belongs. This may be merely a matter of pedantic classification, and too much ink has been spent on trying to fit poems into a definite class when the author may have had no particular class in mind. On the other hand it

1. *Ib.* 46. 2. Prop. II, 1, 19 f., 39 f.; III, 9, 48. 3. *Rh. Mus.* 1915, pp. 472–4; 1935, pp. 87–8.

may be important, particularly as regards burlesque. One may doubt whether Horace's Ode *O nata mecum consule Manlio* (III, 21) was ever rightly appreciated until Norden demonstrated that it was a parody of the regular Hymn-form. This aspect is important for Ovid, with his love of burlesque. His elegy on the death of Corinna's parrot (*Am.* II, 6) gains very much in point if it is set beside his serious elegy on the death of Tibullus (*Am.* III, 9), since we then see how closely he is following a set form of mourning for human beings which is all the more amusing as applied to an animal.

If we had available all the literature the poet had read, we should be able to determine the extent of his originality. But this is a matter of biographical rather than critical interest. Ancient poets were not themselves much interested in originality of this kind, while few modern readers of *Hamlet*, for instance, busy themselves over the extent to which Shakespeare has improved on previous treatments of the story. If you asked an Englishman which he considered to be the most original poems in his language he might well reply: 'The Ancient Mariner' and 'Kubla Khan' by Coleridge. But it happens that there exists a notebook in which Coleridge recorded the titles of all the works he was reading during the years in which those poems were conceived, and notes of passages that particularly struck him; study of this by an American critic has revealed that in those two poems there is scarcely an idea, not to mention verbal reminiscences, which cannot be traced to some passage or other in his widely varied reading.<sup>1</sup> Yet he has transfused everything, often no doubt sub-consciously, into something fresh, imaginative, original, and entirely his own.

No such study could be made of any ancient poet's creative processes: too much has been lost. Scholars with the gifts of a

1. By J. LIVINGSTONE LOWES, in *The Road to Xanadu*.

detective may deduce by comparison with analogous works what a common source *may* have contained, but the result is a phantom of little value for appreciation or practical criticism. One cannot help feeling that our energies ought now to be concentrated, first of all on the study of the poet's own environment, including the traditional element in it, which requires such an effort of historical imagination, and then on the appreciation of the poems themselves as works of art making an immediate impact on ourselves. Accumulation of irrelevant knowledge may even dull that impact. In the eighteenth century men read the classics with less knowledge than ourselves; but one has the uncomfortable feeling that they *got more out of them*. The great classical works require, and deserve, re-interpretation for every age.

Much of this talk has since been incorporated in my book  
"Ovid Recalled", Cambridge University Press, 1955. L. P. W.

## DISCUSSION

*M. Bayet:* Il est bien mélancolique d'ouvrir la dernière discussion . . .

*M. van Berchem:* N'ayant pas eu l'avantage d'entendre les exposés de MM. Rostagni et Bayet, qui encadraient tout naturellement le sujet traité par M. Wilkinson, je me sens peu qualifié pour ouvrir la discussion. J'aimerais me borner à soulever deux questions qui se posent à quiconque aborde la lecture des élégiaques. La première est celle des rapports entre l'expérience personnelle du poète et sa poésie; quelle est la part de la sincérité et celle du lieu commun? La seconde a trait à l'héritage littéraire plus ou moins assimilé par le poète. Celui-ci devait être perceptible au public contemporain d'Ovide, non seulement dans la composition générale du poème, mais aussi dans le choix de l'expression. L'élément purement verbal et sonore avait pour les Grecs et les Romains plus d'importance que pour nous. Formés à apprendre tout par cœur, ils avaient une mémoire auditive plus fine que la nôtre. Leur poésie était émaillée de réminiscences, dont nous ne pouvons toujours apprécier l'effet. Ovide en a usé, me semble-t-il, avec plus de maîtrise et d'aisance qu'aucun de ses prédécesseurs.

*M. Wilkinson:* We may say of Ovid that practically nothing he wrote before he went into exile provides certain biographical evidence. Owen, in the Introduction to his edition of *Tristia I*, tries to fit in a love-affair with Corinna between the poet's marriages. That shows, to my mind, a fundamental misconception. It seems pretty certain that Corinna is an invention. Ovid is creating objective poems, works of art. But exile changed all that. From then on everything that he wrote, however seemingly objective (unless he did write a *Halieutica*), has an ulterior purpose connected with his situation. Everything had an eye to keeping his personality before the Roman public, to exciting pity or indignation on his behalf. The salient example is his full autobiographical poem (*Tristia IV, 10*), which has no previous parallel in extant literature.

M. van Berchem is right to stress the importance of sound. Like most poetry of the time, Ovid's was meant to be read aloud; and indeed the ancients generally read aloud even when alone. The experience gained from oratory influenced poetry. Particularly important also was the interplay of ictus and accent—what Ritschl called the "Harmonious disharmony"—to secure which severe restrictions of metrical freedom were adopted, and before long universally accepted.

With regard to reminiscences of ancient poets, these were an important feature. Sometimes they were intended to import the whole atmosphere and conditions of the poem echoed; more often they were a subtle gratification for educated readers, who would pique themselves on recognising the various and often recondite allusions; as in the case of connoisseurs of the Iliad reading the Epistle of Briseis.

*M. Pöschl:* Der Einfluss von Euripides auf Ovid wurde mit Recht von Herrn Wilkinson stark hervorgehoben. Beiden Dichtern ist ein gewisses Interesse für das Psychologische gemeinsam, und dies vor allem konnte den griechischen Tragiker für Ovid anziehend machen. Wie Euripides würde Ovid in einer Geschichte der psychologischen Darstellungskunst, die noch zu schreiben wäre, einen wichtigen Platz einnehmen. Und diese psychologische Darstellungskunst wird bei Ovid wie bei Euripides und den hellenistischen Dichtern auf die mythologische Erzählung übertragen, die oft nur noch als eine Drapierung der Moderne wirkt. In dieser Richtung scheint mir jedenfalls noch eine grosse Aufgabe zu liegen, die ich hier nicht weiter entwickeln kann.

Besonders glücklich will mir die Charakteristik der Metamorphosen als eines «blend of humour and grandiosity» erscheinen. Diese Mischung ist gewiss bei Kallimachos da, worauf Herr Wilkinson ebenfalls aufmerksam gemacht hat. Aber beides ist bei Ovid doch erheblich gesteigert: er ist sowohl pathetischer als auch humoristischer als Kallimachos, und diesen Humor des Ovid ins rechte Licht zu setzen, ist weder Richard Heinze noch Hermann Fränkel gelungen, die für den ovidischen Humor kein

Organ haben und so eine wesentliche Seite seines Oeuvre im Dunkel lassen. Beides aber, das Pathetisch-Rhetorische und das Humoristische haben die Römer auch sonst gegenüber ihren griechischen Vorbildern gesteigert. Herr Bayet sagte geradezu, dass der Humor in der Literatur eine römische Schöpfung sei. Ein Vergleich Ciceros mit Demosthenes könnte zeigen, dass der römische Redner sowohl witziger als auch pathetischer ist als der Grieche, und wenn man Plautus mit Menander vergleicht, kann man die gleiche Feststellung machen. Die Mischung des Humoristischen und Grandiosen ist für die Römer charakteristisch, was übrigens auch durch das Nebeneinander von Satiren und Oden bei Horaz sehr gut illustriert werden kann. Der Ansatz des Kallimachos ist also bei Ovid ganz entscheidend verstärkt.

Andererseits aber steht er, worauf Sie hingewiesen haben, den hellenistischen Dichtern viel näher als die andern Augusteer. Namentlich in den *Metamorphosen* erscheint er, spielerischer als sie – ich erinnere an die Formel vom *detachement* des Ovid –, von dem Ernst und der «existenziellen Betroffenheit» der augusteischen Dichtung wie auch der früheren römischen Liebesdichtung weiter entfernt.

*M. Wilkinson:* It is difficult to distinguish between wit and humour, but I am sure it is wrong to deny humour to Ovid. I find him, with Horace, the most humorous of Roman writers. In the *Metamorphoses* this element has often gone unrecognised because the poet tells his stories in epic verse and there are serious parts as well as light—in fact the whole poem depends on changes of mood to prevent its becoming a bore. Some of the most amusing parts are about the love-affairs of the gods, and Heinze, in his well-known and otherwise penetrating article, has done harm by playing down this element to suit his thesis that the *Metamorphoses* are carefully kept solemn and epic in tone to contrast with the contemporary *Fasti*.

*M. Rostagni:* Mi compiaccio della ricchezza di dati e di osservazioni che il Sig. Wilkinson è riuscito a concentrare nella sua conferenza. Le caratteristiche dell'arte ovidiana risultano illumi-

nate con esempi appropriati e persuasivi. Circa il comportamento di Ovidio verso il Mito, qualche confronto sarebbe utile col comportamento di Properzio, di Orazio e di altri di cui si è precedentemente discusso. Sembra a me che Ovidio, più di tutti, quasi volutamente, alteri e deformi il Mito secondo le tendenze del proprio spirito, trasformandolo in generale in aspetti frivoli, galanti, grotteschi. Quanto ai modelli dell'*ars amatoria*, ritengo che, oltre agli eventuali precedenti greci, siano da tenere presenti i precedenti romani, in particolare quella specie di *Ars amandorum puerorum* che è in Tibullo (I, 6).

Qualche dubbio io ho circa il significato da attribuire e alla *Medea* e alla *Gigantomachia*, che mi paiono a Ovidio dettate dall'aspirazione sua caratteristica alla poesia delle grandi dimensioni: aspirazione che in lui si manifestava durante la giovinezza col proposito di sperimentarsi nei due generi maggiori, tragico ed epico, e che si tradurrà poi, durante l'età matura, nella composizione delle *Metamorfosi* e dei *Fasti*. Del resto anche nelle opere leggiere, nelle sillogi erotiche, è evidente la tendenza di Ovidio a creare organismi e sistemi di vaste proporzioni.

Infine, non so se gli *Aitia* di Callimaco, come tipo di composizione, possano considerarsi un modello corrispondente alle *Metamorfosi* ovidiane: in quanto per l'appunto erano la negazione dell'*ἀεισμα διηγεκές* o *carmen perpetuum*, cui Ovidio tende invece a riavvicinarsi. Pur movendo, per ragioni inerenti alla sua posizione storica, da esperienze neoteriche di poesia tenue, semplice, discontinua (secondo gli insegnamenti di Callimaco, adottati dagli alessandrini egianti romani), Ovidio è portato dalla sua indole a trasgredire tali norme e ritornare quasi al tumido, al molteplice, al grandioso.

*M. Wilkinson:* I do not myself believe that Ovid ever really began a *Gigantomachy*. His pretending to have done so was playing with a conventional *locus* descended from the famous prologue to the *Aitia*. But, like most gifted poets (and musical composers) he aspired to create an important and serious work. His tragedy *Medea* was a bid for higher laurels. But fortunately

the *Metamorphoses* are not grand epic, but a most intelligent compromise between this ambition and a sure sense of what his genius was best adapted to do. It is a largely successful work, and its unsuccessful passages are often those in which an approach to grand epic is made.

With regard to the remark in the prologue to the *Aitia* that the Telchines are always reproaching Callimachus with not producing a continuous heroic epic, I do not think that this is inconsistent with the first two books of the *Aitia* itself being continuous, as they seem to have been. They are not heroic in style. And in any case the prologue was written in old age, by which time Callimachus had included two more Books which do not appear to have been continuous. So the attack may have been relevant to what had by then become his practice.

*M. Klingner:* Ich möchte Herrn Wilkinson zu der Leichtigkeit beglückwünschen, mit der er über eine erstaunliche Anzahl von Dichterstellen jederzeit frei verfügt. Das hängt wohl mit der besondern Art der klassischen Studien in England zusammen.

Zu den «Amores» wurde gesagt, der römische Ernst wirklicher Erfahrung, der von Catull bis hin zu Tibull spürbar ist, sei verflogen. Ovid näherte sich wieder der hellenistischen Spielerei. Andererseits darf man sagen, dass diese Gedichte, verglichen mit denen der erwähnten Vorgänger, weniger mit griechischen Vorbildern unmittelbar zu tun haben. Sie sind auf dem Grund erbaut, den diese lateinischen Vorgänger gelegt hatten.

Von den Metamorphosen ist gesagt, Anlage und Gehalt seien barock und hellenistisch, Ausdruck und Versbau klassisch. Mit dem Worte «klassisch» ist hier gewiss Durchsichtigkeit und Einfachheit gemeint. So mag es gelten. Doch sollte es nicht vergessen lassen, dass Ovids Dichtung nach der Kunst Virgils und Horazens, bei der sich Vollendung der Form und Bedeutung des Gehalts miteinander vereinigen, eine neue Phase einleitet.

In dem Teil des Vortrags, der den Fasti galt, ist hauptsächlich von dem griechischen Einfluss auf den Inhalt die Rede gewesen. Es lohnt sich auch, auf das Verhältnis der Form zu der der *Aitia* des

Kallimachos zu achten. Die Zwiegespräche mit Göttern, die den Dichter belehren, folgen einer kallimacheischen Form, von deren äusserster Prägnanz man sich einen Begriff nach dem Gespräch bilden kann, worin Apollon den fragenden Menschen über den Sinn der Eigenheiten eines altertümlichen Kultbildes auf Delos belehrt (fr. 114 Pf.). Ovid hat diese Prägnanz nicht erreicht, aber ein Gespräch wie jenes, das am Eingang des vierten Buches steht, mit der – zuerst schmollenden – Venus ist geistvoll und charmant genug.

Das eben genannte Beispiel führt mich zu einem Wort zu Herrn Pöschls Bemerkung über den Humor. Bei Ovid erscheint er hauptsächlich als geistvolle, anmutige Frechheit. Und eben darin besteht ein Hauptreiz der Dichtung Ovids überhaupt. Mit Herrn Bayet dürfen wir wohl hierin eine besondere Form der römischen Neigung zum Spotten und Spassen sehen.

*M. Wilkinson:* I had not much to say about the *Amores* because I do not find so much Greek influence in them. There are, it is true, elements that derive apparently from Roman comedy, and hence perhaps ultimately from Greek New Comedy; but in the presumed absence of subjective love-elegy in Greek the influence of Tibullus and Propertius was bound to be overwhelming. Ovid does not, however, follow Propertius in the bold treatment of diction and syntax we were discussing yesterday: everything is clear and bright, as in Tibullus. Similarly in the *Metamorphoses* he sacrifices all sorts of ornament for the sake of keeping the narrative moving swiftly and smoothly.

As to what M. Klingner said at the end about humour, I do not feel that I sufficiently understand the exact connotations of "grob" and "frech".

*M. Boyancé:* L'exposé de Monsieur Wilkinson a cette clarté, cette précision, cette équité de jugement qui sont des qualités si spécifiquement anglaises. Pour l'influence grecque sur les *Amours*, il est vrai de dire qu'elle est faible, s'il s'agit d'une source déterminée; ces poèmes sont plus directement en contact avec Tibulle et surtout avec Properce. Mais ne peut-on parler d'influence

grecque diffuse? Cela montre à nouveau la nécessité de préciser et de distinguer les diverses sortes d'influences. D'autre part remarquons qu'Ovide est lui aussi, comme certains de ses prédecesseurs immédiats (je pense à Virgile et à Properce): il cherche à élargir les limites des genres préexistants, c'est l'effort qui avait réussi à Virgile dans les *Bucoliques*. Dès les *Amours*, Ovide est tenté par une poésie plus haute: dans une pièce Tragédie dispute le poète à Elégie. On conçoit que dans les *Héroïdes*, il se soit adressé aux grands modèles, Homère, les Tragiques. Il le fait dans un esprit d'humanité quotidienne, mais ces modèles eux-mêmes ne lui préparent-ils pas la voie dans cette direction? Homère quelquefois et bien souvent Euripide. Pour ce qui est des Alexandrins Ovide s'oppose à la sécheresse de Callimaque par une certaine sentimentalité. Pour l'attrait exercé par la tragédie, il faut faire place aussi, même chez lui, au tempérament latin; Ovide est donc attiré par le genre et non pas simplement par un souci tout extérieur de variation; il y a même chez lui la recherche d'une poésie plus large, ayant plus de sérieux et d'humain. Quelque chose nous éclaire sur la richesse de ses curiosités: c'est sa grande admiration pour Lucrèce qu'il est le premier à avoir osé nommer en le glorifiant dans les *Amours* en vers dignes de lui. Lucrèce marquera le Chant xv des *Métamorphoses*, l'éloge de Vénus au chant iv des *Fastes*. Toujours, pour qui veut le juger équitablement, il faut mettre à son actif le sentiment aigu qu'il a de la valeur de la littérature. On le voit par ces préoccupations littéraires qui le tourmentent dans son exil et que Monsieur Galletier a si bien étudiées. Ovide a du reste senti les limites de ses moyens; sauf dans les *Métamorphoses* il restera fidèle au distique élégiaque. Mais il variera richement l'usage qu'il fait de ce mètre et l'on voit que le genre n'est pas, même chez lui, fixé, qu'il s'ouvre largement à des créations nouvelles. Créations entre lesquelles il serait vain sans doute de vouloir déceler une évolution: tout fut affaire de circonstances dans la vie du poète.

*M. Wilkinson:* As for Greek influence, of course it was all-pervading: the educated Romans lived in a half-Greek social

atmosphere, *docti sermones utriusque linguae*. It is true that there can be Greek influence without any tangible Greek source.

I agree that the thing about which Ovid was most serious was the seriousness of poetry as a pursuit. This comes out strongly in two of the most eloquent poems in the *Amores*, the epilogue to Book I and the elegy on the death of Tibullus. He constantly recurs to it in his exile, for instance in the poem to Perilla. He adopts an almost hostile attitude to the masculine virtues. There is indeed something feminine about his approach. He tends to see things from the woman's point of view, as not a few other writers have done, from Euripides to E. M. Forster. He is gentle and generous, even to other poets. (The *Ibis* was an experiment, not a very serious one, in a mood that was not naturally his – *inuita Minerua*.)

*M. Bayet:* La richesse, la clarté et la plénitude de l'exposé de M. Wilkinson ont réussi à rendre très simple la discussion. Chaque idée cependant mériterait un long développement. L'interprétation des textes et nos échanges de vue ont montré qu'il faut vivre avec nos auteurs pour arriver à toute clarté. Si j'osais proposer quelques impressions personnelles: Je me suis demandé comment il faut se représenter le sens classique d'Ovide? Le classicisme, comme a dit M. Wilkinson, est évidemment le résultat du temps. Ovide a été, au moyen âge le plus aimé et le plus lu des poètes latins, avec Virgile, mais pour des raisons diverses. En quoi consiste donc le classicisme d'Ovide? Il semble fait surtout de transparence intellectuelle, d'équilibre rationnel, de limpidité dans la description; à quoi se joignent l'abondance et la clarté des vérités de psychologie générale qu'il dispense avec une aisance mondaine et une grâce ironique. Ces qualités l'apparentent aux meilleurs écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Et sa poésie aussi participe des élégances à la fois mondaines et naturelles de cette période. Mais elle conserve aussi, spécialement dans le maniement du stock mythologique, une fantaisie plus vivante avec une pointe de baroquisme, qui signale une participation sensuelle, assez hellénique, au monde des dieux et des héros, d'ailleurs fort humanisés. A cet égard, il

mérite d'être rapproché moins encore d'André Chénier que des poètes paganisants de la Renaissance. De toute façon décor, figures, justesse du montage psychologique, tout l'ensemble bénéficie d'une attitude spirituellement équilibrée entre la réalité et la feinte. Ce classicisme est ainsi à la fois universel et d'un raffinement très subtil.

M. Wilkinson a remarqué qu'après Ovide, trop complet et trop grand, Rome n'eut plus d'élegiaques. Le phénomène n'est pas sans exemple, d'un mouvement littéraire qui se clôt dès qu'a été réalisé l'équilibre classique de ses vertus. Je me demande cependant si, dans le cas présent, il ne faut pas faire valoir des raisons très particulières. Auguste avait eu le temps d'imposer à la société dès lors alexandrinisée de Rome d'une part un décor de vie classicisant (non sans froideur en sa perfection plastique), de l'autre, un nationalisme de pensée (historique, moral et religieux) propre à contrarier le libre développement du goût hellénistique. Ovide était bien le poète-né de sa génération; mais, à mesure que d'œuvre en œuvre il poussait l'expression de son originalité, la distance s'accroissait entre les formes de son esprit et la nouvelle société à laquelle il s'adressait. De fait, dans les générations suivantes, la littérature de Rome prendra un caractère de plus en plus latin, ne gardant de l'Alexandrinisme que certains procédés, non l'esprit. Et l'exil d'Ovide, quelles qu'en soient les raisons, manifeste clairement les débuts du divorce. MM. Rostagni et Pöschl ont eu bien raison d'insister sur la mutation sociale qui encadre les efforts d'Horace et de Virgile et explique qu'avec eux la tradition élégiaque ait été élargie et adaptée à d'autres formes d'art. Les progrès de l'Augustéisme eussent exigé d'Ovide une transformation du même ordre. Il s'y est essayé avec les *Fastes* en particulier. Il y a mal réussi. Pourquoi? Je dois souscrire entièrement à la formule de M. Boyancé, que toute l'œuvre d'Ovide est élégiaque, je m'accorde à la grave sentence de M. Van Berchem, sur le rapport entre la pensée et le mot: Ovide n'a pu penser aussi différemment qu'il l'aurait dû, parce que sa facilité était trop prisonnière d'une langue poétique d'apparence frivole. On le voit bien dans les

*Tristes et les Pontiques.* La grandeur du projet des *Fastes*, leur documentation qui fait l'admiration des historiens des religions, la fraîcheur même de certaines de leurs intuitions souffrent d'un «formalisme élégiaque» – dont il faut bien dire qu'il révèle l'abus et la fin d'un genre.

*M. Wilkinson:* I was using the word "classicism" in the restricted sense as implying rational control of underlying emotion, mastery of the means of apt expression, perfection of form. Ovid had no successors partly because he had done so well in the final form to which elegy seems to have been destined to develop, but partly also for social reasons. Reaction against the orthodox Augustan movement had provided a large part of his motive force. The shock of his exile must have paralysed the section of society that shared his outlook. By the time they would recover, the moment had passed. Under Tiberius and his successors the bitterness of satire came more easily than the light mischief of Ovid.

*M. Bayet:* Je ne voudrais pas abuser de ce fauteuil présidentiel, et je ne sais si j'ai le droit de prendre la parole au nom de tous. Je parlerai en mon nom et j'espère interpréter la pensée commune. En m'adressant à celui qui est le vrai président de cette assemblée, j'aimerais dire avec quelle simplicité et avec combien d'amabilité il nous a comblés. C'était une occasion; ce fut une réalisation dont on ne pouvait pas imaginer la perfection. J'ai goûté moi-même tout particulièrement l'accueil cordial et la possibilité qui a été donnée à plusieurs collègues de se faire connaître et aimer, – des collègues qui auraient dû se connaître depuis longtemps déjà et qui ont été réunis ici par la bonne grâce personnelle de Monsieur le Baron. Je le remercie de toute sa délicatesse, de l'enrichissement qu'il a procuré au corps et à l'esprit sous une forme si gracieuse. Il est certain que nous nous quittons avec regret, mais aussi avec le plaisir de nous connaître mieux.

*M. de Hardt:* Les paroles aimables, amicales si j'ose dire, que vient de prononcer Monsieur Bayet me touchent profondément. J'en reste confus car je ne pense pas mériter des paroles aussi élogieuses ni pour l'œuvre que je m'efforce modestement de

réaliser, ni pour l'accueil tout simple que je vous ai réservé pour vous rendre notre vie commune la plus agréable possible. A mon tour, j'aimerais vous exprimer à tous ma vive reconnaissance pour l'éclat que vous avez donné aux deuxièmes Entretiens par vos exposés érudits et vos discussions animées, qui ont contribué à approfondir les problèmes de la poésie latine. Je n'oublierai pas la semaine que nous avons passée ensemble et c'est avec un sentiment de mélancolie que je vous vois partir. Hélas! tout a une fin. Toutefois j'espère que les contacts qui viennent d'être établis seront à l'origine de relations durables.

## INDEX

*L'index a été établi par M. et Mme Olof Gigon.  
Nous leur en exprimons ici notre vive gratitude.*

# I. INDEX DES AUTEURS ET DES TEXTES

## AUTEURS GRECS ET LATINS

- Alcée *frg.* 46 b Diehl: 96  
Anthologie Palatine  
5, 6: 31 / 5, 24: 32 / 5, 132: 191 /  
5, 184 (183): 32 / 5, 257: 191 /  
7, 190: 21 / 7, 203: 21 / 7, 207: 21 /  
9, 75: 234 / 9, 357: 171  
Antimaque p. 83 ed. Wyss: 68  
Apollonius de Rhodes: 186  
Archiloque  
*frg.* 9 Diehl: 97 / 79: 98 / 113:  
98  
Aristote  
*Poétique*: 1460 a: 72  
Arrien  
*Ind.* 31: 235  
Artémodore  
*Onirocr.* 4, 63: 70  
Bionos  
*Epitaphios* 134  
Callimaque  
*Aitia* *frg.* 1 Pf.: 62, 63, 174 / *frg.*  
114 Pf.: 249 / *frg.* 178-185 Pf.:  
236 / *frg.* 398 Pf.: 68 / *frg.* 398 Pf.:  
68 / *frg.* 532 Pf.: 62  
*Hymnoi* 2, 19: 173 / 4, 7 sqq.: 174 /  
6: 238  
*Epigr.* 7: 206 / 8: 206  
Catulle  
*Carmen* 1: 17, 19, 51 / 2: 20, 21 /  
3: 21, 34 / 4: 30 / 5: 21, 36 / 6:  
20, 22 / 7: 21 / 8: 20, 21, 35, 36 /  
9: 21, 30 / 10: 3, 27 / 11: 35, 47 /  
12: 19, 22 / 13: 21, 22 / 14: 3, 9,  
21, 22 / 14b: 19 / 16: 22, 36 / 17:  
27 / 21: 25 / 22: 25 / 24: 21, 22 / 25:  
22 / 26: 22 / 27: 21 / 28: 21, 26 / 29:  
26 / 30: 21, 30 / 31: 30 / 35: 9, 13,  
22 / 36: 9, 25, 36, 152 / 37: 25, 27 /  
38: 3, 22 / 39: 25, 27 / 40: 25 /  
42: 25, 27 / 43: 25, 30 / 45: 15 /  
46: 30 / 47: 26 / 48: 21 / 49: 20 /  
50: 3, 4, 10, 21, 22 / 51: 21, 31, 35,  
46, 47, 48, 49 / 52: 26 / 53: 3, 26 /  
54: 25, 26 / 54b: 26 / 55: 29, 30 /  
56: 22 / 57: 26 / 58: 36 / 58b: 22 /  
60: 21 / 61: 16 / 62: 15 / 63: 9, 12,  
13, 14 / 64: 8, 11, 12, 14, 44 sq.,  
46, 47, 50, 51 sq., 53, 54, 184, 186 /  
65: 6, 10, 14, 31 / 66: 10, 50 / 67:  
27 / 68: 8, 9, 14, 29, 30, 31, 49, 51  
sqq., 85, 218, 227 / 69: 25 / 70: 21,  
31, 43 / 71: 25 / 72: 21, 34 / 73:  
21, 30 / 74: 25 / 75: 21, 34 / 76:  
35, 46, 48, 85 / 77: 30 / 80: 25 /  
82: 30 / 83: 31, 34 / 85: 33, 34, 35/  
86: 30 / 87: 34 / 88-91: 25 / 92:  
31, 34, 36 / 93: 25, 26 / 95: 3, 9 /  
96: 3, 77 / 97: 27 / 98: 27 / 104:  
31, 34 / 105: 25 / 107: 34 / 108:  
27 / 109: 34 / 110: 25 / 111: 25 /  
112: 25 / 113: 3 / 114: 25 / 115:  
25, 27 / 116: 6, 31 / *frg.* 3: 25  
Cicéron  
*De or.* 1, 69: 141 / 2, 236: 24 /  
2, 242: 24 / 2, 243: 24 / 2, 251 sq.:  
24 / 2, 259: 24  
*Epp. ad fam.* 3, 11, 2: 23  
Donate ad Ter. Eun. 427: 19  
Euripide Med. 465 sqq.: 232.  
Festus-Paulus  
p. 103 Linds.: 197 / p. 134: 205 /  
p. 446-8: 205  
Hermesianax *frg.* 7 Pow.: 62  
Hérodote 1, 23 sq.: 234  
Hésiode,  
*Erga* 143 sqq.: 187 / 458 sqq.: 150  
Homère  
*Iliade* 1, 194: 230 / 1, 234: 231 /  
1, 334 sqq.: 228 / 1, 348: 227 / 1,  
356: 229 / 6, 429: 192, 229 / 9:  
227 sq., 230 / 9, 260 sqq.: 229 /  
16, 140 sqq.: 230 / 19, 291 sqq.:  
229 / 19, 297 sqq.: 228, 230  
*Odyssée* 5, 214 sqq.: 231 / 11, 22  
sqq.: 191

Horace

- Carmen* 1, 1: 107 / 1, 2: 94 / 1, 7: 101 sqq. / 1, 9: 100, 101, 123 / 1, 14: 100, 101 / 1, 25: 99 / 1, 31: 97 / 1, 32: 96 / 1, 35: 112 / 2, 2: 108 / 2, 3: 108 / 2, 6: 94, 108 / 2, 7: 112 / 2, 10: 108 / 2, 13: 108 / 2, 15: 108 / 2, 16: 94, 103, 104, 108 / 2, 18: 108 / 2, 19: 201, 217 / 3, 1: 108 sqq., 126 / 3, 2: 110 sq., 127 / 3, 3: 111 sq., 124, 126 / 3, 4: 112 sq. / 3, 6: 94 / 3, 15: 98, 99 / 3, 21: 242 / 3, 24: 127 / 3, 27: 101 sq. / 3, 29: 99, 106 / 4, 2: 102  
*Epod.* 2: 162 / 8: 98 / 13: 100, 101 / 16: 162 / 17: 102 sqq., 117, 119 sq., 121, 123, 124  
*Serm.* 1, 5: 118 / 1, 6: 96, 104, 223 / 1, 7: 223 / 1, 10: 24, 203 / 2, 3: 104, 123 / 2, 6: 104, 105 / 2, 7: 104, 123  
*Epist.* 1, 1: 118 / 1, 7: 105, 122, 123 / 1, 8: 105, 122 / 1, 10: 105 / 1, 11: 123, 223 / 1, 17: 106, 107 / 1, 19: 202 / 2, 2: 67, 201, 204, 223  
*Ars poet.* 323 sqq.: 223

Juvénale 7, 53 sqq.: 201

Laevius

*Carm.* frg. 12: 184

Lucilius lib. 22: 84

Lucrèce

2, 598 sqq.: 13 / 3, 978 sqq.: 103 / 3, 1054: 104

Lygdamus (Tibulle) 3, 4: 201

Martialis

3, 20: 204 / 4, 61: 204

Mimnermus

frg. 12 Diehl: 68

Nicandre,

*Ophiaka* frg. 34: 226 / frg. 35: 226

Nonius 517: 21

Ovide,

*Amores* 1, 3: 201 / 1, 15: 78, 223 / 2, 1: 241 / 2, 4: 177 / 2, 6: 242 / 2, 18: 233 / 3, 1: 201 / 3, 9: 85, 202 sq., 242 / 3, 15: 201

*Heroides* 1: 231 / 3: 227 sqq. / 6: 224 / 7: 230 sq. / 12: 232*Ars am.* 1, 527 sqq.: 226 / 1, 637: 224 / 2, 21 sqq.: 226 / 3, 329: 61 / 3, 687 sqq.: 226*Rem am.* 249 sqq.: 224 / 381: 64 / 783 sqq.: 231*Med. fac.* 35 sqq.: 224*Metam.* 4: 235 / 7, 1 sqq.: 232 / 7, 670 sqq.: 236 / 8, 616 sqq.: 238 / 8, 727: 225 / 8, 738 sqq.: 238 / 13, 288 sqq.: 224 / 13, 750 sqq.: 235 / 15: 250*Fasti* 1, 89: 234 / 1, 357 sqq.: 234 / 2, 45 sqq.: 224 / 2, 82 sqq.: 234 / 3, 101 sqq.: 223 / 3, 713 sqq.: 197 sq. / 4: 250*Tristia* 1, 6: 184, 203 / 1, 9: 229 / 1, 10: 223 / 2, 77 sqq.: 223 / 367: 64 / 381 sqq.: 231 / 471 sqq.: 226 / 3, 14: 227 / 4, 10: 78, 196, 244 / 5, 3: 197, 203 / 5, 5: 184*Ex Ponto* 2, 10: 223 / 3, 4: 202

Parthenios er. path. 13: 66 / 26: 66

Pindare

*Ol.* 1: 8 / 3: 8 / 7: 8*Py.* 4: 8*Ne.* 4, 83 sqq.: 114 sq.

Platon

*Phaed.* 60-61: 72

Plinius

*N. h.* 28, 19: 36 / 34, 19: 204

Plutarque

*Romulus* 21, 6: 233*Cons. Apoll.* 9: 69

Porph. in Hor. ep. 2, 2, 101: 67

Probus in Verg. ecl. 10, 50: 66

Properc

*Elegiae* 1, 2: 180, 192 / 3: 178 sq., 210 sq. / 4: 175 sq., 186 / 6: 198 / 9: 67 / 10: 192 / 11: 212 / 15: 180 sq. / 18b: 198 / 19: 176, 185, 187, 192, 198 / 20: 86 / 11, 1: 61, 103, 193, 241 / 2: 103, 176 sq. / 3: 178, 211 / 6: 182 / 7: 188 / 9: 181 sq. / 15: 177 sq. / 17: 103 / 18: 182 / 20, 179 / 21:

- 179 / 22: 189 sq. / 24: 179 / 26b:  
 198 / 28: 185, 187, 192 / 32: 171,  
 183 / 34: 77, 175  
 III, 1: 172, 200, 202 / 2: 207 sq. /  
 3: 200 / 8: 189 / 9: 61, 241 / 17:  
 198 sq. 213  
 IV, 1: 202 / 6: 202
- Quintilien  
 6, 3, 20: 19 / 10, 1, 56: 140 / 10, 1,  
 93: 78 / 10, 1, 98: 232 / 12, 11, 27:  
 140  
 Schol. Juven. 1, 162: 23  
 Schol. Theocr. p. 6 Wendel: 135  
 Seneca, suas. 3, 7: 231  
 Servius in Verg. buc. 10, 1: 77 sq.  
 Servius in Verg. georg. 1, 399: 235  
 Sophocle  
*Aias* 514 sqq.: 229 / frg. 741: 31  
 Suétone  
*Vita Verg.* 131, 240 sq.  
 Tacite,  
*Dial* 12: 232  
 Théocrite  
*Id.* 1: 139 / 2: 138 / 3: 137 sq. /  
 7: 133 / 8: 134 sq. / 9: 134 sq. /  
 11: 49, 137 sq. / 17: 206 / 24: 83  
 Tibulle  
*Elegiae* 1, 6: 246 / 3, 9: 211  
 Varron L. L. 6, 17: 205  
 Menippea  
*Büch.* 131: 13 / 132: 13 / 149: 13 /  
 150: 13  
 Virgile  
*Bucolica* 1: 139 / 2: 137 sq., 139,  
 156 sq., 159 / 3: 139 / 4: 54 / 5:  
 139 / 6: 53, 132, 174 / 9: 139 /  
 10: 66, 80, 159 sq.  
*Georgica* 1: 144, 150, 160, 162, 163 /  
 2: 140, 159 sq., 162, 163 / 3: 143,  
 150, 163 / 4: 163  
*Aeneis* 6: 186 sq. / 9: 153  
*Catal.* 9: 184  
*Culex* 261: 184
- AUTEURS MODERNES
- Albini, D.: 6  
 Arland, W.: 134  
 Avallone, R.: 5, 13  
 Axelson, B.: 239  
 Bardon, H.: 8, 9, 14  
 Bartholemé, H.: 225  
 Bausch, H.: 216  
 Bendinelli, G.: 207  
 Bickel E.: 6, 31  
 Bongi, V.: 21, 31  
 Bowra, C. M.: 238  
 Braga, D.: 5  
 Bruhl, A.: 197, 207  
 Burck, E.: 169, 188, 192  
 Cahen, E.: 5  
 Carcopino, J.: 207  
 Castiglioni, L.: 238  
 Costanza, S.: 5  
 Croce, B.: 35  
 Cumont, F.: 103  
 Curtius, L.: 220  
 Day, A. A.: 60  
 De Cola, M.: 236  
 De Falco, V.: 200  
 Della Corte, F.: 5  
 Dunn, G.: 12  
 Elder, J. P.: 12  
 Ellis, E.: 12  
 Ernout, A. (- A. Meillet): 17  
 Farnell, L. R.: 205  
 Frank, O.: 7  
 Fraenkel, E.: 102, 190  
 Fraenkel, H.: 245  
 Foucart, P.: 205  
 Funaioli, G.: 21, 106  
 Gallavotti, C.: 31, 63, 68  
 Galletier, E.: 250  
 Gandiglio, A.: 9  
 Gollnisch, Th.: 171  
 Grimal, P.: 137, 218  
 Guillemin, A. M.: 194  
 Hardie, W. R.: 12  
 Heinze, R.: 94, 102, 112, 117, 123,  
 126, 131, 237, 245 sq.  
 Hendrickson, G. L.: 5

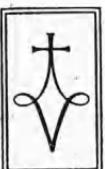
- Herescu, N. J.: 34  
 Hezel, O.: 5  
 Higham, T. F.: 226  
 Hommel, H.: 95  
 Hubaux, J.: 175  
 Hügi, M.: 154  
 Ideler, J. L.: 234  
 Immisch, O.: 5  
 Jachmann, G.: 171  
 Jacoby, F.: 60 sq., 65, 172  
 Jaffee, H. B.: 106  
 Kiessling, A. (- Heinze, R.): 204  
 Koch, C.: 109  
 Kranz, W.: 5  
 Kraus, W.: 231  
 Kroll, W.: 186, 200  
 Lafaye, G.: 5, 235, 238, 240  
 La Penna, A.: 172  
 La Ville de Mirmont, H. de: 196, 199  
 Lejay, P.: 204  
 Lenchantin de Gubernatis, M.: 6,  
     13, 177  
 Lenz, F.: 239  
 Leo, F.: 59 sq., 171  
 Lüders, H.: 205  
 Maass, E.: 200  
 Mallet, F.: 171  
 Mangelsdorff, E. A.: 5  
 Marmorale, E. V.: 13, 197  
 Martini, E.: 239  
 Mess, A. von: 14  
 Morris, E. P.: 108  
 Norden, E.: 242  
 Oates, W. J.: 127  
 Oko, J.: 21  
 Owen, S. G.: 241, 244  
 Page, D. L.: 66  
 Pepe, L.: 6, 35  
 Perdrizet, H.: 235  
 Perret, J.: 13  
 Pfeiffer, R.: 6, 10, 52  
 Pfister, F.: 241  
 Poland, F.: 205  
 Postgate, I. P.: 198  
 Prescott, H. W.: 14  
 Puelma, M.: 41, 68, 84, 95, 105  
 Ramain, G.: 11  
 Reinhardt, K.: 156  
 Reitzenstein, E.: 226, 241  
 Reitzenstein, R.: 172  
 Ritschl, F.: 245  
 Rothstein, M.: 173, 198, 200  
 Schefold, K.: 137, 213  
 Schmid, W.: 109  
 Schoene, W.: 212  
 Schröder, R. A.: 101 sq.  
 Schuster, M.: 21  
 Sihler, E. G.: 204  
 Sirago, V.: 11  
 Snell, B.: 136  
 Solmsen, F.: 108, 127  
 Stroux, J.: 100  
 Troll, P.: 195  
 Turyn, A.: 31  
 Viejo Otero, E. B.: 14  
 Villeneuve, F.: 204  
 Villey, M.: 40  
 Vitelli, G.: 62 sq.  
 Weinreich, O.: 5  
 Wheeler, A. L.: 5, 16  
 Wilamowitz, U. von: 12, 13, 15,  
     135, 154, 156, 200  
 Wili, W.: 105  
 Wissowa, G.: 234  
 Zimmermann, J.: 66  
 Zingerle, A.: 240

## II. INDEX DES SUJETS TRAITÉS

- Aléxandrinisme, intégration de l'aléxandrinisme, chez les Néoteriques, 10 sqq., 43 sqq.
- Amour et guerre chez Properce, 188 sqq.
- Archaïques, poètes archaïques grecs chez Horace, 95 sqq.
- Autorité, appel à l'autorité dans la littérature romaine, 89 sq.
- Atticisme de Catulle, 28 sqq.
- Bacchus, rôle de Bacchus dans les cercles des poètes romains, 194 sqq., 215 sq., 219 sq.
- Bucolique, transformation de l'esprit bucolique chez Virgile, 133 sqq., 164 sq.
- Cénacle des Néoteriques à Rome, 3 sqq., 41 sqq.
- Composition des poèmes Néoteriques, 7 sq., 40 sq., 51 sqq.
- Confessions personnelles d'Horace, 104 sqq., 123 sqq.
- Didactique, origines et caractères de la poésie didactique de Virgile, 140 sqq.
- Elégiaques, caractères des grands élégiaques grecs, 67 sqq.
- Elégie subjective et mythico-narrative, 59 sqq., 86 sq.
- Elégie, passage de l'élegie mythico-narrative à l'élegie subjective, 80 sqq.
- Evolution: la notion d'évolution, 85 sq.; – spirituelle d'Horace, 113 sq.; – de l'art de Virgile, 158 sqq.
- Genres littéraires, valeur relative de la notion des genres littéraires, 71 sqq.
- Histoire romaine chez Horace, 113 sq.
- Homère à Rome, 150 sqq.
- Homme, place de l'homme dans la poésie érotique romaine, 212 sq.
- Influence, notion d'influence, 169 sqq., 240 sqq.
- Intentions de l'élegie Ovidienne, 226 sq.
- Lucrèce, position particulière de Lucrèce dans la poésie didactique grecque et romaine, 145 sqq.
- Lyrisme créateur d'éloquence chez Catulle, 35 sqq.
- Monde grec comme monde d'évasion pour les Romains, 161 sqq.
- Mythologie, usage de la mythologie dans la poésie érotique de Properce, 175 sqq., 211 sq., 215, 217 sq.
- Nom, signification du nom de Cynthia chez Properce, 172 sqq., 210 sq., 220
- Nugae, caractère des Nugae de Catulle, 17 sqq.
- Philosophie chez Horace, 106 sqq., 118 sq.
- Personnel, élément personnel dans la poésie alexandrine de Catulle, 45 sqq.

- Rationalisme d'Ovide, 224  
Réalisme d'Horace, 98 sq.  
Réalité et poésie chez Horace, 93 sq.  
Réception des formes littéraires grecques à Rome, 75 sqq.  
Rhythmique des poèmes Néoteriques, 8 sq.
- Satura romaine, 23 sq.  
Satire de Catulle, 24 sqq.  
Sincérité, désir de sincérité chez Catulle et Lucrèce, 37 sqq.  
Symbole, transformation du concret en symbole chez Horace, 100 sq.
- Tension dramatique chez Catulle, 34 sqq.
- Variété de ton dans les Métamorphoses d'Ovide, 237, 245 sq.  
Vocabulaire des poèmes Néoteriques, 6 sq.

IMPRIMÉ PAR LA STAMPERIA VALDONEGA  
À VÉRONE MCMLVI









N= .....

.....
.....
.....