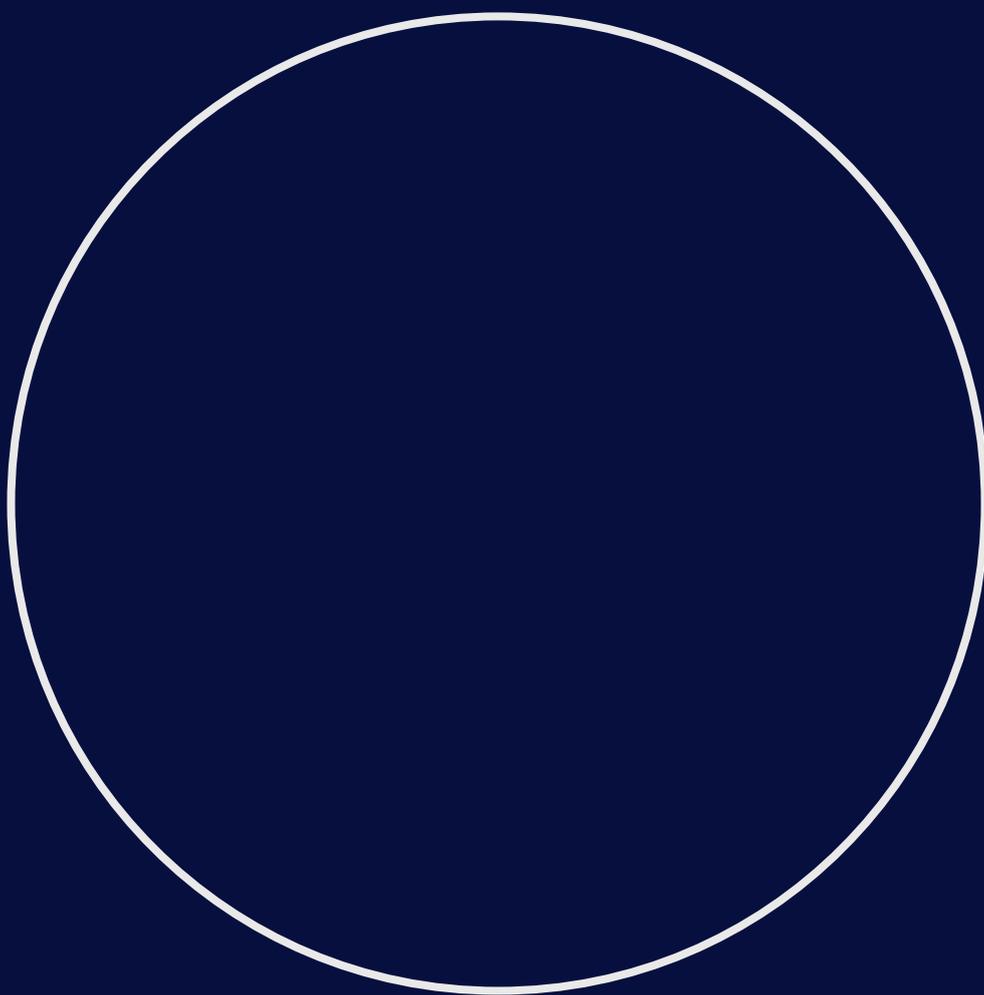


unaκοινή

Rivista di studi sul classico e sulla sua ricezione
nella letteratura italiana moderna e contemporanea



n.3

2022

υπακοινῆ

Rivista di studi sul classico e sulla sua ricezione
nella letteratura italiana moderna e contemporanea

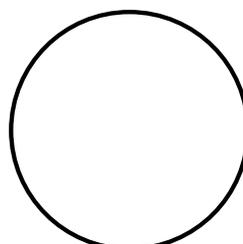
n.3

2022

*Rivista di studi sul classico e sulla sua
ricezione nella letteratura italiana moderna e
contemporanea*

Vol. 3/2022
Rivista annuale
ISSN 2724-4261 online

unakoivñ



I contributi contenuti nelle sezioni *Saggi* e *Miscellaneae*
sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Direttori

GIOVANNA BATTAGLINO - Università degli Studi di Salerno

ALESSANDRA DI MEGLIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'

Comitato scientifico

ALFANO GIANCARLO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; BERNABÉ PAJARES ALBERTO - Universidad Complutense de Madrid; BEVEGNI CLAUDIO - Università degli Studi di Genova; BORGO ANTONELLA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; BUONGIOVANNI CLAUDIO - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; CALENDÀ CORRADO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; CANNAVALE SERENA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; CAPRIGLIONE CARMELA JOLANDA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; CHIRICO MARIA LUISA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; DE CRISTOFARO FRANCESCO PAOLO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; DI MARTINO VIRGINIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; FEKETE MONICA CLAUDIA - Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca; LEÃO FERREIRA DELFIM - Universidade de Coimbra; MAŚLANKA-SORO MARIA - Uniwersytet Jagielloński w Krakowie; MANCO ALBERTO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MASSELLI GRAZIA MARIA - Università di Foggia; MAZZUCCHI ANDREA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; MONDOLA ROBERTO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MONTUORI FRANCESCO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; NAPOLITANO MICHELE - Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale; PACE GIOVANNA - Università degli Studi di Salerno; PALUMBO ANGELO MATTEO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; PEPE CRISTINA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; RAGNO TIZIANA - Università di Foggia; SACERDOTI ARIANNA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; SAFFI SOPHIE - Centre Aixois D'études Romanes della Aix-Marseille Université; SIELLO FRANCESCO - Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'; VISCARDI MARCO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; VOLPE PAOLA - Università degli Studi di Salerno.

Comitato di redazione

ASSANTE MARIA SILVIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II' - Dsu (Dipartimento di Studi Umanistici); CITRO SERENA - Università degli Studi di Salerno, Dipsu (Dipartimento di Studi Umanistici) e Universidade de Coimbra; COMPARINI ALBERTO - Università di Trento; CORLITO NOEMI - Università degli Studi di Foggia; CORSARO CLAUDIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II';

DELLINO ANNA - Università degli Studi di Foggia; D'URSO VALENTINO - Università degli Studi di Salerno; FAEDDA ALESSIO - Università degli Studi di Cagliari; FIORE GIULIA - Università di Bologna; GIOVANNONE DANIELE - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; GRASSO ARIANNA - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MORIGHI MARIA CHIARA - Università degli Studi di Siena e Université de Tours; PAGLIARO ANNA CHIARA - Università di Napoli 'Federico II' e Università degli Studi 'D'annunzio' Di Chieti-Pescara; PARISI ANTONIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

Caporedattore

CORSARO CLAUDIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

Comitato di lettura

ALLOCCA CHIARA - Università di Napoli 'L'Orientale'; ALVINO MARIA CONSIGLIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; ANTONUCCI MARCO - Università degli Studi di Salerno; BATTISTINI LORENZO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; CAMILLI SIMONE ANDREA; CAPIROSSI ARIANNA - Università degli Studi di Firenze e Università di Bologna; CAPIELLO ROSANNA - Università di Foggia; CASTAGLIUOLO JESSICA - Università di Bologna; CESARO ANNA - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; CICALA MARIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; COPPOLA GIULIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; DI BENEDETTO PAOLO - Università degli Studi di Napoli "Federico II" e Università degli Studi di Salerno; GRECO FAUSTO MARIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; MAURO CAMILLA; MELIS VALERIA - Università degli Studi di Cagliari e Università Ca' Foscari di Venezia; MUTTINI MICOL - Università di Siena; PACIA FRANCESCO - Università degli Studi di Salerno; PANARELLA VALENTINA - Università di Siena; SUPPA NICOLE.

Web

<http://unakoine.it/index.php/unaK>

e-mail

redazione@unakoine.it

Editore

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Licenza

L'opera è distribuita con licenza *Creative Commons, Attribuzione 4.0 Internazionale* (CC BY 4.0), consultabile al seguente link: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.it>.

indice

01 | saggi

- Alessandra Nichetti,
*La favola delle due galline di Beppe Fenoglio:
una lettura a cent'anni dalla nascita dell'autore* 9
- Paolo Orvieto,
Le «novellette» (favole) nel Morgante di Luigi Pulci 31
- Tiziano F. Ottobrini,
*Sopra l'Esopo politico di Emanuele Tesauro (1646):
lineamenti strutturali di uno speculum principis
in forma favolistica* 62

02 | miscellanea

- Vincenzo Micaletti,
*«Quegli antichi romani non erano puri fossili, dunque».
Primo Levi e Orazio* 86
- Adele Migliozi,
*Il paesaggio sacro di Cuma e il culto di frontiera
della dea Mefite: appunti e riflessioni* 115
- Michele Napolitano,
*Studi classici e musicologia nell'Italia del dopoguerra:
un breve bilancio. Note in margine
a una recente miscellanea musicologica* 138
- Susanna Pietrosanti,
*Parole che volano:
su una nuova traduzione di Edipo Re* 162
- Camilla Tosi,
*Classical world and game learning.
The case of Athena in God of War* 184
- Alessia Vecchi,
*Parole e afasie dall'aldilà:
il metagenere del dialogo dei morti* 214

03 | recensioni

- Walter Siti,
Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini
(ADRIANA CAPPELLUZZO) 243
- Enrico Renna,
Filologia e scienza.
Una panoramica sui saperi degli antichi
(CARMELO CUTOLO) 250
- Francisco García Jurado,
Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica,
(ALBERTO MARTÍNEZ CORDONE) 256
- Maria Grazia Ciani,
Il canto delle muse.
Variazioni sull'arte contemporanea
(MAIRA MARTINI) 264

04 | colloquia

- **Giovanna Battaglino**
intervista Ivan Graziano 274
- **Claudia Tedeschi**
intervista Milo De Angelis 279

01 | saggi

Alessandra Nichetti
Paolo Orvieto
Tiziano F. Ottobrini

Alessandra Nichetti

***La favola delle due galline* di Beppe Fenoglio: una lettura a cent'anni dalla nascita dell'autore**

Abstract: L'articolo offre, in occasione del centenario della nascita di Beppe Fenoglio, un'analisi de *La favola delle due galline*, al fine di mettere in luce, da un lato, gli elementi di continuità con la tradizione favolistica classica e moderna e, dall'altro, quelli di cospicua innovazione: l'evoluzione del protagonista e la progettualità per il futuro, il monologo interiore, il tema della Resistenza e la favola come testamento spirituale.

Abstract: The article offers, on the occasion of the centennial of Beppe Fenoglio's birth, an analysis of *La favola delle due galline*, in order to show, on one side, classical and modern fable tradition's aspects of continuity and, on the other, elements of remarkable innovation: main character's evolution and planning for the future, the dramatic monologue, the topic of Resistance and the fable as spiritual will.

Parole-chiave: Beppe Fenoglio; favola; Resistenza; testamento spirituale

Keywords: Beppe Fenoglio; fable; Resistance; spiritual will

Alessandra Nichetti consegue la laurea in Filologia, letterature e storia dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca sono relativi alla prosa latina delle origini (Catone) e alla letteratura italiana contemporanea (Beppe Fenoglio).

Email: nichettialessandra@gmail.com

Sono gli scrittori veri, e non quelli piú o meno specializzati per i ragazzi, che possono dare dei bei libri al pubblico giovanile.
(Lettera di Giulio Einaudi a Beppe Fenoglio, 18 dicembre 1959)¹

Trovo eccellente l'idea e giusto il principio e sono lieto di dirle che studierò un libro per questa sua collana. Non posso assicurarle che si tratterà della battaglia partigiana cui Ella accenna [...] Anni fa vagheggiavo una terna di racconti fantastici e potrebbe essere che ora io li realizzassi, in modi adatti al pubblico piú giovane, per questa Sua collana. Ma potrebbe anche trattarsi di altra cosa; mi ci lasci pensare.
(Lettera di Beppe Fenoglio a Giulio Einaudi, 24 dicembre 1959)²

Parlale sempre di me, [...] sera e mattino. [...] Falle poi leggere e rileggere i miei racconti e la sua favola delle 2 galline.
(Biglietto scritto da Beppe Fenoglio alla moglie Luciana Bombardi tra il 15 e il 17 febbraio 1963)³

Ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole piú remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane.
(I. Calvino, *Il midollo del leone*)⁴

Premessa

Beppe Fenoglio, di cui quest'anno ricorre il centenario dalla nascita avvenuta ad Alba il 1° marzo 1922, morì nella notte tra il 18 e il 19 febbraio 1963, sulla soglia dei quarantuno anni, lasciando la moglie Luciana, sposata nel 1960, la figlia Margherita, di poco meno di due anni, e due brevi racconti nel cassetto: *La favola del nonno* (nota come *La favola delle due galline*) e *Il bambino che rubò uno scudo*, scritto per un ipotetico figlio maschio e rimasto incompleto. I due racconti furono pubblicati per la prima volta postumi nel 1978 da Maria Corti nell'edizione critica delle *Opere*.

L'oggetto della presente analisi sarà *La favola delle due galline*, scritta tra la fine del 1960 e l'inizio del 1961 e che costituisce, al contempo, un punto di inizio e un punto di arrivo nella vita di Fenoglio. Infatti, da un lato, essa costituisce il primo e unico dono che lo scrittore e partigiano albese ha pensato per la figlia nata

da poco, una sorta di “strumento propedeutico” alla letteratura e, soprattutto, alla vita; dall’altro, la favola si eleva fino a divenire testamento spirituale di una grande voce del Novecento – sulla quale ormai stava per allungarsi l’ombra nera della malattia e della morte – da far *leggere e rileggere*, alla stregua dei suoi racconti.

Un testo apparentemente insolito nel *corpus* fenogliano

Pensare a Beppe Fenoglio, portabandiera del Neorealismo, come autore di un testo di ispirazione fantastica e dal tono “intimo” e “tenero” può apparire singolare. Eppure, non va dimenticato come Fenoglio si sia cimentato, a partire dalla fine del 1959, anche nella stesura di quattro sorprendenti racconti ispirati al modello di Edgar Allan Poe, rinvenuti tra le traduzioni dall’inglese nelle cartelle del Fondo Fenoglio di Alba e pubblicati da Luca Bufano nel 2003 sotto il titolo di *Una crociera agli antipodi e altri racconti fantastici*⁵.

Ad ogni modo, Fenoglio, da autore versatile quale si è rivelato, tra tutti i generi narrativi in cui avrebbe potuto cimentarsi, opta per quello paradossalmente più confacente alla sua idea di letteratura e vita: la favola.

Perché la favola costituirebbe per Fenoglio l’altra faccia della medaglia della produzione letteraria neorealista? Di un genere tanto antico e apparentemente lontano per ispirazione e finalità, l’autore sente come affini e dunque riversa, nella favola dedicata alla figlia, una serie di elementi costitutivi tradizionali. Primo fra tutti troviamo la brevità e l’incisività icastica di una prosa fatta di pochi elementi essenziali; in secondo luogo, il crudo realismo di un mondo basato sulla legge del più forte dove il debole è destinato a soccombere e ognuno è in lotta contro l’altro per la sopravvivenza; infine, terzo, ma non meno significativo, l’intento edificante trasmesso da una morale che, tuttavia, è «come deve essere [...] tutta implicita nel racconto»⁶ come scrisse Calvino allo stesso Fenoglio in una lettera datata 2 novembre 1950.

Tuttavia, ciò che permette di inserire a pieno titolo *La favola delle due galline* nella produzione fenogliana è forse il principale elemento di innovazione, frutto della libertà inventiva dell’autore:

ovvero il tema della Resistenza, inteso come ideale perseguibile anche in tempo di pace. Chica, la vezzosa gallinella «molle e trasognata», dal piumaggio «di un bel grigio caldo e tenero» e dalle «delicate zampette», riesce a sopravvivere dapprima alla nequizia e alla crudeltà della sorella Tuja e poi al famelico lupo grazie a «tanta abilità e fortuna», ma anche e soprattutto alla sua voglia di osare e resistere, *leitmotiv* dei più riusciti personaggi fenogliani, da Johnny a Milton, da Agostino a Gallesio, da Ettore a... Chica.

Rispetto delle convenzioni del genere

Si proporrà un'analisi dettagliata dei sopracitati elementi che rispettano le convenzioni del genere favolistico e se ne aggiungeranno di nuovi.

La favola di Fenoglio si configura come un breve racconto in prosa in cui è presente un numero ridotto di personaggi. Costoro sono protagonisti di un unico episodio calato in un quadro temporale e spaziale delineato da esigue pennellate descrittive.

La vicenda oggetto della favola fenogliana, che si svolge nell'arco di una notte, è calata nel passato indefinito del «C'erano una volta»⁷ (l'*incipit* è al plurale dato che si tratta della favola delle *due* galline e il concetto del "doppio" ritornerà tra gli elementi di innovazione) ed è ambientata inizialmente «in una casetta di legno chiaro appesa al tronco di un fico selvatico», spazio chiuso e sopraelevato, al quale si accede percorrendo dei gradini. Improvvisamente l'equilibrio con cui si è aperta la vicenda viene spezzato da «ciò che successe una sera di tardo ottobre: una non bella sera, con nebbia umida e un vento maligno», quando «successe che Tuja buttò fuori di casa la sorella». Non ci è dato sapere quale sia stata la causa scatenante di tale gesto, perché Fenoglio è volutamente reticente. Tuttavia, fin dal principio, è la malignità della sorella Tuja e dello spazio circostante a caratterizzare l'esclusione di Chica dal focolare domestico. La gallinella si trova «fuori», «sulla strada», da sempre luogo fisico e luogo letterario del cambiamento, della crescita e dell'evoluzione. Le intemperie si assommano alla paura e infliggono un castigo al

quale Chica «sulle prime non ci credette», pensando che Tuja non facesse sul serio. La casa diventa per Chica un paradiso perduto (tema ricorrente in Fenoglio, presente soprattutto in *Una questione privata* e materializzato nella villa di Fulvia, che, sulla scorta degli studi di Bachtin⁸, può essere interpretata come cronotopo), visibile ma inaccessibile: «Tuja, infatti, aveva sì sprangato la porta ma non aveva abbassato le serrande delle finestre e Chica poteva intravedere l'ombra nera di quella cattivaccia oltre i vetri e le tendine». Il tempo scorre e a Chica, che dopo un'iniziale incredulità si dispera, viene preclusa anche la possibilità di godere della visione della sua vecchia dimora: «Per tutta risposta Tuja abbassò le serrande delle finestre, una dopo l'altra, con colpi forti e secchi». La separazione è definitiva: nonostante gli sforzi di Chica di riappropriarsi di ciò che le spetta di diritto e che le è stato sottratto ingiustamente, Tuja non risponde più. Si noti come tra i tentativi disperati di Chica rientri anche l'«urlare al lupo vicinissimo», eco della celeberrima favola esopica, e il fingere «i rantoli della morte».

Oltre all'opposizione spaziale interno-esterno, ne è riscontrabile un'altra: l'opposizione basso-alto. Chica, temendo l'arrivo del lupo, realizza di doversi rifugiare più in alto rispetto ai rami di un fico selvatico. Vaga attraverso una radura e si appollaia «sul ramo inferiore di un albero di una certa altezza». Il lupo fa capolino e la gallina riesce a sfuggirgli ripetendo più volte il «rischiosissimo giochetto» di farsi quasi raggiungere sull'albero per poi svolazzare via e toccare terra e ricominciare nuovamente la «scalata» con la belva alle calcagna. Superato il pericolo, la gallina scorge un lumino nella tenebra e seguendolo senza toccare terra giunge alla casa di madrina Pepa, accogliente e sicura e che diventerà la sua nuova dimora. Mentre Chica si addormenta felice e sognante, rasserenata dal nuovo piano per il futuro, di contro, della vecchia casetta e dell'arcigna Tuja non rimane più nulla e tutto svanisce come alla fine di un incubo:

Quella stessa notte, quello stesso lupo a cui Chica era sfuggita con tanta abilità e fortuna, era ritornato sui suoi passi e aveva scoperto la casetta del

fico selvatico. Con una zampata la staccò dal tronco e la rotolò in mezzo alla radura. Con gli artigli e coi denti la schiodò, la sfondò, mentre Tuja di dentro urlava e invocava la sorellina Chica. Un'ultima scardinata e Tuja fu fuori, alla mercé del lupo. Il quale fece «Oh!» e la divorò.

Considerando i personaggi, si tratta naturalmente di animali antropomorfi.

Nel dettaglio, Fenoglio mette in scena la comunità delle galline da cui emergono Chica, Tuja e madrina Pepa. Inoltre, la prima, riflettendo tra sé e sé, fa riferimento ad un non ben definito «consiglio delle galline anziane» di fronte al quale sostenere i propri diritti e, parlando con la madrina, a «quelle galline che hanno una festa in famiglia» e alle quali avrebbe potuto vendere torte e pasticcini di cui è «specialista». A ridosso dello scioglimento della vicenda sopraggiunge come comparsa un gallo «che faceva il portalettere» e che reca la tragica notizia della scomparsa di Tuja e della casetta del fico selvatico. Sullo sfondo compaiono anche gli esseri umani. Madrina Pepa, infatti, afferma: «qui è tutta brava gente, più che contenta se le facciamo un uovo al giorno». In contrapposizione alle galline, animali domestici e “utili”, caratterizzati – come in ogni favola degna di essere chiamata tale – da vizi e virtù, attività e pensieri prettamente umani vi è il lupo, animale selvaggio e tradizionalmente famelico. L'arrivo del lupo è preannunciato in primo luogo dall'utilizzo dell'animale come secondo termine di paragone in una similitudine iperbolica: «Il vento di tramontana faceva “Uh-uh!” come un lupo, anzi come un branco di lupi, e la spostava proprio come se l'urtassero lupi lanciati al galoppo dietro una preda tanto più grossa di lei». Poi, la belva si materializza come possibile pericolo nella mente della povera Chica: «E poi di nuovo: “Il lupo!” pensò Chica e fu nuovamente lì lì per svenire, ma la sorresse la stessa paura». Infine il timore della gallinella diviene realtà: «due occhietti rossi brillavano al piede dell'albero, ardevano come palline di brace».

Come tipico della favola, ogni animale sopraccitato diviene allegoria.

Innanzitutto, Tuja e Chica, galline sorelle, rappresentano due opposti *modi vivendi* e sembrano personificare le due componenti dell'animo dell'autore:

Così senza mestiere e senza religione, così imprudenti, così innamorati di sé. Io li sento tremendamente i vecchi Fenoglio, pendo per loro (chissà se un futuro Fenoglio mi sentirà come io sento loro). A formare questa mia predilezione ha contribuito anche il giudizio negativo che su di loro ho sempre sentito esprimere da mia madre. Lei è d'oltretanaro, d'una razza credente e mercantile, giudiziosissima e sempre insoddisfatta. Questi due sangui mi fanno dentro le vene una battaglia che non dico⁹.

Tuja, la gallina dalle piume nere, era «impettita e arcigna e sapeva sempre dove andava», «parlava poco e aspramente», «dirigeva la casa e si sobbarcava i lavori più pratici e pesanti» e, soprattutto, era «durissima», tanto da essere la «sorellaccia dalla quale non ci si poteva certo sperare intenerimenti o rimorsi». Dunque Tuja è la rappresentante di quell'ingiustizia di fondo che caratterizza l'universo della favola. È colei che, per la propria superbia e pragmaticità, si erge a giudice degli atteggiamenti di Chica. Ciò comporta il fatto che la «saggia e pratica» madrina Pepa, alla quale Fenoglio affida la morale implicita della favola, la disconosca immediatamente come sua figliocchia «dopo averne bollato a fuoco la nequizia e la crudeltà». D'altro canto, Chica, la protagonista dalle piume «di un bel grigio caldo e tenero e dalle «delicate zampette», che si muove «molle e trasognata» e che, al contrario della sorella, «spessissimo sbagliava strada» e «parlava moltissimo e vezzosamente e quasi sempre a sproposito», rappresenta la mancanza di senso pratico e, a tratti, l'oziosità che ricalca la «vaga, gratuita, ma *pleased and pleasing* reputazione d'impraticità, di testa fra le nubi» che Fenoglio attribuisce al giovane protagonista ne *Il partigiano Johnny*. Le due galline risultano così opposte e incompatibili:

Visti i loro caratteri, non si poteva sperare che le due sorelle vivessero in buona armonia: Tuja dava a Chica certe strapazzate che si risentivano fin oltre

la radura e almeno un paio di volte al giorno Chica strillava altamente perché Tuja la beccava nel collo per averla sorpresa oziosa o intentissima a fare cose indubbiamente graziose ma del tutto inutili.

A lungo andare l'equilibrio precario basato sulla conflittualità delle due sorelle è destinato a spezzarsi e a mettere in moto la vicenda:

Successe che Tuja buttò fuori di casa la sorella. Non si seppe mai che cosa Chica avesse combinato di tanto grave e imperdonabile per essere cacciata dalla casa che pure le apparteneva per metà per diritto ereditario, ma evidentemente la pazienza della durissima Tuja era agli sgoccioli e per deciderla a quella ingiustizia e a quella crudeltà dovette bastare una qualunque sciocchezza della sorella Chica. E così la povera gallinella grigia si trovò sulla strada, buttata via dalla sua propria sorella.

Il lupo, per quanto personaggio della favola e della fiaba tradizionalmente affamato e in cerca di una preda, diviene latamente simbolo delle avversità della vita, delle difficoltà che l'individuo è necessariamente costretto a superare per trovare un nuovo equilibrio. L'animale dagli inquietanti e ardenti «occhietti rossi» incarna il male che anima il mondo e che assedia gli uomini, «pronto a sfruttare una distrazione o un rilassamento» per potersi accanire. Ad esso, ci si può sottrarre solo «con tanta abilità e fortuna».

L'ancora di salvezza di Chica è il lumino che sfavilla «nel più profondo della tenebra» dal davanzale della casa di madrina Pepa, allegoria di protezione e calore. A quest'ultima, «gallina matura, saggia, buona e comprensiva», è affidato dal narratore un ruolo chiave nella scioglimento vicenda. In primo luogo, accoglie la superstite Chica, la scalda, la nutre e si interessa a lei ponendo «domande tenere ma incalzanti». In secondo luogo, dopo aver appreso la disavventura di Chica ed essersi schierata dalla sua parte, traccia «un piano per il futuro» per sé e per la giovane.

Infine, come ultimo aspetto che si inserisce nel rispetto delle convenzioni del genere favolistico, occorre considerare la lingua e lo stile. I periodi sono brevi e semplici e prevale la paratassi;

inoltre, le proposizioni sono connesse per lo più tramite *asindeto*. In aggiunta, è interessante notare la presenza di incisi volti a coinvolgere i lettori come, ad esempio, «l'avete già capito» e «e voi avreste fatto altrettanto».

Quanto al lessico, occorre sottolineare il massiccio uso, da un lato, di sostantivi e aggettivi alterati (per la maggior parte diminutivi e vezzeggiativi riferiti a Chica) come *casetta, dolcetti, sciocchezza, gallinella, cattivaccia, poverina, zampette, occhietti, giochetto, unghioni, lumino, scrollatine, finestrella, fiammella, figlioccia, scialletto, calduccio, ovetto, bicchierino, sorellaccia, mobiletti, calzetta, lavoretto, cosette, sorellina*; e, dall'altro, di aggettivi e avverbi al grado superlativo: *spessissimo, moltissimo, intentissima, durissima, vicinissimo, benissimo, grandissimo, rischiosissimo, pochissimo, bellissimo*. Cospicuo è il numero di avverbi con il suffisso *-mente*, che abbondano anche nelle opere partigiane dell'autore e che traducono gli avverbi inglesi in *-ly*: *aspramente, vezzosamente, veramente, sfortunatamente, altamente, indubbiamente, evidentemente, ruvidamente, ardentemente, nuovamente, discretamente, tremendamente, certamente, accuratamente, perfettamente, freneticamente, finalmente, naturalmente, rapidamente, immediatamente, indiscutibilmente*. Di questi *veramente, evidentemente, certamente, perfettamente, finalmente, naturalmente, immediatamente* rientrano nei 25 avverbi in *-mente* che fanno ormai parte del vocabolario fondamentale, ovvero «la fascia più centrale (e storicamente stabile) del vocabolario di base, che comprende i 2000 lemmi più frequentemente usati nel parlato e nello scritto»¹⁰ mentre i restanti risultano più “ricercati” (si pensi a *vezzosamente, ardentemente* o a *indiscutibilmente*), trattandosi di una favola il cui lessico è tendenzialmente ridotto all'essenziale.

Quanto alle figure retoriche, la prosa fenogliana si apre all'impiego di similitudini, ponti tra realtà presenti e realtà immaginate: «Il vento di tramontana faceva “Uh-uh!” come un lupo, anzi come un branco di lupi, e la spostava proprio come se l'urtassero lupi lanciati al galoppo dietro una preda tanto più grossa di lei», citata sopra, oppure «Chica si trovava a penzolar dal ramo come un pollo

al girarrosto», «Due occhietti rossi brillavano al piede dell'albero, ardevano come palline di brace» oppure ancora «Non è un gran che come casa, ma noi due ci staremo come regine».

Gli antenati di Fenoglio

Considerando l'aspetto formale e stilistico, Fenoglio (escludendo la scelta della prosa in luogo dei versi) si avvicina maggiormente al latino Fedro (I sec. d.C.) più "didattico" dell'inventore del genere, il favolista greco Esopo (VII-VI sec. a.C.), in quanto descrive lo spazio in cui è ambientata la vicenda e ricorre all'uso consistente di aggettivi.

Quanto ai contenuti tematici, Fenoglio parrebbe riprendere, negli scorni tra le due galline sorelle, la conflittualità su cui si fonda la comunità di galli protagonista della favola esopica sui galli e la pernice, ripresa anche da Jean de La Fontaine (1621-1695):

In mezzo a una tribù di turbolenti
Galli incivili, rozzi, e violenti,
sempre in lite fra lor, una Pernice
vivea poco felice.

L'essere donna in mezzo a cavalieri
pronti all'amor, un po' di civiltà
le faceva sperar, oltre ai doveri
ed ai riguardi d'ospitalità.

Ma questa razza bellicosa e spesso
in furia, non avea pel gentil sesso
il culto e le maniere,
che si usan colle dame forestiere.

Anzi avvenia che spesso la meschina
uscisse spennacchiata da costor;
ma vedendo che quasi ogni mattina

si spennacchiavan anche fra di lor,

si consolò, dicendo che il peccato
non era più di lor che di natura:
Giove non ha creato
tutta la gente sopra una misura.

Questo loro carattere infelice
più che d'odio era degno di perdon:
v'è natura di gallo e di pernice
ed essi i più colpevoli non son.

Ma più merita pena l'Uom che piglia
una pernice, indi ne rompe l'ali
e la rinchiude in mezzo a una famiglia
di torbidi animali.¹¹

A livello tematico Fenoglio ricalca dai suoi predecessori l'idea dello scontro “necessario” e “naturale” dovuto ad indoli opposte. Da un lato, Chica, l'*alter ego* della pernice, rappresentante della civiltà e delle buone maniere e dall'altro Tuja, del tutto simile ai galli bellicosi e dunque infelici perché in costante conflitto con l'altro. Inoltre, le liti di Chica e Tuja riecheggiano lo scontro tra i due galli di un'altra favola di Esopo, ripresa sempre da de La Fontaine:

Vivean due Galli in armonia, quand'ècco
arriva una gallina.
Addio pace! ciascun aguzza il becco.
O Amor, Amor, per te fûr visti i fiumi
d'Ilio d'umano sangue andar vermigli
al sangue misto dei celesti Numi!

Fra i nostri Galli un pezzo
durò la guerra. Alto rumor ne suona
nel paese e ne parla ogni persona.

Accorron tutti quei che volentieri
fan pompa agli spettacoli,
e fu mercede al vincitor più d'una
dalle lucide penne Elena bella.

Il vinto sparve e il duol che l'arrovella
nascose e pianse i suoi perduti amori.
Col diritto il rival de' vincitori
gli toglie l'idol suo, che in pieno giorno
superbo mena intorno,
sfidando la gelosa ira e il coraggio
del debellato amante,
che intanto l'arme aguzza
e l'ali al volo esercita, ed aspetta
segretamente il dì della vendetta.

E non molto aspettò. Lo stesso dì
che altero il vincitor a far galloria
cantava in cima al tetto la vittoria,
un feroce avvoltoio che l'udì
addosso a lui piombò,
e addio gloria! con l'unghie lo finì.

La Fortuna fa spesso agl'insolenti
di questi tiri e insegna
a diffidar dei fortunati eventi.¹²

Nessun tono satirico o parodisticamente epico in Fenoglio, eppure ritorna la rottura dell'armonia iniziale, la vittoria di un gallo – o meglio, gallina – sull'altro e la superba celebrazione della “vittoria” che porta al colpo di scena finale con il rovesciamento dei ruoli: come il gallo vincitore viene attaccato dall'avvoltoio, così Tuja, fiera di aver sfrattato la sorella e di essere l'unica proprietaria della casetta del fico selvatico, viene sbranata dal lupo.

Novità della favola fenogliana

Per quanto sia consistente il legame con la tradizione del genere favolistico, Fenoglio riforma la favola apportandovi una serie di novità contenutistiche e formali.

In primo luogo, l'autore non sceglie come protagonista un tipo, cioè un personaggio fisso, bensì un individuo, ovvero un personaggio a tutto tondo: Chica. La gallina, a differenza dei tradizionali personaggi della favola, evolve nel corso della vicenda in quanto inizialmente è vezzosa, ciarliera e sprovvista di senso pratico; poi, una volta "sfrattata" dalla sorella, è costretta a meditare silenziosamente e a sopravvivere al lupo grazie alle proprie forze. Chica compie così un triplice percorso: il primo di ascesa, rappresentato dapprima dall'abbandono della bassa e accessibile casetta del fico selvatico, poi dal successivo (e necessario) toccare terra e infine dalla finale "scalata" sull'albero; il secondo, di progressivo alleggerimento: Chica, per poter spiccare il volo della crescita e della salvezza, si scrolla di dosso gradualmente la bruma che l'aveva infradiciata; il terzo ed ultimo, di passaggio dalle tenebre alla luce, dovuto allo scorgere un lumino nell'oscurità del bosco e al tentare di raggiungerlo. Tale percorso di formazione è scandito da tappe: dapprima la fase di incredulità e di negazione di fronte all'"ingiustizia" commessa dalla sorella: «Sulle prime non ci credette. Pensò – e voi avreste fatto altrettanto – che Tuja non faceva sul serio»; poi, la progressiva disperazione a cui Chica si abbandona:

Si mise a strillare e a pregare, senza tuttavia arrivare alla disperazione, ma Tuja non rispondeva [...] Chica allora strillò e pianse più forte, implorò la sorella più ardentemente e ora stava proprio disperandosi. [...] A quella vista Chica fu lì lì per svenire, ma si riprese e riattaccò a protestare, piangere e supplicare.

In seguito, Chica «al colmo dello stupore e della disperazione» tace e perde la leggerezza fisica e metaforica, intesa come superficialità, che l'ha contraddistinta fino a quel momento: «Non aveva più voce, gli occhi annebbiati dal gran piangere, e tremava verga a verga nelle

sue povere piume grige che la bruma le aveva infradiciate addosso». Poi, come è noto, il momento cruciale: Chica fronteggia il lupo e ne esce indenne. Quando il pericolo è ancora in agguato e la gallina “tocca il fondo”, la vita di Chica prende una svolta inaspettata:

Chica intanto pensava, e ne rabbriviva, che in quelle fughe per la sua vita doveva essersi tremendamente allontanata dal suo posto natio: certamente mai nemmeno nella più lunga gita dei tempi felici, mai era arrivata tanto distante da casa. Poi avvistò, nel più profondo della tenebra, un lumino giallo.

Un lumino!

Ma temette si trattasse di un abbaglio, di un miraggio. Come poteva fidarsi della sua vista, indebolita dal gran piangere, estenuata dal lungo e disperato frugare nel buio, per cogliere la posizione del lupo dal bagliore dei suoi occhi di fuoco?

Eppure... eppure quel lumino c'era!

Rincuorata dalla luce che significa «gente e protezione, calore, forse una gallina matura, saggia, buona e comprensiva...», Chica ritrova le forze, si avvicina quanto più possibile e osa, scrollandosi di dosso il peso reale e simbolico che le è di impedimento: «Si diede una serie di scrollatine per espellere tutta l'umidità che poteva appesantirla e poi schizzò via». Raggiunta quella che si rivelerà essere la sua futura casa, l'evoluzione di Chica si completa grazie all'agnizione e al colloquio con madrina Pepa. Dapprima la giovane non riesce a rispondere all'interrogatorio dell'anziana e si abbandona ad un pianto liberatorio: «Ma la povera Chica, stremata da tutto quello che aveva passato e anche un po' stemperata da quel bel calduccio, non disse una parola, ma si sciolse in un pianto liscio e interminabile»; tuttavia, «riposata e ristorata, Chica poté raccontare alla Pepa la sua triste storia, e la raccontò per filo e per segno». Grazie alla riflessione a posteriori sul proprio vissuto e alla forza della parola, Chica può ottenere l'aiuto di madrina Pepa, la quale le fornirà un piano per il futuro. È evidente anche dallo scambio di battute delle due nuove coinquiline che ci sia una volontà di rinnovamento e crescita in Chica e una consapevolezza nuova:

Io ti insegnerò a far la calzetta e con questo lavoretto arrotonderemo i nostri proventi. – Vedrai, madrina, come imparerò bene. Ma c'è dell'altro che io so fare e che ci renderà almeno quanto il lavoro a maglia. Io sono specialista in torte e pasticcini.

Altro elemento di assoluta novità in Fenoglio, strettamente connesso al concetto narratologico di individuo, è l'idea di proporre ad uno dei personaggi un piano per il futuro, una prospettiva nuova ancora da attuare che dilata il tempo della storia tramite l'utilizzo della tecnica della prolessi. La favola cessa così di essere costituita esclusivamente da un unico episodio, ovvero un punto collocato in un passato imprecisato, ma si estende, dilatandosi lungo la linea del tempo da un passato realizzato ad un futuro realizzabile.

Terzo elemento che completa e conferma i due precedenti è la scelta, da parte dell'autore, di proporre la storia non di una gallina, ma di due. Seppur la protagonista indiscussa sia Chica, la sorella Tuja risulta un personaggio chiave. Innanzitutto, è sicuramente il motore della vicenda, colei che, escludendo dal tetto comune Chica, rompe l'apparente equilibrio iniziale (basato su un'incompatibilità di fondo e su continui scontri) e pone la sorella nella condizione di poter compiere il proprio percorso di formazione. Poi, risulta essere anche un anti-modello, il bersaglio della morale della favola, cioè colei che viene disconosciuta da madrina Pepa e la cui nequizia e la cui crudeltà vengono «bollate a fuoco» da chi per saggezza e bontà può ergersi a giudice. Non è un caso che ciò avvenga simultaneamente all'«adozione» di Chica da parte di madrina Pepa e sia seguito da una scena che ricalca (anche se in maniera diametralmente opposta) l'inizio della vicenda. Infatti, all'inizio della storia troviamo: «almeno un paio di volte al giorno Chica strillava altamente perché Tuja la beccava nel collo per averla sorpresa oziosa e intentissima a fare cose indubbiamente graziose ma del tutto inutili», mentre alla fine: «– Quale mia nuova casa? – balbettò Chica. – Questa, figlioccia mia, – rispose la Pepa, e mentre

Chica la abbracciava e la bacettava sul collo, aggiunse: – Io sono vecchia e tengo pochissimo posto».

Infine, Tuja, rappresenta il possibile scenario al quale anche Chica sarebbe potuta andare incontro se non avesse lasciato la casetta del fico selvatico: arroccata fisicamente e idealmente sulle proprie posizioni, incapace di adattarsi al nuovo, in una *comfort zone* «troppo poco alta da terra» e accessibile anche ad un “lupo” non dei migliori, si sarebbe ritrovata indifesa di fronte alla malignità della vita e ne sarebbe stata divorata.

Quanto alle tecniche narrative, la freschezza di Fenoglio sta in primo luogo nell’aver optato per un narratore sì eterodiegetico, ma che a tratti assume una focalizzazione interna a Chica. A differenza della tradizione favolistica, la voce narrante è palese in quanto si rivolge direttamente al pubblico e commenta la vicenda, come ad esempio nel momento in cui afferma: «Visti i loro caratteri, non si poteva sperare che le due sorelle vivessero in buona armonia». Anche quando la focalizzazione è assente, il narratore simpatizza sicuramente per Chica e ciò è evidente dall’uso di diminutivi e vezzeggiativi ad essa riferiti e dall’accento al diritto ereditario secondo cui la gallinella sia legittima proprietaria della casa e vittima di un’ingiustizia. In secondo luogo, è interessante l’uso della tecnica del monologo interiore per riportare i pensieri di Chica: «“Sta a guardarmi, – si diceva la poverina, – per vedere fino a quando resisto. Poi mi riaprirà”» oppure l’intera sequenza:

“Il lupo!” pensò Chica e fu nuovamente lì lì per svenire, ma la sorresse la stessa paura. “Debbo rifugiarmi in alto”. Pensò subito di appollaiarsi sui rami del fico selvatico, ma ora li giudicava troppo bassi, troppo accessibili a un lupo discretamente agile. Che strano: lo pensava ora per la prima volta, mai che l’avesse pensato prima, quando era la comproprietaria di quella casetta troppo poco alta da terra. [...] “Domattina ci riprovo, – pensava. – Verrà pur domattina. Debbo resistere sino a domattina. Mi ripresenterò davanti alla mia casa e chiamerò fuori Tuja. E se quella cattivaccia si rifiuterà di riaprirmi e non vorrà nemmeno affacciarsi, io andrò difilato dal consiglio delle galline anziane e mi farò accompagnare e sostenere nei miei diritti. Le galline anziane sanno

benissimo che io ci ho i miei bravi diritti, debbono avere da qualche parte i documenti che parlano chiaro”.

Il “ponzare” della gallina viene interrotto dall’urlo che emette quando si accorge della presenza demoniaca del lupo. Il narratore si avvale nuovamente del monologo interiore nel momento in cui Chica realizza di essersi allontanata come non mai da casa e la riflessione è interrotta dalla vista del lumino, il quale genera ulteriore riflessione.

Gli aspetti più suggestivi della favola fenogliana consistono poi nell’introduzione di una novità tematica e nell’attribuzione di una funzione del tutto nuova al racconto. Fenoglio è in grado di cimentarsi in un genere insolito per lui, la favola, apportandovi il tema più caro della sua produzione: la Resistenza, concetto che per l’autore diviene sinonimo di esistenza.

Anche il personaggio più inaspettato della produzione fenogliana, una vezzosa gallinella «molle e trasognata», diventa, al pari dei celebri Johnny e Milton (e di tutti coloro che popolano l’universo langarolo, duro e aspro in tempo di pace e ancor più in tempo di guerra, come Agostino de *La malora* ed Ettore dell’omonimo racconto *Ettore va al lavoro*) emblema del messaggio fenogliano: resistere alle avversità e credere in un domani migliore, anche se collocato *somewhere over the rainbow*, senza il timore di un nuovo inizio: «“Domattina ci riprovo, – pensava. – Verrà pur domattina. Debbo resistere sino a domattina”» e ancora

– Quanto al posto, vedrai. Sono sicura che ti piacerà subito e moltissimo. È più sano e asciutto del tuo vecchio posto, sebbene ci scorra vicinissimo un torrente così bello che laggiù voi nemmeno ve lo sognavate. Ed è un posto sicuro, dove i lupi ci capitano il meno che possono. Vedrai domattina che bellissimo posto è, vedrai domattina che non ti ho raccontato fantasie.

Nella Resistenza vissuta e narrata da Fenoglio «c’è la morte, ma c’è anche la vita, ci sono l’odio, l’amore, la pace, il male, il giorno, la notte, ci sono momenti disperati e momenti edenici, c’è tutto il senso

dell'esistenza umana»¹³, dunque tale tema non è circoscrivibile al solo tempo di guerra, ma è perfettamente applicabile all'intera vita degli uomini. La Resistenza è il banco di prova sul quale l'uomo dimostra la propria dignità compiendo una scelta, si realizza pienamente e anela alla libertà, la quale, secondo il pensiero esistenzialista ben noto a Fenoglio grazie agli insegnamenti del filosofo e partigiano Pietro Chiodi (suo docente di Filosofia presso il Liceo Classico G. Govone di Alba e grande studioso di Heidegger), non va mai "persa di vista" e «non è atto puntuale ma continuità di una decisione che si rinnova incessantemente»¹⁴.

Tale è la Resistenza per Johnny, partigiano *in aeternum*, che supera la prova egregiamente «sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana» e che «anche fisicamente non era mai stato così uomo, piegava erculeo il vento e la terra». Viceversa, il tentativo di Milton, novello Lucifero escluso definitivamente dall'«arcangelico regno dei partigiani» e dal paradiso perduto dell'amata Fulvia, è destinato a fallire: il giovane, sempre più invischiato nella propria questione privata, permette al passato (che si configura come tempo di pace, studi, amicizia e amore) di interferire con il presente atemporale della missione partigiana, pubblica e collettiva, di cui ha preso parte.

E Chica come affronta il resistere insito nell'esistenza? Chica, personaggio non certo epico, ma dotato della leggerezza propria di un animale protagonista di una favola per bambini, sceglie coraggiosamente la libertà, evolve e vince: in questo è simile al partigiano Johnny. Proprio come il *dream boy* del capolavoro fenogliano, la gallinella recide, non senza senso di colpa ma accettando comunque la propria missione, i legami con il passato e con gli affetti (la casetta del fico selvatico per Chica, gli anziani genitori per Johnny). Inoltre, si lascia consigliare da chi è saggio e riceve – come in una sorta di *nekyia* – una "profezia" da chi ha maggiore esperienza di vita (nella favola, madrina Pepa; ne *Il Partigiano Johnny* i professori del liceo, maestri di antifascismo, che ricalcano le figure di Pietro Chiodi e Leonardo Cocito). Infine, accolto il "responso oracolare", Chica e Johnny si mettono in viaggio:

la prima verso un «bellissimo posto», più sano e sicuro «dove i lupi ci capitano il meno che possono», lambito da un fiume che ricorda il tanto amato Tanaro; il secondo «verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile».

Da ultimo, *La favola delle due galline* assurge, da un lato, a lettura propedeutica e chiave interpretativa volta a preparare la figlia dell'autore e, in generale, il pubblico (di bambini, ma anche di adulti) ad una lettura più consapevole dei racconti di Fenoglio, citati assieme alla favola nel biglietto lasciato alla moglie Luciana poco prima di morire; dall'altro, diviene un invito alla figlia che avrebbe potuto correre il rischio di non sviluppare senso pratico nella vita (proprio come il padre) a resistere, a trovare il proprio posto nel mondo – magari anche molto lontano dalle proprie radici e a costo di recidere ogni legame col passato – sicuro e libero, nonostante la crudeltà e l'ingiustizia della vita, a divenire «specialista» in un'attività gratificante e confacente alle proprie competenze e, infine, a provare a raggiungere la felicità.

La scrittura per Beppe Fenoglio oltre che una «vocazione»¹⁵ e «una fatica nera»¹⁶ era anche un modo «per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile»¹⁷ e *La favola delle due galline* assume così per l'autore il valore di testamento spirituale: un lascito prezioso da far leggere e rileggere alla figlia Margherita, di soli due anni al momento della dipartita dell'autore, un modo per dare concretezza a quanto lasciatole scritto, facendo in modo che, nel rapporto tra avi e discendenti, «il conto sarà pareggiato nel libro mastro della vita»¹⁸:

Ciao per sempre, Ita mia cara. Ogni mattina della tua vita io ti saluterò, figlia mia adorata. Cresci buona e bella, vivi con la mamma e per la mamma e talvolta rileggi queste righe del tuo papà che ti ha amato tanto e sa di continuare a essere in te e per te. Io ti seguirò, ti proteggerò sempre, bambina mia adorata e non devi pensare che ti abbia lasciata.

Tuo papà¹⁹

Note

1 BUFANO (a cura di) 2022, 135.

2 *Ibidem.*

3 *Ivi*, 209.

4 CALVINO 1955.

5 Il racconto che dà il nome alla raccolta risulta completo e narra le avventure nei mari del Sud del giovane Bobby Snye e del vecchio marinaio Harry Bell. I successivi due racconti – rimasti incompiuti ma abbastanza estesi per la pubblicazione – vedono come protagonisti rispettivamente Aloysius Butor, mercenario durante le guerre di religione nell'Europa del Cinquecento e Franz Laslo Melas, il quale, ascendendo socialmente, aspira a divenire poeta laureato alla corte imperiale e rimane invischiato in un triangolo amoroso (tema ricorrente in Fenoglio). Alla vagheggiata «terna di racconti fantastici» si aggiunge la *Veridica storia della Grande Armada* – il cui titolo è desunto dal testo – sicuramente posteriore al trittico e ispirata all'interesse dell'autore per la storiografia inglese. Quest'ultimo è un apologo in cui vengono illustrate le conseguenze di un'ideologia religiosa che prevale su tutto, persino sulle competenze tecniche.

6 BUFANO (a cura di) 2022, 27.

7 Tutte le citazioni del testo in questione sono tratta da FENOGLIO 2008, consultato in formato *e-pub*; pertanto, non è possibile indicarne il numero di pagina.

8 BACHTIN 2001.

9 CORTI (a cura di) 1978, III, 208.

10 DE CESARE 2019, 203.

11 DE LA FONTAINE 2003.

12 *Ibidem.*

13 BECCARIA 1984.

14 ABBAGNANO 2022.

15 BUFANO (a cura di) 2022, 213.

16 *Ibidem.*

17 *Ibidem.*

18 PEDULLÀ (a cura di) 2022.

19 *Ivi*, 209. Biglietto scritto da Beppe Fenoglio alla figlia Margherita tra il 15 e il 17 febbraio 1963.

Bibliografia

ABBAGNANO 2022 = N. Abbagnano, *Introduzione all'esistenzialismo*, Milano, Mimesis 2022.

BACHTIN 2001 = M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in Id. *Estetica e romanzo*, a c. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi 2001, 445-482.

BARBERI SQUAROTTI 2012 = G. Barberi Squarotti, «*Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora*». *Storia, forme e significati della narrativa di Beppe Fenoglio* in «Narratori italiani del Novecento. Dal postnaturalismo al postmodernismo e oltre, esplorazioni critiche, ventitré proposte di lettura» a c. di R. M. Morano, Catanzaro, Rubettino 2012, 579-616.

BECCARIA 1984 = G. L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Sella e Riva 1984.

BIGAZZI 1983 = R. Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno editrice 1983, 70-83.

BIGAZZI 2011 = R. Bigazzi, *Fenoglio*, Napoli, Salerno Editrice, 2011, 192-216.

BUFANO (a cura di) 2022 = L. Bufano (a cura di), B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, Torino, Einaudi 2022.

CALVINO 1955 = I. Calvino, *Il midollo del leone*, in «Paragone», n. 66, giugno 1955, ora in Id., *Saggi. 1945-1985*, op. cit., tomo I, 23-24.

CALVINO 1964 = I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* Torino, Einaudi 1964.

CASADEI 2015 = A. Casadei, *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, Edizioni ETS 2015, 43-52.

CORTI (a cura di) 1978 = M. Corti (a cura di), B. Fenoglio, *Opere*, Torino, Einaudi 1978.

DEBENEDETTI 1977 = G. Debenedetti, *Personaggi e destino*, in Id. *Personaggi e destino: la metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, Il Saggiatore 1977, 110-131.

DE CESARE 2019 = A. De Cesare, *Sulla crescita degli avverbi in -mente nel vocabolario fondamentale. Dall'italiano del secondo al terzo millennio* in «Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate. Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018)», 203-220.

DE LA FONTAINE 2003 = J. de La Fontaine, *Favole*, trad. di Emilio de Marchi, Roma, Newton and Compton 2003.

DI PAOLO (a cura di) 2014 = P. Di Paolo, B. Fenoglio, *La malora*, Torino, Einaudi 2014.

FENOGLIO 1995 = M. Fenoglio, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio editore 1995.

FENOGLIO 2008 = B. Fenoglio, *La favola delle due galline*, Torino, Einaudi 2008.

FENOGLIO 2003 = B. Fenoglio, *Una crociera agli antipodi e altri racconti fantastici*, Torino, Einaudi 2003.

FENOGLIO 2015 = B. Fenoglio, *Primavera di bellezza*, Torino, Einaudi 2015.

LAGIOIA (a cura di) 2022 = N. Lagioia (a cura di), B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2022.

LAGORIO 1998 = G. Lagorio, *Beppe Fenoglio*, Venezia, Marsilio 1998.

LONGO (a cura di) 2022 = D. Longo (a cura di), B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi 2022.

MONGIAT FARINA 2014 = C. Mongiat Farina, "Mostruosi e incomprensibili come gli uomini". *La resistenza della persona in Calvino e Fenoglio* in «Italice», 91, 3, American Association of Teachers of Italian, 2014, 419-436.

NEGRI SCAGLIONE 2007 = P. Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2007.

PEDULLÀ 2001 = G. Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001.

PEDULLÀ 2010 = G. Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, in Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2010, V-XLIX.

PEDULLÀ (a cura di) 2022 = G. Pedullà (a cura di), B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi 2022.

PESCE 2007 = V. Pesce, *Lo spazio nella narrativa di Fenoglio* in «Moderna Semestrale di teoria e critica della letteratura», IX 1, Pisa, Fabrizio Serra editore 2007.

ROSSI 2015 = M. Rossi, «Lontano dietro le nuvole»: *musica americana e resistenza in Una questione privata di Fenoglio* in «Lettere italiane» a c. di C. Ossola e C. Delcorno, LXVII 1, Firenze, Leo S. Olschki Editore 2015, 96-117.

SACCONE 1982 = E. Saccone, *Lorologio di Milton: morte, vite e miracoli di un personaggio fenogliano* in «Modern Language Notes», XCVII, 1, Baltimora, The Johns Hopkins University Press 1982, 122-43.

SACCONE 1986 = E. Saccone, *Due libri su Fenoglio* in «Modern Language Notes», CI, 1, Baltimora, The Johns Hopkins University Press 1986, 189-200.

SOLAIMAN 2017 = A. Solaiman, *Il DNA di un intellettuale dilettante e outsider: sulle tracce dell'engagement di Beppe Fenoglio* in «Kepos» a c. di A. F. Caterino, F. Favaro e V. Iacoacci, Firenze, Edizioni CLORI 2017, 114-130.

SPINAZZOLA 1984 = V. Spinazzola, *Il realismo dei lettori*, in Id. *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Milano, Edizioni di Comunità 1984, 111-137.

SPINAZZOLA 2005 = V. Spinazzola, *I diritti del lettore*, in Id. *La modernità letteraria*, Milano, NET 2005, 11-82.

VACCANEO 2009 = F. Vaccaneo, *Beppe Fenoglio. La vita, le opere, i luoghi*, Milano, Gribaudò 2009.

VITALI 2015 = G. P. Vitali, *Il ruolo del desiderio nella tensione antieroica dei personaggi fenogliani* in «Gentes», II 2, Perugia, Perugia Stranieri University Press 2015, 118-122.

VITALI 2017 = G. P. Vitali, *Il mélange privato della questione letteraria nei testi di Beppe Fenoglio* in «La letteratura della letteratura, atti del XV Convegno Internazionale della MOD 12-15 giugno 2013» a c. di A. M. Morace e A. Giannanti, Pisa, Edizioni ETS 2017, 275-286.

Paolo Orvieto

Le «novellette» (favole) nel *Morgante* di Luigi Pulci

Abstract: il saggio analizza le varie favole contenute nel *Morgante* di Luigi Pulci e, secondariamente, l'utilizzo della favola da parte di celebri predicatori italiani del Quattrocento, come san Bernardino da Siena. Si evidenzia una persistenza della tradizione della favola da Esopo/Fedro e dai trattati di retorica alle più rinomate raccolte medievali, ai vari volgarizzamenti italiani, ma le favole sono sempre rimodellate con personali rimaneggiamenti e 'moralì' e adattamenti a nuove situazioni storico-antropologiche.

Abstract: the present essay analyzes the various fables included in Luigi Pulci's *Morgante* and, secondly, how some well-known preachers from XV Century, such as Bernardino da Siena, employ fables in their preaching. Fable emerges as a genre that persists from Esopo/Fredro and the treatises on rethoric, up to the most renowned medioeval collections, and to italian translations into vernacular. And yet, every time fables are told they are remodeled to suit new morals and the new historical and antropological environments.

Parole-chiave: Pulci; *Morgante*; Esopo; favole; volgarizzamenti

Keywords: Pulci; *Morgante*; Aesop; fables; translations into vernacular

Paolo Orvieto, già professore ordinario presso l'Università di Firenze, titolare di tre cattedre, ha al suo attivo più di duecento pubblicazioni: sul Rinascimento fiorentino (monografie e edizioni di Lorenzo de' Medici, Poliziano e Pulci), sulla critica letteraria (*Teorie letterarie e metodologie critiche; Tra Jung e Freud; Teorie critiche del Novecento*, ecc.); sulle letterature comparate (*Misoginie; Misoginie 2; Labirinti, castelli e giardini; Il mito di Faust; La vera storia di Giuda*, ecc.); e sui poemi cavallereschi del '400 (testi di Andrea da Barberino e di altri poemi cavallereschi) e in particolare su Luigi Pulci (*Pulci medievale*; la monografia *Luigi Pulci; Lettura allegorica del 'Morgante'; Pulci, Opere minori; Il Morgante, l'Orlando laurenziano e Andrea da Barberino*; più una dozzina di articoli). Ha insegnato in varie Università straniere, tra le quali Oxford, Dublino, Budapest, Los Angeles e Capetown. Email: porviet@tin.it

Mi sono a lungo occupato del *Morgante* di Luigi Pulci¹ e dei poemi e romanzi cavallereschi a destinazione anche e soprattutto popolare, da quelli di Andrea da Barberino agli incunaboli stampati nelle ultime decadi del '400². Frequenti in questi testi le favole (chiamate novelle o novelle) spesso intercalate, con finalità di esemplificazione parenetica di un qualche avvenimento o assunto. Favole, come ben evidenziato da Marco Villoresi, che ha studiato quelle derivate da Esopo in vari poemi, ben conosciuto e circolante nel Quattrocento³.

Ci limitiamo quindi alle favole che troviamo nel *Morgante*, cercando anche di dimostrare che in quelle favole di antica e nobile origine (spesso, ma non sempre, di Esopo/Fedro), venga nelle replicazioni italiane da un lato preservato il nobile blasone d'origine, ma dall'altro subiscano revisioni adatte ad un nuovo utilizzo e più 'borghese' utenza.

Nel cantare II 41 sgg. Orlando incontra a una fontana due corrieri che si azzuffano tra loro: Chimento, mandato da Rinaldo a cercare il cugino Orlando, l'altro invece mandato da Gano per uccidere Orlando, che viene subito affogato nella fontana da Morgante. Orlando si rivela al corriere Chimento, che comunica al paladino come a Parigi «la corte pare una cosa smarrita [...], vedovo il regno e la gente stordita» (II 54). Allora Chimento racconta a Orlando una «novelletta», sorta di favola/parabola per ammonire il paladino che sia estremamente pericoloso – e peraltro disdicevole – abbandonare parenti e amici per andare alla ventura, che può riservare spiacevoli e talvolta pericolosi imprevisti (anche se a ben leggere la 'morale' esemplare non è del tutto coerente):

Un tratto a spasso anco la formichetta
andò pel mondo, come far si suole,
e trovò infine un teschio di cavallo
e semplicetta cominciò a cercallo.
Quand'ella giunse ove il cervello stava
questa gli parve una stanza bella

che nel suo cor tutta si rallegrava,
 e dicea seco questa meschinella:
 - Qualche signor per certo ci abitava -.
 Ma finalmente, cercando ogni cella,
 non trovava da mangiar niente,
 e di sua impresa alla fin si pente

e ritornossi nel suo bucolino.
 Perdonimi, s'io fallo, chi m'ascolta
 e intenda il mio volgar col suo latino:
 io vo' che a me crediate questa volta
 e ritorniate al vostro car cugino [...].

Il grande amor mi sforza a quel ch'io dico:
 riconoscere e gli amici e ' parenti
 l'andar così pel mondo è pure ostico – (II 55 5-58 3).

La favola è inclusa in due manoscritti con favole in versi: sonetti anche caudati, in terza rima e in ottave, già segnalata da Kenneth McKenzie⁴. La favola, attribuita anche a Antonio Pucci, è nell'antica edizione dei sonetti di Burchiello e di altri poeti giocosi, tuttavia sonetto escluso nelle moderne edizioni di Burchiello:

Andando la formica alla ventura,
 giunse dove era un teschio di cavallo,
 il qual le parve senza verun fallo
 un palazzo real con belle mura,
 e quanto più cercava sua misura,
 sí gli pareva più chiaro, che cristallo.
 E sí diceva: – Egli è più bello stallo,
 che al mondo mai trovasse creatura –.

Ma pur quando si fu molto aggirata,
 di mangiare le venne gran disio;
 e non trovando, ella si fu turbata;
 e diceva: – Egli è pur meglio che io

ritorni al buco, dove sono usata,
che morte aver, però mi vò con Dio –.

Cosí voglio dir io:

– La stanza è bella, avendoci vivanda,
ma qui non c'è, s'alcun non ce ne manda –⁵.

Favola che ritroviamo, ma ampliata, anche nell'*Orlando laurenziano* (che in un recente mio saggio credo di aver dimostrato, con numerose prove, essere una pessima riscrittura canterina del *Morgante*)⁶:

La formichetta, signor mio verace,
el mondo volle una volta cercare;
onde il camino gli venne fallace,
e uno teschio di cavallo ebbe a trovare,
e cercando venia sença altra scorta.

Quando ella fu, dove el cervel stava,
ella si meraviglia oltra misura;
e fra 'l suo cuore alquanto parlava:
quivi a montagnie, valloni e pianura
quivi gran signori per anticho stava.
E di smarirsi ave gran paura,
sì come quello che a piccolo vedere.
Ispesse volte si ponea a sedere.

Poi c'arivata fu dalle gran cave
là dover per anticho gli occhi stanno,
e rimirando col viso suave
disse: gran volte qui sotto si fanno.
Avenga che 'l mirare sia acorto e grave
io non so se 'l mio volere è falso o inganno;
a me pare che qui faccino gli uomini vivi
arpioni, leghami per appiccar ulivi.

Nel meçço per istar fuori al sereno
 acqua v'era caduta al parer mio,
 sì pocha che io l'aria portato in seno,
 sì che la formicha con suo disio
 fra sse dicea: cercho un fiume sereno
 che sença nave veder non poss'io
 chome si possa valicare el fiume
 sempre corrente e di gran volume.

Dicedo: - i' credo – trascorrendo andoe,
 ma da mangiare non vi trovò niente,
 onde in cotal maniera ella parloe:
 non v'è da starci più, lassa dolente!
 Per vedere l'alte mura già nonn oe
 cioè mangiato il valere d'una lente.
 Fuor si n'usciva, a sua bucha tornava,
 sua roba murata ivi trovava.

Signor mio caro, questo e sempre ve dichò,
 che conosciate frategli e parenti;
 perché la madre a amore è molto ostico⁷.

Come si vede l'*Orlando* fa alcune aggiunte alla versione del *Morgante* (e del sonetto): gocce di pioggia sembrano alla piccola formica un grande fiume, che non può attraversare senza una «nave» (considerazione certo non da formica); al suo ritorno trova anche la sua «buca» murata (mentre la favola è raccontata da Chimento perché Orlando ritorni, dopo il suo allontanamento, alla corte di Carlo, che troverà sicura e accogliente); e poi invito al ritorno per amore di «frategli e parenti», ma perché mai «la madre a amore è molto ostico»? Infine da dove verrà la considerazione del tutto umana e non da formica: «a me pare che qui faccino gli uomini vivi arpioni, leghami per appiccar ulivi»?

La fiaba doveva essere considerata esopiana, come quasi tutte le fiabe nel Medioevo e ancora nel Rinascimento, senza naturalmente

addentrarci in quel mare magnum di raccolte di fiabe attribuite a Esopo (in realtà di Fedro, tipo il *Romulus* nelle sue plurime versioni e le *Isopet* di Maria di Francia, il *Novus Aesopus* di Alexander Neckam, le favole di Aviano, le favole in versi di Walterius, ecc.)⁸, fino ai molti volgarizzamenti italiani⁹.

Infatti che la favola fosse di Esopo ne era pienamente convinto l'abate Giancarlo Passeroni:

Vaga un tempo di vedere,
come l'Itaco Guerriere,
Più d'un fiume e più d'un lito,
Di lasciar paese partito
La paterna casa antica
La sollecita Formica
Ché brama hanno anche gli insetti
Di veder novelli oggetti!
Valicando sterpi e sassi,
con minuti e spessi passi
Giunse al fin di sudor molle
Sopra un erto ameno colle.
Quivi presso avendo un poco
Di riposo in primo loco,
Nel veder cose sì belle
Non capiva nella pelle
Per la gioia e pel piacere
A lei parve di vedere
Su quel giogo un mondo nuovo;
E dicea: più non mi movo
Finché campo, da quest'erta
Ove godo un'aria aperta;
Da quest'erta amena e vaga,
Che sì bene il cor m'appaga.
Poi cercando su quel poggio
La Formica un qualche alloggio,
Scorto un teschio di cavallo,

Prese tosto a visitallo.
Giunta essendo ove ha la sede
Il cervello, in essa vede
Tante celle separate,
Così bene architettate,
Così lisce e così bianche,
Sì pulite e comode anche,
Che le sembra quell'ostello
Troppo vago e troppo bello.
Qui, dice ella, dovea stare
Qualche illustre baccolare;
E passare in questa stanza
Voglio il tempo che m'avanza;
Che con tanti appartamenti
Trarrò le ore e i dì contenti.
Ma poich'ebbe quel palagio
Ricercato a suo bell'agio,
Ritrovandolo senz'esca;
È la stanza bella e fresca,
Ma di fame a poco a poco
Io mi muoio in sì bel loco,
Fra sé disse; e con piè lasso
Rifacendo passo passo
Il non facile cammino,
Al suo primo bucolino
Fe' famelica ritorno.
Bello e ameno è anco il soggiorno
Di Parnaso; spazioso
È quel colle fresco e ombroso;
Ma da solvere il digiuno
Non si trova in conto alcuno;
O si stenta per lo manco
A trovar da alzare il fianco.
Colassù non senz'affanni
Mi condussi da' primi anni,

Febo sa, se in ozio stetti
 O se ad opere mi detti
 Faticose; onde ne porto
 Egro fianco, e 'l viso smorto.
 Pur con tanta mia fatica
 La famelica Formica,
 che ritorno fece in fretta
 All'antica sua casetta,
 Imitare avrei dovuto,
 Se non fossimi abbattuto
 In illustre Personaggio,
 Liberal, cortese e saggio,
 Che un bel core avendo in seno
 Di virtù, d'onor ripieno
 Grato e comoda abbastanza
 Resa in Pindo m'ha la stanza¹⁰.

Ripresa della versione del sonetto/Morgante e non certo di quella dell'*Orlando*, tuttavia con nuova 'morale' esemplare: l'attività poetica è, senza un facoltoso sponsor, destinata al fallimento, come l'avventata avventura della formica. Non ho trovato la favola nelle raccolte del Medioevo e neppure nei volgarizzamenti, se si eccettua solo l'incipit di una favola che si legge, ad esempio, nelle *Favole d'Esopo volgarizzate per uno da Siena*¹¹, *Del lupo che trovò il capo d'un uomo morto*.

La successiva favola del *Morgante*, IX 19-22, è quella del gallo e della volpe. Lì Fieramonte chiede a Rinaldo il suo cavallo Baiardo, almeno pretende, ma con l'intenzione di rubarglielo, di lasciarglielo cavalcare. Al che Rinaldo gli risponde con l'«esempio» di altra favola:

Rinaldo intese la malizia presto
 e disse: - Un bello esemplo ti vo' dare,
 saracin, prima ch'io ti dia il cavallo -
 E raccontò della volpe e del gallo:

- Andossi la volpe un giorno a spasso
 tutta affamata, senza trovar nulla,
 un gallo vide, in sui 'n un arbor, grasso,
 e cominciò a parer buona fanciulla
 e pregar quel che si faccia più basso,
 ché molto del suo canto si trastulla.
 Il gallo semplicitto in basso scende.
 Allora la volpe altra malizia prende,

e dice: - E' par che tu sia così fioco:
 i' vo' insegnarti cantar meglio assai:
 questo è che tu chiudessi gli occhi un poco:
 vedrai che buona voce tu farai -.
 Al gallo parve che fussi un bel giuoco.
 - Gran mercé – disse – che insegnato m'hai -;
 e chiuse gli occhi e cominciò a cantare
 perché la volpe lo stessi ascoltare.

Cantando questo semplice animale
 con gli occhi chiusi, come i matti fanno,
 la volpe, come falsa e micidiale,
 tosto lo prese sotto questo inganno,
 e dovè poi mangiarsel senza sale.

Così interviene a que' che poco sanno;
 così faresti tu, chi ti credessi:
 ben sarei sciocco se 'l caval ti dessi (IX 19 5-22).

La favola, pur con l'immane e 'personalizzante' ritocco, è di antichissima ascendenza, trasmessa per secoli dalle più celebri raccolte medievali (il *Romolus* e le *Isopet* di Maria di Francia), fino ai vari volgarizzamenti italiani. *Vulpis et corvus* originariamente è tra quelle di Fedro (ma da tutti attribuita a Esopo), poi in quasi tutte le raccolte, anche se in molti particolari differente da quella del *Morgante*:

*Quae se laudent laudari gaudent verbis subdolis,
serae dant poenas turpi paenitentia.
Cum de fenestra corvus raptum caseum
comesse vellet, celsa residens arbore,
vulpes invidit, deinde sic coepit loqui:
- O qui tuarum, corve, pinnarum est nitor!
quantum decoris corpore et vultu geris!
si vocem haberes, nulla prior ales foret -.
at ille, dum etiam vocem vult ostendere,
lato ore emisit caseum; quem celeriter
dolosa vulpes avidis rapuit dentiubus.
tum demum ingemuit corvi deceptus stupor¹².*

Nella favola di Fedro/Esopo c'è un corvo e non un gallo, anche lì ingannato dalle lusinghe della volpe, che però si limita a mangiargli il formaggio cadutole dalla bocca e non divora l'uccello stesso.

Che io sappia anche nei volgarizzamenti italiani la favola prevede come protagonisti una volpe e un corvo:

Un corbo volando lungo una finestra vide un cacio. Preselo e portavasenelo in becco. Istando in sur uno albero con questo cacio in becco e' pensava di mangiarlo. E una volpe vi s'abbatté, e cominciollo a guardare, com'ella potesse tolli quello cacio. E disse: O Iddio! Che bell'ucciello è quello, e come à bellissime penne, mai non fu ucciello sì bello né sì allegro; Dio lo guardi di male. Bene mi pare lo più bello che io mai vedessi, e s'egli à sì bello lo cantare, come egli à l'altra persona, meriterebbe d'essere signiore di tutti gli altri uccelli del mondo. Lo corbo udendosi così lodare, tutto cominciò a rallegrarsene e a tenersene, e cominciò a dire: Da poi che questa mi loda, dunque bene sono quello ch'ella dicie. E tutto si riguardò in sé medesimo diciendo: Già per cantare non sarò io rustico, ch'io so bene che io ò molto bello canto. E allora si rallegrò molto e cominciò a cantare da alti, per essere rilodato da la volpe. E quando aperse lo becco per dire Cro, e lo formaggio gli cadde di bocca. E la volpe, siccome maliziosa istava in aguato che 'l cacio le cadesse, e ricolse lo e portosenolo via. E non curò più di suo canto; lo corbo gattivo e sciocco rimase senza¹³.

Invece la versione – altra testimonianza della persistenza, ma anche riadattamento delle più celebri favole – che troviamo nell'*Isopet* di Maria di Francia è decisamente più prossima a quella del *Morgante*:

D'un coc recunte ki estot
 sur un femier e si chantot.
 Par de lez lui vint uns gupiz,
 si l'apela par mult beals diz.
 - Sire -, fet il, - mult te vei bel,
 unkes ne vi si gent oisel.
 Clere voiz as sur tute rien:
 fors tun pere, que jeo vi bien,
 unkes oisels mielz ne chanta;
 mes il fist mielz, kar il cluigna - [perché cantava con gli occhi chiusi].
 - Si puis jeo faire -, dist li cos.
 Les eles bat, les uiz a clos;
 chanter quida plus clerement.
 Li gupiz salt avant, sil prent;
 vers la forest od tut s'en va¹⁴.

Anche se in Maria di Francia ha poi un differente finale: la volpe col gallo in bocca incontra dei pastori che liberano il gallo dalle fauci della volpe, con morale finale che certo corrisponde alle intenzioni di Rinaldo nel *Morgante*: «Ainsi font le fous: la plupart / parlent quand il faut se taire, / et se taisent quand il faut parler». Secondo il normale trattamento di riproduzione e parziale manipolazione della favola, in tutte le raccolte medievali i protagonisti sono una volpe e un corbo, col formaggio in bocca, corbo che lusingato dalla volpe fa cadere il formaggio, immediatamente azzannato dalla volpe. Nell'*Isopet* al corbo, come nel *Morgante*, si sostituisce un gallo, invitato, ancora come nel *Morgante*, a cantare con gli occhi chiusi, ma sempre col formaggio in bocca. Probabilmente doveva esserci un altro volgarizzamento dell'*Isopet*, perché quelli da me consultati (il Palatino 92 della Bibl. Naz. di Firenze; il Riccardiano

1338 e le *Favole di Esopo volgarizzate per uno da Siena*), hanno tutti la versione originale della favola, con la volpe, il corbo col formaggio in bocca, che, lusingato dalla volpe, lo lascia cadere¹⁵.

La successiva favola del *Morgante* è quella della volpe e del lupo:

La volpe un tratto molto era assetata:
entrò per bere in una secchia quella,
tanto che giù nel pozzo se n'è andata.
Il lupo passa, e questa meschinella
domanda come sia così cascata.
Dice la volpe: - Di ciò non t'increca:
chi vuol de' grossi nel fondo pesca:

io piglio lasche di libbra, compare;
se tu ci fussi, tu ti goderesti;
io me vo' per un tratto saziare -.
Rispose il lupo: - Tu non chiameresti
a queste cose il compagno, comare?
E forse che mai più non lo facesti? -.
Disse la volpe maliziosa e vecchia:
- Or oltre, vienne, enterrai nella secchia -.
Il lupo non istette a pensare piùè,
e tutto nella secchia si rassetta
e vassene con essa tosto giùè;
truova la volpe che vien su in fretta,
e dice il sempliciotto: - Ove vai tue?
Non vigliàn noi pescar? Comare, aspetta! -
Disse la volpe: - Il mondo è fatto a scale:
vedi, compar, chi scende e chi su sale -.

Il lupo dentro al pozzo rimaneva.
La volpe poi nel can dette di cozzo,
e disse il suo nimico morto aveva;
onde e' rispose, benché e' sia nel pozzo,
che 'l traditor però non gli piaceva;

e presela e ciuffolla appunto al gozzo,
uccisela, e punì la sua malizia:
e così ebbe luogo la giustizia (IX 73 2-76).

La favola/novella esemplare della volpe e del lupo è derivata da Pulci, con qualche modifica, da una «novelletta» di san Bernardino da Siena:

Essendo una volta la volpe in una contrada, dove essa faceva molto danno, e' le fu fatto uno lacciuolo cor una gallina in sur un pozzo d'acqua. Et venendo la volpe, vidde questa gallina: saglie su al pozzo. Et egli era ordinato, che, come ella toccasse la gallina, ogni cosa cadesse nel pozzo; et così l'avvenne. Come ella ciuffò la gallina, subito cadde nel pozzo, et per non affogare, ella entrò nella secchia, et ine si stava. Advenne, che il lupo passava et vidde la volpe caduta giuso, et dissele: o che vuol dir questo, suora mia? o tu se' sì savia et maestra! come se' così male capitata? Dice la volpe: io so' pura pura! ma tu sai che noi siamo d'una condizione, cioè che tu et io viviamo di rapine; aitianci insieme, come noi doviamo: do! io mi ti raccomando, che tu m'aiti di quello che tu puoi! Disse il lupo: che vuoi ch'io facci? Dice la volpe: entra in cotesta secchia vota, et viene quaggiù aiutarmi! Dice il lupo: ài tu da mangiare nulla? Dice la volpe: elli c'è una gallina. Egli, udendo questo, entrò nella secchia; et come elli vi fu dentro, subito per la gravezza, a un tratto, egli entrò in giù, et la volpe, che era nell'altra secchia, andò in su. Dice il lupo a la volpe: oooo! tu te ne vai costassù? che modi so' i tuoi?

Ella disse: o! questo mondo è fatto a scale, chi scende e chi le sale^{16!}

Si noti l'esplicita citazione di M IX 75 7-8: «Disse la volpe: - Il mondo è fatto a scale: / vedi, compar, chi scende e chi su sale», e san Bernardino: «Ella disse: o! questo mondo è fatto a scale, chi scende e chi le sale».

Originariamente la favola, con notevoli varianti, è tra quelle di Fedro/Esopo, *Vulpis et caper*:

*Cum decidisset vulpes in puteum inscia
et altiore clauderetur margine,*

*devenit hircus sitiens in eundem locum.
 Simul rogavit, esset an dulcis liquor
 et copiosus, illa fraudem moliens
 - Descende, amice; tanta bonitas est aquae,
 voluptas ut satiari non possit mea -.
 Inmisit se barbatus. Tum vulpecula
 evasit puteo, nixa celsis cornibus
 hircumque clauso liquit haerentem vado¹⁷.*

La favola nelle raccolte medievali, in particolare nel solito *Romulus*, assume altra fisionomia, assai prossima a quella di Bernardino e del *Morgante*:

Vulpes venit ad puteum habentem duas situlas, misitque se in unam illarum, et descendit in profundum putei, sperans invenire pisces in eo, et nihil invenit nisi aquam. Et sic ibi dum esset et non posset per se ascendere, supervenit Lupus a casu ad puteum, et, audiens Vulpem esse in eo, quaesivit quid illuc faceret. Bene venisti, bone compater; descende ad me, quia hic sunt pisces boni, ut satieris ex eis; quia ego satiatum sum, utinam mecum esses! Et dixit Lupus: Quomodo potero ad te venire? Respondit Vulpes: Superius juxta te est una situla; pono te in eam, et descende. Et Lupus sic fecit. Et, descendente situla cum Lupo, ascendit alia cum Vulpe, et, cum venisset in medium putei, obviaverunt sibi, et dixit Vulpi Lupus: Compater, quo vadis? Qui respondit: Jam satiatum sum, et locus inferius arc[t]us est, et non bene caperet nos ambos. Jam ascendo, ut, cum satiatum fueris, te ascendente faciam satiatum. Cui Lupus: Bene dixisti, vade in pace. Vulpes itaque ascendit et in magna fame cucurrit ad silvam. Lupus descendens venit in puteum, et tanto profundis quanto ponderosior erat, et nihil invenit in eo nisi aquam et lutum, in quae miserrime mergebatur usque ad collum, ibique per totam noctem in frigore et fame diem expectabat. Et ecce, orto jam sole, venerunt rustici loci illius ad puteum, ut haurierent aquam, et, dimittentes situlam vacuum, extraxerunt aliam cum Lupo matido et male habente. Quem ut viderunt, multum gavisii sunt, tenentes eum et egregie fustigantes. Ecce quam malitiose una malitiosa bestia fraudavit aliam¹⁸.

E ancora in *Morgante*, XXI 114, in cui il grifone salvato da Orlando soccorre il paladino aggredito da quattro leoni, Pulci chiosa la vicenda con una favola tratta direttamente da Esopo, *Fab.*, 206, quella de *Il leone e il topo riconoscente*: «E noti ognun la favola d’Isopo, / che il leone ebbe bisogno d’un topo», anche questa nelle raccolte latine, nell’*Isopet* di Maria di Francia¹⁹ e in vari volgarizzamenti italiani. Favola, tra le più conosciute e diffuse, che ha subito, almeno in Italia, i più diversi trattamenti, così, ad esempio, già fin dal secolo XIV, la traduzione in duplice sonetto nella raccolta (derivata dalla versione in rima delle favole di Esopo attribuita a Walterius anglico) di Accio Zucco da Sommacampagna, operante intorno alla metà del ‘300, con prima edizione Verona 1479 (presso Giovanni Alvise):

La freda selva um zorno luxengava
 Il supito liom che dentro iaze.
 A tanto zunse um ratolim sagaze
 C’antorno del liom pronto zugava.
 Il liom el prexe cum sua branca prava,
 El topo disse: «O posanza tenaze,
 Misericordia ti domando e paze».
 Dal prego mosso, il liom lui lassava.
 E disse: «Al vincitore è tanta gloria
 Quanto la possa di quel ch’ è perdente:
 Sì che vincer costui non m’ è mimoria».
 Cade nel rete quel liom possente
 Possa dal topo ebe la victoria
 Che ’l fune rosichò col firo dente.
 Tu che ei possente sempre servi al piccolo
 Che scampar ti porà de gram pericolo.

El sopido leone che si iacea,
 El rato d’intorno al leone zugava,
 El leone el prexe, el topo lo luxengava.
 Dal priego moso el leone lui lasava.
 Quanto è la possa de quelui ch’ è perdente,

Possa del topo ebe la victoria.
 Tu che sei possente sempre servi al piccolo
 Che scampar ti porà de gram pericolo.
 Quivi figura el doctor[e] molto bene
 Quando la possa del vinto s' amata.
 Ma quando t'avinçe un[o] tristo que avene
 Al piccolo fa gratia larga e perdona.
 Per servir[e] non se perde, anzi se acquista.
 «Retiem la furia toa», dize el salmista.
 El gratioxo dono a Dio te fa vista
 E cuntra lo inimicho fali scermo
 Se tu vorà scampar le pene de l'inferno²⁰.

Ben più circostanziata è nelle *Favole d'Esopo volgarizzate per uno da Siena* (fav. XVIII):

Meriggiando il Leone in una fresca selva e' dormiva. Una schiera di Topi pronti di giocare correndo a dosso al Leone, entrando per ciascuno orecchio, e in tale maniera gli ruppono il sonno; e vedendosi il Leone sì ingiuriato, e avendo preso il Topo, istava in grande pensiero d'ucciderlo, o di lasciarlo andare. E il Topo, vegendosi preso, con grande umiltà pregava il Leone che lo lasciassi andare, e perdonassegli la vita e non guardasse secondo la sua semplicità. Delibera il Leone che uccidendo il Topo rappresentava grande viltà a lui, e a ciascuno Topo grande onore: diceva tra sé medesimo queste parole: A vincere colui di grande potenza il piccolo, non è vincere, anzi è esser vinto; e anche che egli il possa vincere, importa vergogna. E essi deliberato lasciarlo andare. E andando il Leone poco dopo queste cose a diletto, imprevolutamente gli venne messo il piè nel lacciuolo, e sua forza in ciò lui argomentare non giovava; perciò che quanto più lui tirava, più s'allacciava: ma fecegli più prode il forte lamentare e con grandi voci, ché udendo il Topo la voce dil Leone, trasse al suo rumore; e, ricordandosi dil grande beneficio e perdonanza di cotanta offesa, rose la fune; onde il Lione fu franco e liberato, e la prudenzia del piccolo dente aoperò cotanto bene.

Interessante, perché indica una possibile utilizzazione della favola

anche ad uso e consumo dell'omiletica edificante dei predicatori, con la duplice interpretazione 'spirituale' e 'temporale':

Ammaestra l'autore che ciascuno potente non abbia in disdegno i piccolini né la loro potenza: ancora che non possano nuocere, possono per istagione fare grande utilità. Spiritualmente parlando per questo Leone possiamo intendere il nostro Signore Giesù Cristo, il quale non punisce secondo l'offese dei peccatori; ma volendo tornare a lui con umiltà perdona: e per il Topo quelli peccatori che riconoscono la grazia e i benefizj da Dio, e aoperano al suo onore secondo il loro potere. Temporalmente per lo Leone possiamo intendere ciascuno discreto signore che non intende punire ogni offesa dil famiglio, ma aspetta con discrezione che si mendi per perdonanza: e per lo Topo possiamo intendere quello famiglio che conosce, in luogo di dover ricevere correzione e vergogna, aver ricevuto e avuto misericordia e onore, e intende fedelmente e con solecitudine a ogni onore e fatto del signore.

Quindi la stessa favola poteva essere impiegata sia quale «exemplo» 'temporale', sorta di pausa narrativa digressiva tratta dalla 'letteratura' popolare (quindi anche nei poemi cavallereschi), sia allegoricamente, quindi 'spiritualmente', come insegnamento della dottrina cristiana.

Duplice possibilità di lettura ribadita anche nell'*Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, edito da Branca, in cui anche lì troviamo «secondo un procedimento scolastico, due parti canoniche aggiunte: l'una religioso-conventuale (introdotta di norma da un *Spiritualmente*), l'altra pratica, laico-mercantesca (introdotta di norma da un *Temporalmente*). Sono applicazioni attualizzanti della favola che indicano chiaramente le due componenti del pubblico, dell'udienza, cui si rivolge lo scrittore: una di devoti, chierici o laici di ordini o confraternite religiose, l'altra di persone attive nella produzione mercantesca e artigianale»:

Meriggiando una volta uno lione in una fresca selva nella quale per riposo stava ed erasi adormentato, una schiera di topi pronti e desiderosi di giocare, essendo a lui vicini, feciono a uno giuoco che si chiama «capo nascondere». E

fra gli altri uno giocolando, per appiattarsi bene che gl'altri nollo trovassono, si nascose nell'orechie del liono. Il perché el liono pel brulicamento che senti all'orechie si destò, e postosi la branca all'orechie prese il topo; e vedendosi sì ingiuriato stava in grande pensiero d'ucciderlo o di lasciarlo andare. E il topo veggendosi preso e veggendosi nella branca del liono stava in grandissima paura, e con grande umiltà e reverenzia pregava con dolcie parole il liono che gli perdonasse la vita e lasciasselo andare e non guardasse alla sua semplicità. Il liono, avendo il topo nelle fiere branche, lo mirava e riprendevalo di tanta prosunzione e ardimento; il topo tremava e batteva a dente a dente come s'egli avesse auto una terribile quartana²¹. Il liono, considerando che uccidendo il topo ne si risultava grande viltà a lui e al topo grande onore, discieva fra se medesimo queste parole: «A vincere quello ch' è di grande potenza il piccolo, non è vincere anzi più tosto essere vinto, e altro che vergogna non se ne può avere»: il perché deliberò di lasciarlo andare, e così fecie. Al topo parve avere gittato diciotto a coderone²² quando gli fu fuori delle mani: ringraziollo e non disse al culo «viene», anzi se 'l tirò drieto e non si volse mai che fu di lungi più ch'uno miglio. E trovato poi e compagni, disse loro con grande allegrezza il pericolo grande che aveva portato. Intervenne poi che, a cierto tempo, che andando il liono a diletto per detta selva, dove per cacciatori era stato fatto certi lacci per prendere lioni e cierbi e simiglianti animali, improvedutamente gli venne messo il piè in uno de' detti lacci, per modo che sua forza né ingegno né suo argomentare non valeva nulla, perciò che quanto più tirava più s'alacciava. Ma fecegli più pro il forte lamentarsi e gridare con terribile bocie che altro: però che essendo non quasi lontano il topo, che da lui aveva ricevuto il beneficio, e passando dove era il liono preso al laccio, trasse al romore e subito l'ebbe riconosciuto. E ricordandosi del beneficio ricevuto e come per lo liono gl' era stato perdonato di tanta offesa, subito fecie pensiero di rendergliene merito. E con riverenza salutò il liono, il quale tutto doloroso e lamentoso stava; e quivi confortandolo il meglio che seppe gli proferse di cavarlo del laccio e ridurlo in suo libertà, e dieglisi a conoscere. E con tutto che il liono stesse in poca speranza per le sue parole, pure si lasciò consigliare, e il topo rose la fune. Onde il liono fu franco e liberato, e la prudenza del piccolo dente operò cotanto bene.

Amaestraci l'autore che ciascuno potente non abbia in dispregio i piccolini

nella loro potenza; ancora che non possono nuocere, possono per istagine fare grande utilità. Spiritualmente parlando per questo lione possiamo intendere Nostro Signore Giesù Cristo, il quale non punisce secondo l'offese de' peccatori ma, volendo tornare a Lui con umiltà, perdona; e per lo topo quegli peccatori che conoscono la grazia e 'benifici da Dio, e aoperano al suo onore secondo loro potere. Temporalmente per lo lione possiamo intendere ciascuno discreto signore che non intende a punire ogni offesa del famigliare o del sottoposto, ma aspetta con discrezione che s'amendi per perdonanza. E per lo topo possiamo intendere quello famigliare che conosce che in luogo di correzione e di vergogna avere ricevuto misericordia e onore, e intende fedelmente e con sollecitudine a ogni onore e utile del signore²³.

La favola esopiana tende nei volgarizzamenti italiani anche ad essere rimodellata in senso novellistico, con animali sempre più 'umanizzati' (il gioco del «capo nascondere», le febbre «quartana», «al topo parve avere gittato diciotto a coderone», l'espressione popolare «e non disse al culo vienne», i ponderati e intelligenti ragionamenti, ecc.), per cui, se l'interpretazione 'spirituale' si estende a similitudini cristologiche, quella 'temporale', come una sorta di 'novelletta', doveva attirare l'interesse degli uditori (e perciò anche di quelli dei poemi cavallereschi).

La tendenza italiana a privilegiare e estendere il significato edificante e morale delle favole esopiane è confermata anche dalla stessa favola de *Il topo e il leone riconoscente* che ritroviamo tra le *Favole di Esopo* edite e volgarizzate da Francesco del Tупpo, con prima edizione Napoli, stamperia Francesco Del Tупpo, 1485 (da cui citiamo). Si tratta della favola XVIII, *De leone et mure*, dapprima esposta nella sua versione latina in versi di Walterius (con anche la *Vita* di Esopo derivata come segnalato da Serena Rovere dalla traduzione dal greco al latino di Rinuccio da Castiglione d'Arezzo e con la riduzione in versi di Walterius)²⁴. Il testo latino (l'*Apologus*) è seguito dalla *Tropologia* (interpretazione morale in volgare della favola stessa) e dalla *Allegoria* (più estesa interpretazione edificante), con anche un *Exemplum* (tratto dalla storia recente o anche da una conosciuta novella).

Nella *Tropologia*:

Denota la fabula che lo homo potentissimo quale sta in triumpho et signoria e grande piacere, forte e pieno de exerciti et de ogne tesoro che già allo mundo che sia allo mundo, non deve disprezare la forza delli minimi che a lloro in nullo acto, in nulla via, in nullo modo non se possano equiparare né essere ad loro simile né in forza né in stato né in signoria né in qulsevoglia cosa che sia che anchora che non possino nocere, ponno in qualche acto e tempo iovare. Ché l' è essendo como è lo mundo instabile et li beni soi senza certeza et li pericoli assai sempre dal minimo po' essere lo maiore aiutato.

Segue l'*Allegoria*:

Se questa fabula dai viventi un poco se gostasse, el mundo non veneria mai al meno né tanpoco se guastariano de multi stati; ma venendo quasi per una consuetudine ch' el maior altro desiderio non tene se non devorare al minore et cazarlo dal seculo, a lloro bisogni non anno aiuto delli minimi che porriano oviare ad multi pericoli et privati de amice et de succurso piangono deveriano li gran maistri guardare lo bisogno de' lloro subditi et intendere loro defecti et dove possono collo ochio della loro clementia manutenerle, aiutarli et defenderli.

Infine la *Confirmatio exemplaris*, che potrebbe benissimo essere una vicenda cavalleresca. In Spagna due fratelli, don Henrico, figlio «naturale» e don Petro, figlio «naturale e legittino», alla morte del padre si contendono la successione al regno. Inevitabile il conflitto tra i due: Don Petro alla fine «donò una crudelissima rocta» a don Henrico, che si rifugia ad Avignone; dove, divenuto mercante, «dà a intendere ad mercanti» di voler comprare molte gioie, che, messe su un piatto, lui butta nel fiume, dicendo a quei mercanti che restituirà loro il grande loro valore in denari, se lo aiuteranno a riconquistare il regno di Spagna. I mercanti, assai ricchi, assoldano un capitano, Beltramo, col quale don Henrico vince e uccide il fratello don Petro. A Beltramo, che assume il ruolo del topo, e che chiede al potente nuovo monarca (al quale ha ridato, come il topo al leone, il regno

perduto) di potersene andare per nuove avventure guerresche, don Henrico regala terre e un regno, con cui il capitano potrà finanziare tutte le sue successive imprese.

Come ben si vede la favola, originariamente esopiana, può in ambito italiano avere plurimi e differenziati impieghi, da quello semplicemente di ‘morale’ paradigmatica, a quello teologico-edificante da parte di predicatori, a quello diegetico a mo’ di novellina di accattivante intrattenimento.

Altra sintetica favola in *Morgante* XXIII 5, in cui Rinaldo e Fuligatto si sfidano a duello; e Fuligatto dice a Rinaldo di aver sognato che una serpe gli si «avviluppasse» attorno: forse, gli dice, sei proprio tu la serpe! Ma Rinaldo gli risponde:

Disse Rinaldo: - Pel contrario fia
che tu sarai la serpe, io lo spinoso,
che ‘l misse un tratto per la sua follia
nella sua buca, chiedendo riposo;
poi lo voleva costei cacciar via
perché e’ si voltolava, il doloroso;
onde e’ rispose: - A non tenerti a bada,
chi non ci può star, serpe, se ne vada -. (XXIII 5)

Favola, come commenta l’Ageo, sconosciuta, che però doveva essere stata inclusa in raccolte di favole esopiane (chi sa quante sono andate perdute!), spesso assai dilatate rispetto al corpus originario. Infatti in una di queste sillogi di favole esopiane o pseudo-esopiane, quella con traduzione allestita dal conte Giulio Landi nel 1551, si trova anche questa favola:

Il Riccio pregò il Serpente, che l’ accettasse l’Inverno nella sua caverna. Egli fu contento, e stando loro insieme, volendosi il Serpente voltare per la caverna, non poteva per li spini del Riccio, che lo pungevano, disse: Di grazia fatti di banda, ed il Riccio rispose. Chi non ci può stare se ne vada, che io non voglio discostarmi.

Sentenza della favola.

Questa favola significa, che tu non ti de' mai far compagni quelli, che non puoi cacciar di casa, che sono più potenti di te²⁵.

Altra sintetica favola del *Morgante*: XXII 1347-8, dove Berlinghieri fa strage di nemici: «fuggitevi ranocchi, ecco la biscia / che fischia quando il brando striscia». Certo si tratta di una delle più diffuse favole di Esopo (la 66):

Le ranocchie, stanche di vivere senza alcuno che le governasse, mandarono ambasciatori a Zeus, pregandolo di largire loro un re. Zeus, vedendo la semplicità dell'animo loro, buttò giù nello stagno un pezzo di legno. A tutta prima, atterrite dal tonfo, le ranocchie si tuffarono nel fondo; ma poi, dato che il legno rimaneva immobile, risalirono a galla, e giunsero a tal punto di disprezzo per il loro re che gli salirono addosso e vi si accomodarono sopra. Infine, vergognandosi d'avere un sovrano di tal fatta, andarono nuovamente da Zeus, e lo pregarono di mandare loro un altro in cambio, perché il primo era troppo indolente. Allora Zeus perdette la pazienza, e mandò una biscia d'acqua, che cominciò ad afferrarle e a divorarle. La favola mostra che è meglio avere governanti infingardi ma non cattivi, piuttosto che turbolenti e malvagi.

Favola che ritroviamo anche in una redazione del *Romulus* in versi, *De Ranis in palude manentibus*, che a *Jove rectorem jugi clamore petebant*, e *Giove paludi veterem truncum demittebat*, ma, vedendo il nuovo re immobile, *regem petunt alium*, al che *ranis regem turpiter colubrum signavit. / Ille ferox miseram Ranas devoravit*. Con differente morale finale: *Ista potest fabula stultos denotare / Qui magistri(s) nutibus volunt obviare. / Quos ut cernit Dominus elatos meare, / Mittit eis rigidum qui possit*.

Presente anche nell'*Isopet* di Maria di Francia, *Des Raines qui voidrent avoir roi*, dove anche lì Dio dapprima manda loro come re «un tref» e poi «une Serpent leur a gittiee / Qui les assaut gueulle bée / Et par mi le marchès les chasce», con differente «moralité»: «Bien qui dure n'est prisiès rien; Par le mal cognoist l'en le bien, / Qui assés a, de ce soit liés, / Sire ne se face soubgés».

Se nelle varie sillogi delle *Favole* di Esopo volgare la favola segue esattamente il prototipo esopiano e poi latino, interessante è invece la riproposta nelle *Favole d'Esopo volgarizzate per uno da Siena* (fav. XXII), *Delle Ranocchie, Serpente e Legno*, in cui le rane chiedono a Juppiter un re, lui manda un legno, ma poi, le rane, sorprendentemente umanizzate, «feciono loro consiglio, e adornoronsi di loro più orrevoli vestimenti e arnesi con diverse generazioni di strumenti, e a piè e a cavallo in segno di grande allegrezza, andorono a vigitare e rendere omaggio al loro Re». Poi, come da copione, Juppiter manda loro un serpente, che però le uccide a seconda della loro importanza: «e volendo sanare il lago perché nessuna setta gli si levasse incontro, fecesi alle maggiori e alle più arroganti, e venivasele mangiando di grado in grado». Ulteriore umanizzazione delle rane, che alla fine pregano Juppiter: «O pietoso Juppiter, noi mojamo: ora ci esaudisci e toci questo ajutorio di tanta pestilenza, però che noi siamo fatte esca dil nostro tiranno, e il suo ventre è nostro sipolcro, e siamo soppellite sì come in terra scomunicata, senza alcuno onore di preti o di candeles». La morale è poi decisamente ritrattata in termini di 'novella' (con protagonisti umani) e anche di allegorizzazione cristiana: «Dobbiamo intendere per le Rinocchie l'anime sciagurate in questo mondo nelle quali Jesù Cristo più volte perdona il peccato di vanagloria. [...] per lo lago s'intende le presente vita di questo seculo, nella quale si aquista e si perde la gloria di vita eterna. [...] per lo Corrente [legno] s'intende le leggiere penitenze date da' confessori. [...] per lo Serpente s'intende le crudeli pene dello inferno»²⁶.

Ne *Le quattrocento favole d'Esopo*, altra modifica: dopo il legno Giove manda alle rane una cicogna, che si mangia le rane, per cui conclude che ancor oggi, quando la cicogna va a dormire, le rane col loro gracchiare si lamentano²⁷.

Ultimo accenno, assai sintetico, a una favola, in *Morgante*, XXVIII 45: «giudicate alle man, non agli occhi, come dice la favola del tordo». Non si tratta propriamente di una favola, bensì di un proverbio/favola, assai diffuso o, meglio, di un 'modo di dire proverbiale', come si può leggere nella raccolta allestita da Pico Luri di Vassano:

Il motto deriva dalla notissima *Favola del tordo*, la quale significò ingannare sotto l'apparenza di benvolere. Un uccellatore aveva preso dei tordi: e a uno a uno, pigliandoli con le due prime dita della mano, stacciava ad essi bel bello il capo. Dicono che ciò accadde in una giornata freddissima d'inverno, che all'uccellatore uscivan le lagrime dagli occhi. Uno dei tordi ancora vivi vedendole, volto al vicino compagno disse: - E' piange per compassion di noi -. E il compagno rispose: - Guardagli alle mani -²⁸.

Dai testi citati la favola (chiamata novella o novelletta o *exempio*)²⁹ o il proverbio sono consigliati vivamente a chi si rivolga ad un pubblico di ascoltatori o di lettori incolti o di bassa cultura, appunto quelli dei cantari e poemi cavallereschi che ho chiamati 'popolari' (prima di quelli d'autore: di Boiardo e di Ariosto), parimenti bagaglio retorico anche dei predicatori: vivamente consigliati già da Aristotele, che citava come valido supporto retorico anche le favole d'Esopo³⁰ e poi, ad esempio, in uno dei testi più autorevoli (dati anche i vari volgarizzamenti) sull'arte retorica: il *Tresor* di Brunetto Latini, nel libro II, appunto dedicato alla retorica (citiamo dalla traduzione):

Ma devi stare molto attento a non dire né l'una né l'altra cosa in modo che risulti scopertamente contraria alla volontà degli ascoltatori, né contro coloro che essi amano, ma in modo così dissimulato che l'ascoltatore stesso non se ne accorga, e che tu allontani il suo animo da ciò che aveva pensato e faccia in modo che si avvicini ai tuoi desideri. E quando la cosa sarà a questo punto, devi ricordare un esempio simile, o un proverbio, una sentenza, o l'autorità dei saggi, mostrando che l'affare di cui parli è del tutto simile a questo. [...] E qualche volta devi cominciare una cosa nuova, o che faccia ridere, purché sia pertinente al discorso; o con una favola, o un esempio³¹.

I predicatori avevano a disposizione le *summae praedicatorum*: celebre e diffusa, ad esempio, la *Summa praedicatorum* di John Bromyard, scritta probabilmente attorno al 1348, in cui ad ogni 'articolo' (sulle virtù e vizi del perfetto cristiano) è annesso

regolarmente o un *exemplum* (un fatto veramente – o solo creduto – accaduto nella storia passata o nella cronaca cittadina) o una *fabula* (storia immaginaria, spesso anche tratta da Esopo)³².

Manuale, questo o uno simile, certo consultato dai più celebri predicatori del '400, come san Bernardino da Siena, abilissimo come abbiamo visto non solo a riutilizzare, semmai con differente morale, favole già note, ma anche a confezionarne altre. Si veda, tanto per citarne uno, il «bellissimo esempio» su come è spesso esercitata la giustizia da podestà e signori; esempio – o, meglio favola - destinato al pubblico femminile («o donna, doh!, ode questa novella») e con ogni probabilità sua personale sua creazione:

El liono udì una volta che i frati avevano fatto capitolo, laddove essi s'accusavano peccatori de' falli i quali eglino avevano commessi, rendendosene colpa. Dice el liono: o se i frati fanno capitolo di tutti loro dinanzi al loro maggiore, io che so' il maggiore di tutti gli animali della terra, e so' signore di tutti loro, debbo io essere peggio di loro? E subito fece comandare il capitolo a tutti gli animali, che venissero dinanzi a lui. E così sedendo, disse il liono: io non voglio che noi siamo peggio che gli altri in questo. Io voglio che noi facciamo capitolo come fanno i frati, laddove voglio che si dica ogni peccato e male che si fa: perocché essendo io el maggiore, voglio saperli. Io ho sentito che molti pericoli so' stati fatti per voi. Io dico a chi tocca. E però voglio che ciascuno dica a me il peccato suo. Venite tutti a me a uno a uno accusarvi peccatori di quello che voi avete fatto. Egli fu detto all'asino che andasse prima: e l'asino andò oltre al liono, e inginocchiò e disse: missere, misericordia! Dice il liono: che hai fatto, che hai fatto? Dillo. Dice l'asino: missere, io so' d'un contadino, e talvolta egli mi carica e pommi la soma della paglia e menami alla città per venderla: egli è stato talvolta, ch'io ne tollo un boccone, mentre ch'io andavo, non avvedendosene il mio padrone: e così ho fatto alcuna volta. Allora, dice il liono: o ladro, latro, traditore, malvagio; non pensi tu quanto male tu hai fatto? E quando potrai tu restituire quello che valeva quello che tu hai furato e mangiato? E subito comandò che quest'asino fusse preso e fussegli dato una grande carica di bastonate: e così fu fatto. Dopo di lui andò la capra dinanzi al liono, e similmente si pone ginocchioni, domandando misericordia. Dice il liono: che hai fatto tu? O di il peccato tuo. La capra dice: o signore

mio, io dico la mia colpa, ch'io so' andata talvolta in cotali orti di donne a far danno, e specialmente in un orto d'una vedova, la quale aveva un suo orticello, dove erano molte erbucce odorifare, petorsello, majorana, serpellino, anco del basilico; e molte volte feci danno di cotali cavoli, e anco di cotali arboscelli giovanelli; e tollevò le cime che erano più tenere. E come io feci questo danno a costei, così anco ho fatto in molti orti; e talvolta feci danno per modo che io non vi lassavo nulla di verde. Dice il liono: doh! Io mi so' abbattuto già a due coscienzae molto variate: l'una l'ha tanto sottile, che è troppo; e l'altro l'ha troppo grossa, come fa el ladro dell'asino. Tu ti fai una grande coscienza di mangiare queste tali erbucce? Eh! Va in buon ora; va, non te fare coscienza; doh! Vattene alla pura, como vo' io. Non bisogna dire di questo peccato: egli è usanza delle capre fare a questo modo. Tu hai una grande scusa, imperocché tu se' inchinata a far questo. Va, va, ch'io t'assolvo, e non vi pensare più. Dietro la capra andò poi la volpe, e posesi in ginocchioni dinanzi al liono. Dice il liono: or dì i tuoi peccati: che hai tu fatto? La volpe disse: missere, io dico mia colpa, ch'io ho ammazzate di molte galline e mangiatole, e talvolta so' entrata al pollajo ove albergano; e perché io ho veduto di non poterle aggiognare, ho fatto vista che la mia coda sia un bastone, e che io el voglia arrandellare; e perché elleno hanno creduto che sia bastone, subito spaventate so' volate a terra, e allora io so' corsa fra loro, e quante ne ho potuta giognare, tante n'ho ammazzate; e mangiavo quelle che io potevo, e l'avanzo lassavo morte, benché talvolta io me ne portavo una o più. Dice il liono: o tu hai quanta coscienza! Vai in buon' ora, va egli è naturale a te tutto questo che tu fai; io non te ne do già niuna penitenza, e non te lo imputo già in peccato: anco ti dico che tu facci valentemente nel modo che tu hai fatto, e non t'incresca se non di quelle che rimangono. E partita costei, v'andò poi il lupo, e disse: signor mio, io so' andato talvolta a torno alla mandria delle pecore, vedendo com' ella sta. Tu sai che la rete è alta intorno intorno, e io ho posto mente il luogo dove è più agevolmente io possa entrare; e come io ho trovato il luogo, io so' andato per un legno, che io pensi che sia grave quant'una pecora, e provo come io possa entrare e uscire con esso: e questo fo per non essere sopraggiunto da' cani. E come io ho fatto questo, e io entro dentro, piano quanto io ho potuto, col peso del bastone; e subito ho ammazzate più pecore ch'io non ho avuto bisogno, e sòmmene venuto cor una in collo. Dice il liono: o questa è altra coscienza sottile! Sai che

ti rispondo? Non te ne far mal coscienza di tali cose; va e fa gagliardamente da ora in là, senza pensiero niuno di me. E così partito il lupo, v'andò la pecora; e andò col capo basso, dicendo: be, be. Dice il liono: che hai fatto, madonna ipocrita? Ella risponde: missere, io so' talvolta passata per le vie, al lato dove so' le biade, e so' talvolta salita alla macchia, e vedendo quell'erbuccine verdi e tenerucchie, io n'ho tolti cotali bocconcelli: non l'ho già cavate, ma holle svettate di sopra sopra quello tenerume. Allora dice il liono: o maladetta ladra, ladra traditrice, sicché tu hai fatto cotanto male! E vai dicendo sempre be, be, e rubi in sulla strada! O Maladetta ladra, quanto male hai fatto! Oltre. Datele molte bastonate; tanto ne le date, che voi la rompiate tutta quanta, e fate che voi la teniate tre dì senza mangiare niuna cosa³³.

La morale è ben evidente: il potente tende ad esercitare una differente giustizia, se si tratta di condannare un altro potente, o se si tratta di condannare, per «piccole cose», un inoffensivo cittadino, che non ha alcun ruolo e potere politici o economici.

Note

1 ORVIETO 1978; 1986; 2017; 2020a; 2020b; più una dozzina di articoli in riviste.

2 ORVIETO 2020c; 2020d; 2021; 2022a.

3 VILLORESI 2005. Per una vasta bibliografia sulle favole di Esopo e sulle molte traduzioni e adattamenti mi limito a segnalare GRIFFANTE 1994.

4 MCKENZIE 1906, 246. Presente con altre fiabe-sonetto nei mss. Magl. VII 9 37, e Magl. II 4 250.

5 *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra [ma Lucca-Pisa] 1757, 113-114.

6 ORVIETO 2022b.

7 HÜBSCHER 1886, IV 15 3-20 3.

8 Vastissima la bibliografia sulla favolistica dal Medioevo al Rinascimento: mi limito a segnalare, anche per la competente bibliografia, la tesi di dottorato di GIUNTA 2011; FILOSA 1952.

9 Volgarizzamenti da me consultati: *Favole di Esopo in volgare*. Testo di lingua inedito dal codice Palatino, già Guadagni, a cura di BONGI *et al.* 1864 (da ora in poi Esopo1); *Favole di Esopo volgare del codice Palatino già Guadagni*, a cura di

LOMBARDI-LOTTI 1942 (da ora in poi Esopo2); *Il volgarizzamento delle favole di Galfredo dette di Esopo*, a cura di GHIVIZZANI 1968; *Esopo Toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, a cura di BRANCA 1989; *Esopo veneto*, a cura di BRANCA 1992.

10 *Favole esopiane dell'abate Giancarlo Passeroni*, Milano, presso Batelli e Fanfani, 1823, lib. III, fav. 13, 149-151.

11 *Favole d'Esopo volgarizzate per uno da Siena*, cavate del Codice Laurenziano inedito, Firenze, Le Monnier, 1864, fav. XXV, 93-94.

12 MANDRUZZATO 1998, fav. 14, 121.

13 Esopo2, fav. XIV, 35-37.

14 BOIVIN, HARF-LANCNER 1996, 108-111.

15 Esopo1, fav. XIV; Ghivizzani, fav. XCII; *Favole d'Esopo volgarizzate per uno da Siena*, cit., fav. XV.

16 *Novellette, esempi morali e apologhi di san Bernardino da Siena*, Bologna, Comm. per i testi di lingua, 1968, 15-17.

17 MANDRUZZATO 1998, fav. 85, 226-227.

18 HERVIEX 1884, 778-779.

19 BOIVIN, HARF-LANCNER, cit., 198-201.

20 Cito dalla bella tesi di dottorato di MARTINI 2014, fav. XVII, 40-41.

21 «Cioè quella forte febbre che ha il suo parossismo ogni quarto giorno».

22 «Era un gioco fatto con tre dadi, specialmente dai ragazzi: diciotto era il massimo dei punti. Per questo l'espressione gittare diciotto a coderone valeva per aver la massima fortuna».

23 Testo e note in BRANCA 1989, 118-121; la precedente IVI, 16.

24 *L'Esopo napoletano di Francesco Del Tuppo*, a cura di ROVERE 2017.

25 *Le quattrocento Favole di Esopo frigio, prudente, arguto, et faceto Favolatore, nuovamente ristampate et con diligenza ricordate*, in Venetia, appresso Alessandro de Vecchi, 1607, fav. 301, 191.

26 *Favole d'Esopo volgarizzate per uno da Siena*, cit., 62-65.

27 *Le quattrocento favole d'Esopo*, cit., fav. 114, 73.

28 *Modi di dire proverbiali e modi popolari spiegati e commentati da Pico Luri di Vassano*, Roma, Sinimberghi, 1875, 374-375.

29 Sulle varie distinzioni cfr. STRUBEL 1988

30 ARIST. *Rh.* 2,20: Le argomentazioni comuni sono di due generi: l'esempio e l'entimema [...]; l'una specie di esempio è citare fatti anteriori, l'altra è l'inventarli direttamente. Di quest'ultima specie un tipo è la parabola, l'altro sono le favole, come quelle esopiche e libiche. [...] Favola è, ad esempio, quella di Stesicoro intorno a Falaride o quella di Esopo a favore del demagogo. [...] Ed Esopo, parlando pubblicamente in Samo a favore di un demagogo accusato di un delitto degno di morte, raccontò che una volpe che attraversava un fiume era stata spinta in un dirupo, donde non potendo uscire soffrì per molto tempo, avendo anche molte zecche sulla sua pelle; ed essendosi avvicinato un riccio, come la vide, provandone pietà, chiese se dovesse scacciarle le zecche; ma la volpe non permise; e domandandole il riccio perché, gli rispose che era perché le zecche le sembravano ormai piene del suo sangue e che quindi gliene

avrebbero soltanto più succhiato poco, se invece il riccio gliel'avesse scacciate, ne sarebbero venute altre affamate e le avrebbero succhiato tutto il sangue che le restava. «Appunto Anche a voi, uomini di Samo, costui non farà più alcun danno, giacché è ricco; se invece lo ucciderete, verranno altri poveri, i quali ruberanno e dissiperanno il denaro che ancora vi resta» (la traduzione è a cura di Plebe, in PLEBE-VALGIMIGLI 1973, 108-109).

31 BELTRAMI *et al.* 2007, 685-687.

32 Si veda WELTER 1927, con annesso il *Thesaurus exemplorum*.

33 *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena*, per la prima volta messe in luce, Siena, Tip. G. Landi e N. Alessandri, 1853, 188-191; e si veda DELCORNO 1980, 441-475.

Bibliografia

BELTRAMI *et al.* (a cura di) 2007 = L. Beltrami *et al.* (a cura di), Brunetto Latini, *Tresor*, Torino, Einaudi, 2007.

BOIVIN, HARF-LANCNER (a cura di) 1996 = J.-M. Boivin, L. Harf-Lancner (a cura di), *Fables françaises du moyen âge*, Traduction, présentation et notes de J.-M. Boivin et L. Harf-Lancner, Paris, Flammarion, 1996.

BRANCA (a cura di) 1989 = V. Branca (a cura di), *Esopo Toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, Venezia, Marsilio 1989.

BRANCA (a cura di) 1991 = V. Branca (a cura di), *Esopo veneto*, Padova, Antenore, 1991.

DELCORNO 1980 = C. Delcorno, *L'«ars praedicandi» di Bernardino da Siena*, in *LI*, 32,4, 1980, 441-475.

FILOSA 1952 = C. Filosa, *La favola e la letteratura esopica in Italia dal Medioevo ai nostri giorni*, Milano, Vallardi, 1952.

GHIVIZZANI (a cura di) 1968 = G. Ghivizzani (a cura di), *Il volgarizzamento delle favole di Galfredo dette di Esopo*, testo di lingua edito per cura di Gaetano Ghivizzani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968.

GIUNTA 2011 = G. Giunta, *Esopo nel Quattrocento: codici di umanisti e tessere albertiane*, Diss., Firenze 2011, <https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/579902/16948/Tesi.GGiunta.pdf> [ultima consultazione 21/11/2022].

GRIFFANTE 1994 = C. Griffante, *Esopo tra Medioevo e Umanesimo*, in *LI*, 26, 2, 1994, 315-340.

HERVIEX 1884 = L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen âge. II, Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, Paris, Firmin-Didot, 1884.

HÜBSCHER (a cura di) 1886 = J. Hübscher, 'Orlando', *die VorlaSge zur Pulci's 'Morgante'*, zum ersten Mal herausgegeben von Johannes Hübscher, «Ausgaben

un Abhandlungen aus den Gebiete der romanischen Philologie» LX, Marburg, N.G. Elwert, 1886.

LOMBARDI-LOTTI (a cura di) 1942 = M. Lombardi-Lotti, *Favole di Esopo volgare del codice Palatino già Guadagni*, rivedute e illustrate da Mansueto Lombardi-Lotti, Firenze, Le Monnier, 1942.

MANDRUZZATO (a cura di) 1998 = E. Mandruzzato, Fedro, *Favole*. Introduzione, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1998 [1979¹].

MARTINI 2014 = S. Martini, *L'Ésope d'Accio Zucco. Édition du manuscrit Correr 1029*, Diss., Venezia 2014, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4718/823816-1174786.pdf;sequence=2> [ultima consultazione 21/11/2022].

McKENZIE 1906 = K. McKenzie, *Italián Fables in verse*, in *PMLA* 21, 1906, 226-278.

ORVIETO 1978 = P. Orvieto, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978.

ORVIETO (a cura di) 1986 = P. Orvieto (a cura di), L. Pulci, *Opere minori*, Milano, Mursia, 1986.

ORVIETO 2017 = P. Orvieto, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

ORVIETO 2020a = *Pulci*. Saggio allegato al Corriere della Sera

ORVIETO 2020b = P. Orvieto, *Lettura allegorica del 'Morgante'*, Roma, Salerno Editrice, 2020.

ORVIETO (a cura di) 2020c = P. Orvieto (a cura di), Andrea da Barberino, *Le storie di Rinaldo da Montalbano*, edizione e note a cura di Paolo Orvieto, Roma, Aracne, 2020.

ORVIETO 2020d = P. Orvieto, *Le "Storie" di Andrea da Barberino*, Roma, Aracne, 2020.

ORVIETO 2021 = P. Orvieto, *Le "Storie" di Uggieri il Danese italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

ORVIETO 2022a = P. Orvieto *Poemi minori del Quattrocento: Altobello, Reina Ancroia, Trabisonda, Inamoramento de Carlo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

ORVIETO 2022b = P. Orvieto, *Il Morgante, l'Orlando laurenziano e Andrea da Barberino*, Roma, Salerno Editrice, 2022.

PLEBE, VALGIMIGLI (a cura di) 1973 = A. Plebe, M. Valgimigli (a cura di), Aristotele, *Opere. Volume 10: Retorica. Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

ROVERE (a cura di) 2017 = S. Rovere (a cura di), *L'Esopo napoletano di Francesco Del Tупpo*, Pisa, ETS, 2017.

STRUBEL 1988 = A. Strubel, *Exemplo, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen âge*, in *Moyen âge*, 24, 1988, 341-361.

VILLORESI 2005 = M. Villoresi, *Primi sondaggi sulla presenza di Esopo nei testi cavallereschi del Rinascimento*, in ID., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005, 101-129.

WELTER 1927 = J. Th. Welter, *Lexemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris-Toulouse, Occitania, 1927.

Edizioni e volgarizzamenti (in ordine cronologico)

Favole di Esopo edite e volgarizzate da Francesco del Tuppo, con prima edizione Napoli, stamperia Francesco Del Tuppo, 1485.

Le quattrocento Favole di Esopo frigio, prudente, arguto, et faceto Favolatore, nuovamente ristampate et con diligenza ricordate, in Venetia, appresso Alessandro de Vecchi, 1607.

Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca, Londra [ma Lucca-Pisa] 1757.

Favole esopiane dell'abate Giancarlo Passeroni, Milano, presso Batelli e Fanfani, 1823.

Le prediche volgari di San Bernardino da Siena, per la prima volta messe in luce, Siena, Tip. G. Landi e N. Alessandri, 1853.

Favole di Esopo in volgare. Testo di lingua inedito dal codice Palatino, già Guadagni, a cura di BONGI *et al.*, Lucca, presso Giuseppe Giusti, 1864.

Favole d'Esopo volgarizzate per uno da Siena, cavate dal codice Laurenziano inedito e riscontrate con tutti i codici fiorentini e col senese, Firenze, Le Monnier, 1864.

Modi di dire proverbiali e modi popolari spiegati e commentati da Pico Luri di Vassano, Roma, Sinimberghi, 1875.

Novellette, esempi morali e apologhi di san Bernardino da Siena, Bologna, Comm. per i testi di lingua, 1968.

Tiziano F. Ottobriani

Sopra l'*Esopo politico* di Emanuele Tesauro (1646): lineamenti strutturali di uno *speculum principis* in forma favolistica

Abstract: Il saggio intende portare all'attenzione la raccolta di favole intitolata *La politica di Esopo frigio*, opera di Emanuele Tesauro (1646). Riscoperta solo in anni recenti, la silloge mostra una singolare intersezione tra il tono morale e quello sentenzioso, con una marcata declinazione politica. Ne verranno valutati i caratteri strutturali sia storici sia linguistici, considerandone l'impianto etico di marca aristotelica e il virtuoso connubio tra filosofia e narrazione fantastica nel *ludere serie*.

Abstract: The essay aims to take into account the fables entitled *La politica di Esopo frigio*, written by Emanuele Tesauro (1646). Rediscovered only in recent years, this corpus shows a particular intersection between the moral tone and the sententious one, with a marked political declination. Both historical and linguistic characteristics will be considered structurally, focusing on the ethical issue of *ludere serie*.

Parole-chiave: Tesauro; Esopo; politica; aforisma; favola

Keywords: Tesauro; Aesop; politics; aphorism; fable

Tiziano F. Ottobriani si è laureato presso l'Università Cattolica di Milano e si interessa alla storia della scienza e alle sue declinazioni narrative; alla narrativa religiosa; alla tradizione classica nella letteratura contemporanea; alla produzione latina nell'Ottocento italiano. Email: tizianoottobriani@yahoo.it / tiziano.ottobriani@unibg.it

ἀρχοὺς οὐκ ἔχει,
 ἄπρταοῦε-λααγὴν ὡραχέ
 ἐφροῦ εβολ
 ζῆν τεκταπρο·
 τβω ἢ ελοολε γαρ
 μεσταοῦε-ϖοντε εβολ

(Disse poi ancora:
 «Non emettere alcuna parola cattiva dalla tua bocca!
 La vite, infatti, non produce spine»)

Apophthegmata Patrum 13 (Chaine)

Cenni introduttori

MERITO non minore della proteiforme alacrità di Aldo Garosci¹ è stato aver riportato l'attenzione nel 1972 sul tornante singolare dello sviluppo nel genere favolistico segnato dalla *Politica di Esopo frigio* di Emanuele Tesauro (1646)², il poligrafo notorio segnatamente come teorico dell'estetica e del gusto barocchi col *Cannocchiale aristotelico*. Si tratta della singolare intersezione di una silloge di 118 *fabulae* calibrate – con agilità ma anche con energico vigore espressivo – sul displuvio tra la linea esopica³ e la trattatistica di argomento etico-politico tipica degli *specula principis*: da questo filone, infatti, il Tesauro⁴ mutuava l'impegno paideutico e l'intendimento di vergare un prontuario morale *ad usum Delphini* nelle cose di governo, quando invece dal primo genere attingeva la struttura dialogica, la concisione espositiva e i *colores* della prosopopea zoologica.

Con stile mai trafelato e scarmigliato ma sempre terso e liquido, la *breuitas* morale e immaginifica del Tesauro costituisce una semenza dal fecondo raccolto, tutto ancora da mietere: siamo davanti, infatti, a una riscoperta recente non meno che fortunosa, allorché Garosci riusciva nel disseppellire a nuova luce quel libretto vergato nel 1646, adespoto ma provvisto di dedica al «serenissimo principe Giosepe Emanuel di Savoia» (che andava allora per i quindici anni); stampato verisimilmente in pochi esemplari e presto caduto in oblio, fece tuttavia in tempo a essere censito nei fondi della Biblioteca Reale di

Torino sotto la voce «Esopo»⁵.

Dall'*epimythion* al *promythion*: la favola e il prontuario morale

Mette conto di apprezzare, anzitutto, il profondo intervento di ristrutturazione *ab intrinseco* che il Tesauro apporta alla favola quale gli era pervenuta dalla tradizione greco-latina e in lingua moderna; il Nostro, infatti, conserva i caratteri strutturali invalsi circa il dettato della *fabula* ma li inserisce nell'interno di una rinnovata concezione del relativo genere, a partire da una pervasiva risemantizzazione e ricollocazione del *fulmen in clausula* della morale – non solo alla fine di ogni singolo testo ma anche sotto forma di indice premesso ai testi medesimi⁶. Per accertarsi dell'impianto generale che l'autore conferisce alla sua silloge e alle favole, gioverà presentare alcuni, pochi esempî tratti da specifici punti di snodo della raccolta in esame:

*Favola prima*⁷

Del gallo e della gemma

Il gallo, rasgando nel suo letamaio, trovò un diamante e fra sé ragionò in tal guisa: «Questa è una bella cosa, ma che giova a me? Se si fosse tal fortuna abbattuta ad un mercatante di gioie, gioia grandissima ne sentireia. Ma io vorrei piú tosto aver trovato un granello di orgio che tutti li diamanti del mondo».

Allegoria. Ciascuno pregia le cose conforme alla propria inclinazione.

Riconosciuta la filigrana che pertiene al genere della favola lungo una *filière* letteraria e culturale di attestazione ininterrotta⁸ (*breuitas*, ipotiposi, aprosdoketon etc.), la trama si dipana agile e pittoresca, connotandosi come un rivestimento narrativo⁹ che custodisca tra le sue valve, in modo quanto più accattivante possibile, la perla dell'allegoria verso cui urge. La linea dell'apologo zoomorfo già di matrice esiodea¹⁰ si conferma nel Tesauro anche attingendo nel cuore della sua raccolta:

*Favola quarantesima-terza*¹¹

Del lupo e degli agnelli

Dopo una lunga guerra tra 'l lupo e gli agnelli, si venne a' trattati di tregua. Il lupo disse: «Io son contento, ma patto apposto che voi mi rimetterete li cani per ostaggio». Il che giurato ed eseguito, il lupo, quando gli tornò bene, ruppe la tregua sotto colore che i lupatti urlassono. E sicome i timidi agnelli si trovarono senza cani e senza difesa, così facilmente li vinse e gli sbranò.

Allegoria. Grand'arte è il torre all'avversario li buoni ministri.

Quello che rileva ai nostri fini sarà qui avvertire che, sotto il tono *primo obtutu* dimesso del *sermo*¹² intrinseco al genere in oggetto fin dai suoi esordî, si contrappone in un concento virtuoso il valore universale dell'apoftegma conclusivo. La massina finale ottiene due risultati: sia di conferire *grauitas* all'intero dettato, emancipato dallo sterile *dégagement* del *lusus*¹³, sia di ancorare il testo alla realtà storica e fattuale: il principio etico è guadagnato a partire dall'ordine atipico degli animali ma è volto a disciplinare il consorzio umano.

L'intervento fondamentale del Tesauro consta nell'aver invertito la successione consueta nel passaggio dalla narrazione alla *sententia*, giacché a chi leggesse il manello di favole secondo la compagine della stampa, si presenta prima il prospetto sintetico di tutte le frasi sentenziose¹⁴:

Circa delle doti del Principe (Religione; Prudenza; Inganni e Stratagemmi; Sollicitudine e providenza; Giustizia e osservanza delle leggi; Severità; Clemenza; Fedeltà e veracità; Fortezza e magnanimità; Liberalità e beneficenza; Avarizia e cupidigia; Onore e gloria; Tirannia)

Circa degl'instrumenti del regnare (Consiglieri; Ministri; Giudici; Favoriti; Adulatori; Spie)

Circa della materia del Governo (Stati e paesi; Sudditi)

Circa delle azioni del Governo (Guerre e forze militari; Acquisti; Leghe e amicizie; Guerre civili e ribellioni).

L'anticipazione – *de facto* la reduplicazione – degli aforismi è una scelta redazionale di grande momento da parte del Tesauro, perché ne elucida l'intenzione complessiva e si eleva dal *ductus* importato dalla tradizione. Anzitutto, prima di scendere nel portato contenutistico, andrà segnalato che anticipare la morale dalla fine al principio (traslazione dall'*epimythion* al *promythion*) riporta la favola a modi espositivi anche molti risalenti: rimarchevole è che una testimonianza intermedia tra la silloge di Demetrio Falèreo e la collezione Augustana sia costituita da P. Ryland 493, del I secolo d.C., che contiene quattro favole precedute, ognuna, da un titolo e col *fabula docet* formulato prima (προμύθιον), non dopo il racconto¹⁵. Accade così che il quadro sinottico posto *ad aperturam* del libello si configuri pressoché come un segmento introduttorio capace anche di una sua autonomia, facendo volgere la raccolta di favole verso il genio del manuale politico¹⁶.

Accade di notare per transenna che, pur nell'impegno paideutico, il nostro autore riesce nel non scontato intento di fondere la vena della favolistica gesuitica – forte di un'impostazione epidittica, con forti accenti morali – e il tono faceto, mantenendosi parimenti lontano dalla *grauitas* polemica e controversistica dei severi *Apologos morales* di Francisco Aguados¹⁷ e dal tono miticamente e allegoricamente edulcorato del modello ficiniano-platonico di molta favolistica umanistica¹⁸.

Il nodo gordiano che si istituisce tra favola e politica nelle pagine tesauriane è reso esplicito in non radi luoghi, come quando nel *Cannocchiale aristotelico* il gesuita stesso offre la chiave decifratrice degli apologhi che punteggiano la sua scrittura¹⁹:

dico il medesimo delle favole de' poeti ciascuna delle quali tu puoi con vivaci riflessioni applicare a' documenti morali per farne emblema. Se fra le immagini del cielo (il quale altro non è che un repertorio di poesie) ti si presenta il segno dell'ariete, che avendo portato Frisso oltre mare, incontante da Frisso fu sacrificato in sul lito, ti sovrerà di que' principi che pervenuti a' loro disegni,

sacrificano quegli stessi del cui ministerio si eran serviti. *Se il tauro, rapitor della semplice Europa, che gl'infiorava le corna*, quanto è pericoloso lo scherzar co' potenti [...].

Risultando evidente la forza centripeta della clausola sentenziosa – con amplificazione dovuta all'effetto di aposiopesi conseguente all'indice proemiale –, mette conto di segnalare la dimensione emblematica *stricto sensu* intesa che l'epifonema porta con sé; benché non si possa parlare di favola emblematica per il Tesauro, stante che il suo libretto non è corredato di illustrazioni, tuttavia il suo *Esopo politico* gioca non senza astuzia e ammiccamenti maliosi con il piano figurale, importato con forza dalla vividezza dei soggetti loquenti e del contesto in cui agiscono. Sull'emblema il Nostro avrebbe riflettuto con acuzie, riconoscendo che è «composto di *corpo* e di *anima*; intendendo per *corpo* la figura visibile con le parole, che sono l'anima materiale della figura e per *anima spirituale* e quasi ragionevole il concetto spirituale» per poi concludere «che manca agli *apologi* d'Esopo per essere veri emblemi? Avendo la figura significante e le parole applicanti la figura a un documento significato»²⁰.

Sono tutti elementi, quelli vocati a citazione, che dicono dello slancio della favola a protrudersi fuori dalla mera specificità del bel narrare, verso un cimento – quello politico – che si salda in unità con lo spazio finzionale degli *animalia loquentia*²¹ come nell'emblema si con-tengono mutuamente le alterità complementari di materico e immateriale²². Che, poi, l'ambiente di corte potesse costituire una specola privilegiata allo scopo²³ può trovare un'ultima conferma nell'allegoria della favola posta a sigillo di questa breve fuga di componimenti²⁴:

Dell'orso e delle api

l'orso cacciato dalla fame fuor del bosco, per ventura incontrò presso di un casale un alveario. E se gli orsi di tal frutto naturalmente son ghiotti, questo, e dalla natura e dalla fame instigato, con ingordigia grande si rizzò a leccare il mele che di fuori abbondava. Dormivano intratanto le api nelle lor celle, toltone una sola, che facea guardia volando intorno. Questa, per non mancare all'ufficio, venne

ronzando a pugnerli il naso e, fatto il suo colpo, si ascose anch'ella dentro del compiglio. L'orso, fuori di modo ingrugnato e fumante di collera, per vendicarsi contro la piccola feritrice, riversò l'alveo, ruppe li favi e risvegliò tutte l'api. Le quali, a grandi squadre venutegli adosso con le aste de' loro aculei, venenosamente il trafissero. Ond'egli dalla vergogna e dal dolore doppiamente abbattuto, disse: «O mal consigliato me, ch'io potea contentarmi di leccare il mele senza stuzzicar tutto il vespaio, per vendicarmi di una puntura».

Allegoria. Principi rovinano le cose, irritando molti potenti, per vendicarsi di un piccolo.

Con l'inchiostro atrabiliare del *Principe* di Machiavelli che muove senza infingimenti a fissare lo sguardo nelle fibre della politica a partire dal *Niccole* isocrateo, il Tesauro coglie il lato strutturale e funzionale dell'apologo nell'economia narrativa della favola, esplicitando il suo pensiero in merito allorché rimarca²⁵

dalla medesima figura (scil. l'allegoria di proporzione) ci viene l'APOLOGO, il quale altro non è che una metafora di proporzione continuata che sotto sembriante di animali umanati ammaestra gli uomini. Il che puoi tu conoscere nelle due idee degli apologi proposteci dal nostro autore, l'una di Stesicoro, l'altra di Esopo. Peroché Stesicoro, per isconsigliar gli Imerei dal concedere compagnia di guardia a Falaride lor capitano, racconta come il cavallo, per vindicarsi del cervo, si lasciò involar dall'uomo la libertà col prendere in bocca il morso. Ed Esopo, nella difesa di Demagoro finanziere, condannato a morte da' Samiesi per aver rubato il publico racconta il savio aviso della volpe, non si volendo lasciare scuoter dal riccio le mosche canine, peroch'ella ne stava meglio a soffrir quelle, che già piene e satolle, poco sangue le suggerano che se altre più fresche e sitibonde succedessero al luogo loro.

Il passo del *Cannocchiale aristotelico* fa briosamente riferimento a un passo della *Retorica*²⁶ dello Stagirita dove, narrando l'apologo della volpe e delle zecche (che non appare nell'*Esopo frigio*) e quello *Del cervo e del cavallo* (presente, invece, con questo titolo come favola cinquantaseimaterza dell'opera in oggetto), si metteva in luce la natura di analogante vs analogato che risulta sotteso all'ontologia

della finzione narrativa: dire e insegnare il mondo, dissimulandolo, per meglio agirvi²⁷.

Una sola moltitudine: caratteri strutturali e *nouitas* tra continuità e discontinuità

Nel 1631 il francese Jean Baudoin pubblicava con le incisioni a tutta pagina di Isaac Briot *Les fables d'Esopé phrygien*, lo spicilegio di 118 favole²⁸ che il Tesauro ebbe verisimilmente a conoscere durante la sua permanenza in Fiandra e che avrebbe tradotto all'altezza degli anni 1641-42, nelle more del suo *negotium* a Ivrea²⁹. Si trattava di un testo traversato da tutte le striature – rutilanti e sferzanti – peculiari della ricerca morale coestensiva al genere favoloso³⁰, cardini su cui il Tesauro imposta il proprio richiamo alla concretezza del dato reale mediante l'attenzione per l'ordine della paideutica politica. Trovandosi, infatti, a mitigare il volo icarico verso il fantasioso tipico della favola, per ancorarla solidamente all'ordine prasseologico dell'utile politico, il Tesauro intende operare lo svelamento crudo della realtà sotto le apparenze ingannevoli, nello smascherare la viltà che si copre delle penne della vanteria o l'incapacità che si spaccia per competenza, non solo col deridere chi affronta compiti per i quali non ha capacità adeguate o chi aspira a occupare un rango che non gli compete, ma anche col richiamare alla prasseologia più concreta e concretata nell'*ethos* (tale il senso dell'*avant-texte* di massime morali estrapolate dal contesto e premesse al *corpus*). Questo viene a tratteggiarsi come un approccio decisivo, in quanto capace di fronteggiare e – in gran parte – superare le panie in cui la favola era rimasta impelagata da diuturni secoli, come rilevato con acribia da Antonio La Penna³¹:

una ricerca (e, si badi, una ricerca polemica) della realtà effettuale. Vi si nota uno spirito consono alla polemica contro il mito che percorse l'età ionica, alla ricerca positiva che è alle radici della scienza europea: non per niente la prima fioritura della favola cade nell'età ionica. Si è parlato, per quell'età e per la sofistica, di un illuminismo greco: e quel termine approssimativo, ma significativo, va

mantenuto contro le tendenze recenti a sentire in quei secoli solo un affinamento della teologia. Di un illuminismo esplicito nella favola non sarebbe giusto parlare: ma, insomma, in essa vive un rudimentale razionalismo. Perciò ingiustamente il preromanticismo (per es. lo svizzero Breitinger) e il romanticismo (specialmente Jacob Grimm dopo qualche spinta di Herder) accentuarono nella favola esopica la ricerca del meraviglioso, la vicinanza dell'uomo alla natura e la sentirono poco staccata dal mito di animali e dalla fiaba; il Lessing si accostò molto più al vero notando che gli antichi cercarono di attenuare nella favola esopica la tendenza al fantastico e sentendo in essa una ricerca etica razionale pur nella concretezza intuitiva degli esempi. Se un'interpretazione passata può esserci d'aiuto, è quella ispirata dall'illuminismo, in quel secolo in cui, non certo per caso, la favola esopica conobbe la maggior diffusione. I miti di animali e le fiabe sono per la favola esopica un semplice presupposto, che può avere condizionato forme e simboli, non la ricerca persino spietata di verità che la caratterizza.

L'alveo in cui il Tesauro intende incanalare la sua scrittura è il concretissimo riscontro della storia: attraverso le risorse della distopia zoologica guarda alla possibilità di meglio interferire col corso delle vicende del tempo – per dirigerle. Le favole partecipano della polemica sociale³² *in solido*, come il lessico lascia trasparire con evidenza: il leone è un monarca «benigno e liberal dispensatore delle sue prede» (favola 16), dopo che il topo cittadino (favola 10) si era rivolto al topo villaggeso con un poco elegante «compare», inequivocabile lapillo della sua estrazione diastratica contadinesca, per non dire dell'astuto imbonimento della volpe, che (favola 13) vince le resistenze del suo antagonista incensandolo col titolo di «signor corbo»; parimenti, l'allocutivo di «messere» con cui il misero agnello (favola 2) si rivolge al lupo-despota simula il timore del subalterno che osa piatire grazia presso i potenti; ancora, il topino (nella già citata favola 16, con cui si chiuderà in *Ringkomposition* questo breve escurso) appella «signor leone» il re della foresta, nulla nascondendo della propria condizione di deferente dipendenza. Vertice sarà la favola 19, laddove i ranocchi impetrano da Giove un re più mansueto e, nel fare questo, sono tacciati di essere «canaglia fastidiosa»³³, in quanto non si accontentavano dello *statu quo*: dietro

le parole «Crepate a vostro senno, canaglia fastidiosa. Odiaste la libertà, vi diedi un re. Nol voleste benigno, abbiatelo tiranno» palpita il fiele di chi osserva i cambiamenti in corso durante il frammento di tempo che il destino e la Provvidenza gli hanno assegnato di vivere, un tempo in cui nel Piemonte sabauda andava sempre più ramificandosi una nobiltà differenziata e spesso in combutta, con detrimento della stabilità del governo centrale³⁴.

Di conseguenza, la lente del mondo animale permette all'autore di affissare lo sguardo nella natura del potere e di chi lo detiene (o subisce) e, sotto tipi caratteriali di ascendenza teofrastea, anche di inventare i *mores hominum* nella loro più intima consistenza³⁵, giacché «les animaux sont quelques fois les précepteurs des hommes»³⁶. Ma a questo orizzonte di propositi il Tesauro perviene lungo i tornanti sinusoidali di un'esperienza culturale e una temperie di eventi che rendevano asperissima la speranza in un'epoca di primavera; assumendo questa posizione sarà possibile intendere la vera specificità della sua riproposizione di Esopo *sub specie politica*: come cioè il florilegio esopiano si embricasse nel suo torno di tempo e nella traiettoria culturale dell'estensore. Qui, infatti, giace il vero punto di rottura con le coordinate che lo precedono e alimentano. Andrà intanto precisato il senso da riconoscere al titolo dell'operetta, laddove il politico predicato della poliantea in esame risulta godere dell'accezione che Mario Praz illustrava per il *politic* travisato dagli scrittori inglesi secenteschi nei righe del Machiavelli³⁷: mentre la tradizione inglese – e invero anche francese – vi associava una patina negativa, il segretario fiorentino invece introduceva come politica tutta la costellazione semantica di quanto si contrappone a dispotico, configurando del politico stesso una connotazione medico-scientifica, di non corrotto. Di qui, la politica è il *buon governo*, con valore non deprezzativo né adiaforo ma declinato *in bonam partem*, tant'è vero che il Tesauro impiega il termine nella *Filosofia morale* quale sinonimo di 'governo illuminato'³⁸. In questa luce, fin dal titolo, si percepisce il valore assiologico pervasivo delle favole e, segnatamente, degli aforismi, denunciando la speranza

verso la *Bildung* dell'uomo e verso l'arte del governo, che non su una pletora di competenze da novello margite³⁹ bensì sulla virtù dell'uomo poggia. Un torno di testo condensa in modo mirabile questo slancio ideale del Tesauro, insieme con i bagliori della sua officina di lavoro⁴⁰:

così avendo la natura formati gli uomini d'ingegno differente per differenti fini, ad alcuni instillò massime e principii intellegibili e specolativi per le scienze, ad altri massime e principii agibili per l'umana vita [...] Ben puoi vedere che queste massime non sono eterne verità come quelle della scienza, ma particolari e contingenti secondo le circostanze da cui dipendono, perché nelle cose agibili il cercare dimostrazioni è scioccheria. La seconda fonte sono i documenti di savi e prudentissimi personaggi. Tai furono que' memorabili detti de' sette sapienti della Grecia [...] prossimi a questi detti sono i communi proverbi i quali, essendo generati dalla pubblica voce, che di rado è fallente e autorizzati dal tempo, che come più tempo sa più di tutti, sono sentenziosi aforismi della prudenza [...] La quarta fonte è la osservazione delle cose naturali od artefatte che si leggono o veggiono. Listesso dico delle arti liberali e mecaniche. Perché sicome la prudenza è l'arte delle arti così dalle massime di tutte l'arti si ricogliono massime della prudenza [...] ma più efficaci di questi sono gli aforismi che si raccogliono dal vivo esempio degli altrui casi felici od infelici. Peroché sicome nelle scienze specolative il più sensibile argomento è l'induzione, così nelle cose agibili il più sensibile argomento è l'esempio. Ma vi è questa differenza, che l'induzione non conchiude se non si annoverano molti casi, ma nell'esempio un solo caso conchiude, perché potendo a tutti avvenire ciò che ad uno è avvenuto, da un caso individuale si forma un general documento [...] Quinci Cornelio Tacito aperse la nuova scuola politica ne' suoi Annali e nelle Istorie, facendo sopra qualunque accidente benché casuale, profondissime riflessioni. E per attingerne alcuni esempi dal suo Tiberio leggi gli sei primi libri degli Annali che comprendono l'impero di quella fiera; quivi t'insegna Tacito con quai massime si governi un principe accorto, ma cattivo e con quai massime si debba governare un buon cittadino verso un tal principe e con gli esempi altrui, cattivi o buoni, ti rende saggio [...] L'ultima fonte della prudenza è la propria sperienza. Ma perché questi aforismi son tanti quanti sono i casi particolari che avvenir possono a ciascun mortale, cioè infiniti, perciò si de' lasciare che ciascuno li formi a suo costo, bastando il dire in generale che niuna

cosa fa l'uom più saggio che l'isperienza, perché niuna cosa meglio s'imprime nell'animo di ciò che duole.

Non servono parafrasi per apprezzare come l'apoftegma⁴¹ porti all'essere e condensi in sé, quale nodo d'oro, le linee che dal particolare storico passano all'universale metastorico, transitando per il concreto del dato esperienziale di cui consiste e si istanzia il *bonum* archetipico dinnanzi ai tempi della storia. E tutto ciò si comprenderà solo se la linfa che vivifica questi rigi sia riconosciuta nella fiducia adamantina nella bontà dell'uomo, se opportunamente educato. Diversamente, senza la medesima inclinazione naturale al bene, l'ammaestramento etico delle favole e di ogni altra forma espressiva sarebbe destituita di scopo.

Proprio qui vien dato di intravedere in modo più fulgido le corde che il Tesauo intende toccare interpretando la parte di Esopo contemporaneo: l'uomo ha un *habitus* di bene ma questo viene resinosamente impigliato nelle maglie della storia – massime per chi debba impelagarsi nell'oceano periglioso della gestione politica⁴². L'equilibrio instabile che se ne origina trova la sua icastica raffigurazione nel *parrainage* che il consigliere morale deve esercitare verso il Delfino, usando della prudenza come una ninfa egeria, nascostamente e senza stare sul quamquam – e il velo della dissimulazione offerto dalla favolistica ottempera a tutti questi requisiti; rifletteva ancora il Tesauo, portando a emergere consimili pensieri⁴³:

queste sono le massime principali, queste le chiavi della prudenza politica rispetto al principe. Ma perchègli è impossibile che un artefice benché dotto operi senza strumenti e gl'instrumenti del principe sono i ministri e i consiglieri, somma regola della prudenza è che il principe non si fidi della propria prudenza. Deve il principe formarsi nel petto un tal consiglio, come se non avesse bisogno di consiglieri, ma eleggersi tai consiglieri come se non avesse proprio consiglio. E per converso, i consiglieri denno essere tanto prudenti che possano esser principi, ma

tanto modesti che non ingelosiscano il principe, riconoscendosi accessori e non principali, sudditi e non compagni, consiglieri e non maestri.

Explicit

Chi scrive sul Tesauro ha la ventura di imparare più di quanto non insegni al proprio lettore; e questo è tanto più vero nel caso delle favole quanto più si rifletta sulla irriproducibilità aforistica della sua scrittura, che si sfalda nella sua sapida e lancinante concisione laddove venga dischiusa a un'azione ermeneutica: come per il Pierre Menard borgesiano⁴⁴, se l'*Esopo politico* venisse riscritto, dovrebbe essere riscritto identico a comè.

L'«Abate» intinge il calamo nell'inchiostro che era stato di Esopo, come molti prima di lui avevano fatto e molti dopo di lui avrebbero provato; un tratto è però assolutamente peculiare in questo suo tentativo, che promana dai caratteri fin qui elucidati, pur superandoli tutti: la nostalgia profonda di un passato che trascolora indefettibile verso un futuro che viene avvertito come incongruente con il proprio animo. Sotto l'intiero dispositivo della narrazione – se accostata nel vissuto del Tesauro, traguardato a tutto tondo – si percepisce il basso continuo della consapevolezza di chi vive su un crinale ripido e irredimibile, tra una maniera ormai senescente di pensare e sentire il mondo e una nuova condizione che della precedente conserva solo qualche retaggio stinto e vestigia deperdite: è il senso di desolazione che il Tesauro stesso illustra quando nell'*Edipo* volge lo sguardo alla Tebe che fu⁴⁵:

*potesse almen con la virtù primiera
questa mia cetra imbelle,
scompor ciò che compose;
demolir l'alta mole,
sovertir ogni cosa,
e nascondere al sole
ciò che il sole oggimai mirar non osa:
onde in questo famoso*

*e infame distretto,
più non resti di Tebe orma né tetto.*

Di un passato glorioso le rovine feriscono lo spirito di chi coltiva alti pensieri, spingendolo a voler eradicare anche quel che resta per non patire nella parzialità. A scorrere la biblioteca del Tesoro⁴⁶, è patente come questi confidasse in una cultura incardinata sul simbolo, sul concetto e sulla metafora, quando invece il secolo incipiente parlerà un'altra lingua intellettuale, quella della scienza, quella del numero, quella di Galileo. Nondimeno, la cultura propugnata dal Tesoro non si arena in sterili derive donferrantesche, perché vuole incidere sul reale: per fissare il *cannocchiale aristotelico* non fuori di sé ma dentro di sé, dentro il cuore dell'uomo che non muta nei secoli, il vecchio Esopo poteva portare un ammaestramento ancora irrefragabile.

Note

1 Garosci dava così séguito e completezza al valore da riconoscersi al Tesoro storico espresso nel suo corso tenuto alla facoltà di Lettere dell'Università di Torino (a.a. 1971/72), poi pubblicato in *Storiografia Piemontese tra il Cinque e il Settecento*, Torino, Editrice Tirrenia 1973, cap. VI (177-334); sul Tesoro quale educatore letterario di vaglia e maestro di gusto si erano espressi in un torno di anni prossimo sia Benedetto Croce (circa la teoria del concettismo) nella sua prima *Estetica* e nel corso della *Spagna nella vita italiana del Rinascimento*) e Luigi Vigliani (VIGLIANI 1936, 207-277), ambedue citati da Garosci nella linea critica che porterà all'individuazione dell'influenza del Nostro sul Vico sotto il rispetto del lessico del simbolo e dell'impresa eroica (per cui cfr. GAROSCI 1972a, 138 e n. 1).

2 L'opera verrà citata secondo l'edizione dovuta alle cure filologiche di Denise Aricò, secondo la trascrizione condotta sull'edizione della stamperia San Francesco di Ivrea del 1646 dall'*unicum* della Biblioteca Reale di Torino, segnato I(4)5, un *in folio* di cm. 30 X 20 (TESAURO 1990, giusta le scelte grafiche di cui si dà conto e ragione alle pp. 151-152).

3 Valga GRIFFANTE 1994 circa il *Nachleben* esopiano – pur con i suoi

confini «instabili» e «porosi», su cui BARUCCI 2015, [223] – tra Medioevo e Rinascimento, come *ubi consistam* su cui la stagione barocca si inserisce col Tesauro.

4 Basteranno pochi tratti per scolpire e quasi sbalzare la figura a tutto tondo: oriundo di Torino (1592) e nipote di un Tesauro elevato alla nobiltà in grazia delle benemeritenze scientifiche, il nostro Emanuele durante la giovinezza sorbisce la linfa culturale sia umanistica sia barocca dalla Compagnia di Gesù fin dal biennio di probazione (1611-1613), *Societas Iesu* da cui uscirà nel 1634 per restare sacerdote secolare (sul Tesauro gesuita, cfr. ZANARDI 1978 e ZANARDI 1979). Questo crinale sarà decisivo, perché di qui egli seguirà in Fiandra Tommaso principe di Carignano, che era passato al servizio militare della Spagna, in combutta con le istanze francesi e in vertiginosa ascesa presso la corte sabauda. Proprio entro queste direttrici, il Tesauro assume la veste di consigliere politico del Principe e di pedagogo dei di lui figli, assumendo il profilo che si delinea sullo sfondo *dell'Esopo politico*.

5 Ermanno Dervieux, biografo del Tesauro, nel 1931 poteva parlare di una deperdita parafrasi manoscritta delle favole d'Esopo (DERVIEUX 1931, 26). Parimenti, il già evocato Vigliani dava notizia di aver recuperato la notizia di una stampa dell'opera in oggetto prodotta a Ivrea nel 1646 (VIGLIANI 1936, 236). Riferimenti anche in TESAURO 1990, 7 (ove a Vigliani viene ascritto il nome di Emanuele, invece che Luigi).

6 Sull'importanza del *fabula docet* nella sua assimilazione strutturale al tono dell'apoftegma, basterà far qui sovvenire che la sentenza è, nella letteratura concettista, quello che nella pittura barocca è l'effetto di luce. Nel Seicento il dire sentenzioso e concisamente morale d'ispirazione senecana è il contraltare delle ridondanti *amplificationes* della retorica neociceroniana (cfr. CAPOFERRI *et alii* 2000, 31).

7 TES 1990, 44.

8 Sulla traiettoria diuturna dei caratteri strutturali della favola da Esopo al mondo moderno si sofferma BERTINI 2009, in specie 35, 39-40.

9 Sul disegno di ammantare di panni semplici la *sophia* a prescindere dai clangori rutilanti della *philosophia*, cfr. JEDRKIEWICZ 2015.

10 Su Esiodo come autore di αἴβοι come quello notorio dell'usignolo e dello sparviero in *Op.* 202-212 (da Erodoto a lessicografi come il Cherobosco, fino a fonti grammaticali), il rimando è al repertorio dato da RODRIGUEZ ADRADOS 2003, 9-11. Su tali coordinate che gli provengono dalla tradizione il Tesauro sia applica lo scatto personale della competenza iconomantica (GAUNA 2014) – che porta al superamento del mero valore simbolico – sia manifesta l'eco della pratica dei libri illustrati (per il quale secondo aspetto, cfr. almeno GAUNA 2014, 126-129).

11 TESAURO 1990, 84.

12 Per l'accezione di *sermo* come 'discorso non elaborato, non ricercato' *et similia* (consentaneo all'intendimento scolastico già della *fabula* esopiana), vale la nota già antica *dell'auctor ad Herennium*: «sermo est oratio remissa et finitima cotidianæ locutioni» (III, 13, 23). Uno stile capace di tenersi lontano, in una, dalle simplegadi sia dello stile fanciullesco sia dall'opposto del parentirso, riprendendo i modi di PEREGRINI 1997, 13 («quegli stili indegni che dagli antichi retori, con nome di *fanciullesco* e di *parentirso*, cioè fanatico, vengono abbominati». Sopra il parentirso, cfr. N. Caussin, *De eloquentia sacra et humana libri XVI*, Roma, Facciotti 1926, 87-89).

13 In questi termini, l'apparato della prosopopea animale rappresenta il punto di arrivo dello sviluppo della *leuitas* narrativa, che non si arresta al transito dalla poesia alla prosa (Baudoin, ritocando la scrittura dell'anonimo del 1547 su cui interviene, aveva dato un rilevante impulso alla favola in prosa, prima che con il grande La Fontaine e fino al *De poësi apologorum* di Christian Fürchtegott Gellert del 1744 si affermasse la forma poetica del genere medesimo: cfr. ARICÒ 1991, 348-349) e alla ricusazione di ogni superfetazione mitologica (su tali punti, cfr. almeno ARICÒ 2008, 5-7, soprattutto p. 6, n. 25 con ulteriori riferimenti bibliografici), ma addirittura perviene a sostituire al mito classico e tradizionale l'altra sovrastruttura narrativa della *fictio* della diatriba animale.

14 Di séguito la partizione tematica addotta dall'autore nella sezione incipitaria intitolata *Aforismi politici fondati sopra le favolette di Esopo frigio* (TESAURO 1990, 29-43); già GAROSCI 1972a, 140-145 soffermava l'acmé dell'attenzione su questo torno del libello, riproducendo *in extenso* tutte le singole massime, ripartite per temi.

15 Basterà qui richiamare che il Falèreo ricava da un precedente "libro esopico" (verisimilmente un testo in prosa composto a Samo, contenente uno schizzo biografico o autobiografico del favolista con una serie di favole e motti a lui ascritti, non molto dissimilmente dal termine di confronto offerto nella prima metà del IV secolo a.C. da quel *Certamen Homeri et Hesiodi*, inserito dal retore Alcidasante nell'interno del proprio *Mouseion*: un racconto biografico comprendente una messe di citazioni tolte dai due poeti), oltre che da testi letterari i più svariati e dalla tradizione orale un'antologia di favole ormai svincolate da una cornice narrativa, prototipo delle raccolte tarde a noi pervenute.

16 Il gesuita conferisce nel proprio vademecum questa specifica inflessione al tono giocoso-serio delle sue composizioni, mostrando di scorgere nell'ethos animale una guida per il comportamento degli uomini; nella *fictio*, il Tesauro viene così a individuare una *magistra uitæ* il cui valore paradigmatico, invece, viene spesso negletto dal consorzio degli uomini nella superfetazione delle loro istruzioni. Il risultato sarà la prefigurazione di uno stato di natura, quale si figura negli animali, sostanzialmente improntato a un *bonum* originario, che

trova nei *pinakes* zoomorfi i più appropriati interpreti una visione del mondo che verrà scardinata, non molti anni dopo, in raccolte di favole come la *Schola bestiarum* (1680) dell'ecclesiastico pugliese, protonotario apostolico e vescovo Pompeo Sarcelli, segretario del futuro papa Benedetto XIII: questa raccolta di prose breve a carattere gnomico e a soggetto zoomorfo declina, infatti, nell'epos animale un esempio apotrettico, una condizione di avernale ferinità di natura da cui il prelado mette in guardia nel suo magisterio episcopale (sullo stigma di questa raccolta barocca di *lectiones* favoloso-pastorali dall'area napoletana, cfr. IURILI 2011, 143-146; circa il titolo dello scritto – che si oppone alla tradizione esopiana della naturalità buona dei tipi animali, la matrice è da riconoscersi nella pratica gladiatoria mutuata da TERT., *Apol.* 35 [Migne PL I, coll. 454-455]: «Scholae bestiarum videtur vocare studium illum Romanorum, quo ad bestiarum pugnas et venationum spectacula tanquam ad scholam conveniebant»).

17 F. AGUADOS, *Apologos morales del San Cyrilo. Traduzidos de latin en Castellano por el Padre Francisco Aguados...*, Francisco Martinez, Madrid 1643.

18 Per consimili ascendenze del valore zooetico del modello esopiano, cfr. C. CASALICCHIO, *L'utile col dolce cavato da' detti, e fatti di diversi huomini saviissimi, che si' contiene in tre Decade di argutie...*, Giacinto Passaro, Napoli 1678; J. COMMIRE, *Carminum libri tres...*, Lutetiae Parisiorum, apud Simonem Bernard 1678. Cfr. anche FUMAROLI 1985.

19 TESAURO 1670, 101. La simmetria tra la favola in generale, il libello esopico in particolare e la dimensione politica (per la cui flessione secentesca nel filtro letterario, cfr. ROSA 1982) conta nel Tesauro molte altre attestazioni, spesso dense di uno sguardo disincantato sulla cruda realtà del potere, con il rischio delle sue derive a danno degli indifesi, quantunque dalla parte della ragione: scrive l'autore «*ancor gli apologi, quai son quegli di Esopo, con ingegnosi riflessi leggiadramente si posson torcere a qualche pellegrina e simbolica allegoria. Il gallo trova una gemma e vorria più tosto aver trovato un granel d'orgio. Così gente grossa non estima il valor delle cose, come accade allo svizzero, che trovato fra le spoglie della vittoria il gran diamante di Carlo di Borgogna, lo vendé per tre boccali di vino. Il lupo divora l'agnello sotto colore che gli turbava il rio, bevendo molto di lungi. Così il principe, con mendicati pretesti di turbata giuridizione spoglia il minore, come raccontano del re Luigi undicesimo verso il medesimo Carlo ancor garzonetto. Mentreché la rana, e il topo guerreggiano per la giuridizion della palude, il nibbio li divora. Così mentre contrastan due principi debili, il più forte fa suo profitto, come il turco Solimano occupò Rodi a' cristiani mentre i principi cristiani fra loro si adastiavano. Il cane lascia la carne per abboccar l'ombra maggiore e non ha questa né quella e molti principi per la gola di più grande acquisto, perdono l'acquistato, come accadé a Carlo ottavo, che rendono il contado di Ronciglione agli spagnuoli per divorarsi il regno di Napoli,*

ritornò a Parigi senza il contado e senza il regno. La gru, con le forbici del lungo rostro cava un osso di gola al lupo e domandando la pattuita mercede risponde il lupo assai gran mercede essere stata il non averle strappato il capo co' denti. Così dopo la morte del re Sebastiano, avendogli gli spagnuoli promesso gran premio ad alcuni ministri portoghesi, se escluso d. Antonio dal regno favorissero il re Filippo, conseguito l'intento e richiesti del premio risposero che il re gli premeva soperchio col non far loro tagliar la testa [...]» (ibid., 101-102).

20 TESAURO 1670, 695-697; il padre Ménestrier, poco prima del Tesauro, rifletteva sullo statuto epistemico dell'emblema, come sospeso tra figura e parola, iconicamente, nell'edizione minore dell'*Art des emblèmes*, Lyon, chez B. Coral, 1662, 51-52 (per un inquadramento moderno, cfr. STEGMANN 1986, 61-77). Nella cura per l'aspetto grafico del testo anche in termini tipografici, vale ricordare l'alternanza tra il tondo della prosa narrante e il corsivo dei parlati nell'estetica di stampa del Tesauro (come richiamato da ARICÒ 1991, 348).

21 Sempre còliti, entro la dinamica narrativa, nella sinergia della loro pluralità perché uno dei tratti distintivi della fiaba, come notava Propp, è proprio quello di affidare «una medesima azione a persone diverse» (PROPP 1928, 29; trad. nostra).

22 Sulla dimensione sinestetica di concetto e visibilità concreta, il Tesauro raggiunge la sua più fine espressione nel panegirico pronunciato per la Sindone, per cui cfr. MAGGI 2005

23 Cfr. ROTH 1981, 284-303.

24 TESAURO 1990, 145-146.

25 TESAURO 1670, 484 (ma cfr. anche 736-737).

26 ARIST., *Rhet.* II 20, 1393b10-1394a.

27 Senza qui sfiorare la natura onesta della dissimulazione à la Torquato Accetto, si dà anche una dissimulazione temporanea a fin di bene, destinata però poi a venire allo scoperto, come ricorda GENUZIO 1997, 96: «fate lor conoscere che gli siete spose, non ischiave [...] che siete nate per signoreggiare, non servire. E che non avete a sentir la tirannide della loro signoria mentre la natura per lo meno ve gli ha fate compagne». Gioverà almeno accennare alla continua oscillazione tra inganno e disinganno come tratto dei collocatori civili e sale dell'ammaestramento morale nella *Filosofia morale* tesauriana (XIII, 6), circa «l'uso delle facezie nelle conversazioni civili»: «*de' quali apologi altri sono più ridicoli come quello: l'asino più non potendo soffrir le battiture, desiderò di morire, ma dopo la morte scorticato e fatto della pelle un tamburo fu molto più battuto morto che vivo. Per insegnar che molti, credendosi fuggir un male, incontrano il peggiore. Più serio è quell'altro: Il gallo ruspante trovò un diamante e disse «vorrei più tosto aver trovato un granello di orgio». Per accennare che ciascun pregia le cose conforme alla propria inclinazione» (TESAURO 1672, 267).*

28 Pubblicato a Parigi e riproposto con varianti e aggiunte dalle stamperie

di Rouen, Bruxelles, Lione e Amsterdam, costituendo il vertice del genere letterario favolistico anche in una regione culturalmente attardata quale il Piemonte sabauda, insieme e più delle collezioni che vanno da Joachim Camerarius il Vecchio fino a Isaac Neveletus (cfr. ARICÒ 1991, 345-346 e n. 6).

29 Così individua correttamente MOMBELLO 1984 (e poi MOMBELLO 1985) – il Tesoro segue anche l'ordine delle favole francesi –, a parziale rettifica di GAROSCI 1972a, 139, che invece inclinava a riconoscere il modello ricalcato dal Nostro nell'*Esopus moralizatus* diffuso nelle scuole cinquecentesche.

30 Il tema dell'anima degli animali, infatti, aveva costituito alla metà del Seicento (soprattutto 1640-1645) un tema privilegiato nei dibattiti accademici e nei salotti letterari (così nel commercio di idee tra Gassendi e Cartesio), portando il mondo zoologico a espressione privilegiata e più libera dei germi della fisiognomica aristotelica e dei *Caratteri* teofrastei: l'animale come punto di vista emancipato per intendere i moti dell'animo umano, non solo allegoricamente ma *in re ipsa*.

31 LA PENNA 1961, 476-477 (con allusione al saggio, proprio allora diffuso in Italia, di W. Jäger, *La teologia dei primi pensatori greci* 1947, Firenze, La Nuova Italia 1961). Sul *penchant* di Esopo *quo* schiavo come campione della resistenza se non della sovversione sociale riflette CHARPENTIER 2007, 133-136; diversamente, su Esopo come modello di saggezza morale a prescindere dal portato politico, cfr. KURKE 2011, [202]: «Aesop as a sage, participating in a pre- or nonphilosophical tradition of *sophia*».

32 Secondo un'evoluzione che, per gli autori medievali, ha ricevuto l'analisi partita di HENDERSON 1987.

33 Identicamente il tono di «va' ora a far camerata co' i pari tuoi», che riprende la gazza (favola 31) tronfia delle penne del pavone.

34 L'interpretazione aperta non senza amarezza al presente contingente viene promossa con acume da GAROSCI 1972b, 183-185.

35 Cfr. JAUSS 1989, 24. Quanto alla trasfigurazione e trasposizione delle figure sia semplici sia letterarie degli animali dall'epopea medievale all'orizzonte simbolico della temperie barocca, il rimando è alle categorie di pensiero di J.M. Lotman e B.A. Uspenskij contenuto in ARICÒ 1991, 373 e n. 74.

36 Si legga la voce «Fable» vergata da J.F. Marmontel nell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand 1756, vol. VI, 345.

37 PRAZ 1960, 97-150.

38 Cfr. TESAURO 1672, 25, 463, 542.

39 Ps.-HOM., *Marg.3A* (*apud* PLAT., *Alc. sec.147b*): πολλὰ ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.

40 TESAURO 1672, 440-452, che ha attirato l'attenzione anche di ARICÒ 1991, 386-387 dove il passo è citato

41 Osservazioni sintetiche sull'efficacia epigrafica dell'aforisma nel Seicento

sottese al Tesauro si possono leggere in TESAURO 1990, 14-16, contestualmente alla relativa penetrazione nella pratica liturgica dell'omiletica in ispecie di area germanica; circa le ascendenze gesuitiche delle sentenze e dell'uso dell'apologo nella predicazione, cfr. ARICÒ 1991, 360-362.

42 È quella commistione di bene e male che affiora nella doppiezza cui il governante deve adeguare la propria condotta, quasi come un sileno dalle plurime identità, non già (o non solo) a motivo della dissimulazione che gli *arcana imperia* richiedono ma anche per adeguare la condotta all'ontologia mutevole delle cose di questo mondo: « *Ma perché questa non è opra dell'arte, ma di natura, che talvolta gode di nascondere un Socrate dentro un Sileno, supplisce l'arte questo difetto, con la radezza della presenza, siché il principe paia una imagine sacra la qual ne' giorni festerecci solamente si scuopre*» (TESAURO 1672, 417).

43 TESAURO 1672, 419.

44 Il riferimento corre ovviamente al racconto scritto nel 1939 (e pubblicato nella raccolta intitolata *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941] da Jorge Luiz Borges dal titolo *Pierre Menard, autor del Quijote* (per cui cfr. *Obras completas. Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires 1956, 45-57).

45 TESAURO 1987, 76 (vv. 87-96).

46 Fondamentale in merito è il contributo di MAGGI 2001 (soprattutto la concettualizzazione offerta alle pp. 205-209), dove pure si sottolinea la non incompatibilità tra il Tesauro e la nuova cultura galileiana, come invece si darà coi *nouatores*.

Bibliografia

ARICÒ 1991 = D. Aricò, *Le maschere animali tra etica e politica. La Politica di Esopo frigio di Emanuele Tesauro*, in *Filologia e critica* 16/3, 1991, 344-400.

ARICÒ 2008 = G. Aricò, *Leues libelli. Su alcuni aspetti della poetica dei generi minori da Stazio a Plinio il Giovane*, in *CentoPagine* 2, 2008, 1-11.

BARUCCI 2015 = G. Barucci, *Un (nuovo) Esopo cinquecentesco: La «Vita di Esopo» del conte Giulio Landi*, in *Carte Romanze* 3/1, 2015, [223]-277.

BERTINI 2009 = F. Bertini, *La favola latina da Fedro al mondo moderno*, in *Nova Tellus* 27/1, 2009, 19-40.

CAPOFERRI ET ALII 2000 = F. Capoferri, A. Ruffino, L. Salvarani, D. Varini, *I tortuosi errori. Per un controrepertorio Barocco*, Parma, Archivio Barocco 2000.

CHARPENTIER 2007, M.-C. Charpentier, *La fable ésopique, littérature du résistance, de soumission ou de subversion de l'ordre social?*, in *Studia historica. Historia antiqua* 25, 2007, [131]-146.

DERVIEUX 1931 = E. Dervieux, *Emanuele Tesauro (1592-1675). Cenni biografici e bibliografici raccolti dal can. Ermanno Dervieux*, Torino, Tipografia San Giuseppe degli Artigianelli (rist. in *Miscellanea di Storia Italiana*, 3ª serie, vol. XXII [LIII della raccolta], 1932).

FUMAROLI 1985 = M. Fumaroli, *Les Fables et la tradition humaniste de l'apologie ésopique*, in J. La Fontaine, *Fables* (textes présentés et commentés par M. Fumaroli), Paris, Imprimerie Nationale 1985, 73-92.

GAROSCI 1972a = A. Garosci, *L'Esopo politico di Emanuele Tesauro*, in *Studi Piemontesi*, I/2, 1972, 137-149.

GAROSCI 1972b = A. Garosci, *Storiografia piemontese tra il Cinque e il Settecento*, Torino, Tirrenia 1972.

GAUNA 2014 = C. Gauna, *L'«Iconomantia» d'Emanuele Tesauro: paroles et images à la cour de Savoie*, in *XVII^e Siècle*, 262/1 2014, [125]-138.

GENUZIO 1997 = A. Genuzio, *Satira ed antisatira* (a cura di G. de Miranda), Roma, Salerno Editrice 1997.

GRIFFANTE 1994 = C. Griffante, *Esopo tra Medio Evo ed Umanesimo. Rassegna di studi*, in *Lettere italiane* 46/2, 1994, [315]-340.

HENDERSON 1987 = A. Henderson, *Animal Fables as Vehicles of Social Protest and Satire: twelfth Century to Henryson*, in A. Vitale-Brovarone – G. Mombello (a cura di), *Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society (Torino – Saint Vincent, 5-9 settembre 1983)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1987.

IURILLI 2001 = A. Iurilli, *Esopo tra cronaca e politica. Di una silloge barocca di favole*, in *InVerbis* 2, 2001, 143-154.

JAUSS 1989 = H.R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale* (trad. it. di *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*), Torino, Bollati Boringhieri 1989.

JEDRKIEWICZ 2015 = S. Jedrkiewicz, *Fabellarum philosophus: un aspect d'Ésope et de la fable à l'époque hellénistique et impériale*, in *Aitia* 5, 2015, s.i.p.

KURKE 2011 = L. Kurke, *Aesopic Conversations. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*, Princeton – Oxford, Princeton University Press 2011.

LA PENNA 1961 = A. La Penna, *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne*, in *Società*, 17, 1961, 459-537.

MAGGI 2001 = M. Maggi, *La biblioteca del Tesauro: L'inventario del 1675, con un saggio di identificazione e un inedito*, in *Lettere italiane* 53/2, 2001, [193]-246.

MAGGI 2003 = M. Maggi, «Sconcertati concertati»: *Tesauro, la «supposition» e l'«arte nuevo»*, in *Lettere italiane* 55/3, 2003, [417]-442.

MAGGI 2005 = A. Maggi, *The World's Self-Portrait in Blood: The Shroud of Ecstatic Mirror in Emanuele Tesauro's Baroque Sacred Panegyrics*, in *The Journal of Religion* 85/4, 2005, [582]-608.

MOMBELLO 1984 = G. Mombello, La politica di Esopo frigio di *Emanuele Tesauo* e *Les fables d'Esopo Phrygien* di *Jean Baudoin*, in Aa. Vv., *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, tom. I, 277-289.

MOMBELLO 1985 = G. Mombello, *Le fonti francesi di La politica di Esopo Frigio di Emanuele Tesauo*, in Aa. Vv. *Culture et pouvoir dans les états de Savoie du XVII^e siècle à la révolution*, Genève, Slatkine 1985, 77-87.

PEREGRINI 1997 = M. Peregrini, *Delle acutezze* (a cura di E. Ardissino), Torino, Edizioni RES 1997.

PAZ 1960 = M. Praz, *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti anglo-italiani*, Firenze, Sansoni 1960.

PROPP 1928 = V. Propp, *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia 1928.

RODRIGUEZ ADRADOS 2003 = F. Rodríguez Adrados (a cura di), *Inventory and Documentation of the Graeco-Latin Fable (translated by L.A. Ray & F. Rojas Del Canto; supplemented and edited by the Author and Gert-Jan van Dijk; Indices by Gert-Jan van Dijk)*, vol. III, Leiden-Boston, Brill 2003.

ROSA 1982 = M. Rosa, *Violenza del potere e rifiuto della politica nella prima metà del Seicento*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana* (a cura di A. Asor Rosa), Torino, Einaudi 1982, vol. I, 321-329.

ROTH 1981 = O. Roth, *Die Maximenform als Bestätigung und Infragestellung mondäner Gesellschaftlichkeit*, in Id., *Die Gesellschaft des «Honnête Gens». Zur sozioethischen Grundlegung des honnêteté – Ideals bei La Rochefoucauld*, Heidelberg, Winter 1981.

STEGMANN 1986 = A. Stegmann, *Les théories de l'emblème et de la devise en France et en Italie (1520-1620)*, in AA. VV., *L'emblème à la Renaissance* (a cura di Y. Giraud), Paris, C.D.U. et Sedes 1986.

TESAURO, 1670 = E. Tesauo, *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta e ingegnosa elocuzione*, Torino, Zavatta 1670.

TESAURO 1672 = E. Tesauo, *Filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagirita, dal conte, e caualier gran croce, d. Emanuele Tesauo patritio torinese*, Torino, Zavatta 1672.

TESAURO 1975 = E. Tesauo, *Idea delle perfette imprese* (a cura di M.L. Doglio), Firenze, Leo S. Olschki 1975.

TESAURO 1987 = E. Tesauo, *Edipo* (a cura di C. Ossola, P. Getrevi), Venezia, Marsilio 1987.

TESAURO 1990 = E. Tesauo, *La politica di Esopo frigio* (a cura di D. Aricò), Roma, Salerno Editrice, 1990.

VIGLIANI 1936 = L. Vigliani, *Emanuele Tesauo e la sua opera storiografica*, in *Fonti e studi di storia fossanese*, Torino, Fedetto & C., 1936.

ZANARDI 1978 = M. Zanardi, *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauo nella Compagnia di Gesù*, in *Archivum Historicum Societatis Iesu XLVII*, 1978, vol. 93, 3-96.

ZANARDI 1979 = M. Zanardi, *Contributi per una biografia di Emanuele Tesaro. Dalle campagne di Fiandra alla guerra civile del Piemonte (1635-1642). Con lettere inedite*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1979.

02 | miscellanea

Vincenzo Micaletti
Adele Migliozzi
Michele Napolitano
Susanna Pietrosanti
Camilla Tosi
Alessia Vecchi

Vincenzo Micaletti

«Quegli antichi romani non erano puri fossili, dunque». Primo Levi e Orazio*

Abstract: A dispetto della quantità di materiale oraziano negli scritti di Levi, pochi studi si sono occupati del fecondo rapporto intertestuale che intercorre tra il Torinese e Orazio. Il presente articolo si propone di contribuire a una migliore comprensione di tale rapporto mediante l'analisi di citazioni, allusioni e riferimenti oraziani in parte degli scritti leviani e cercherà di dimostrare che tali richiami non sono mai ridotti a orpello esornativo, ma sono sempre elevati a utile strumento di indagine.

Abstract: Despite the amount of Horatian references in Primo Levi's writings, only few contributions to date approach this topic. This article aims to analyse a selection of Horatian quotations and allusions which are present in some of Levi's masterpieces. An analysis of these references shows how Horace was one of the most important thematic and stylistic models for Levi, who conceived the references to the poet as a useful tool of investigation in his own philosophical reflection about the world he lived in.

Parole-chiave: Primo Levi; Orazio; Intertestualità

Keywords: Primo Levi; Horace; Intertextuality

Vincenzo Micaletti è dottorando in Scienze dell'Antichità presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Abilitato per l'insegnamento nei Licei, attualmente si occupa di regalità infantile e di successione dinastica in epoca ellenistica, oltre che della permanenza dei Classici nel Novecento.

Email: vincenzo.micaletti@unive.it

Introduzione

Grazie alla sua «cultura disordinata, lacunosa e saputella»¹, il chimico-scrittore Primo Levi ha prodotto nel corso della sua vita una significativa quantità di scritti, vari per genere, lunghezza e tematiche. Oltre agli argomenti di carattere scientifico, nelle sue opere Levi ha mostrato anche un certo interesse per il mondo delle lettere antiche e moderne, e in particolare della letteratura greco-romana, elementi che trovano origine dagli studi liceali al D'Azeglio di Torino (1932-1937)². Tra gli autori greci e latini³ più frequentemente menzionati da Levi spicca Orazio, i riferimenti al quale sono rintracciabili in diversi passi e in diverse forme negli scritti leviani.

A dispetto della quantità di materiale oraziano, solo pochi contributi critici si sono occupati della questione in maniera sistematica, mentre hanno focalizzato l'attenzione solo su singoli passi, spesso in relazione ad altre citazioni di autori antichi e moderni⁴. Soltanto più di recente si è dato maggiore spazio alla questione come dimostra un articolo di Mattia Cravero⁵, che si è concentrato principalmente sul saggio *Caro Orazio* (1985) e ha messo in luce il fatto che, per il tramite del Venosino, Levi si ricollegava anche ad altre *auctoritates* antiche (Pindaro, Epicuro e soprattutto Lucrezio) per arricchire la propria argomentazione su alcuni argomenti di attualità.

Pertanto, lo scopo del presente articolo è di censire e analizzare le numerose citazioni *verbatim* (oltre alle allusioni e altre forme più generiche di rimando) provenienti dalla produzione oraziana, in particolare dalle *Odi* e dalle *Satire*, che trovano riscontro negli scritti di Levi della maturità letteraria. L'analisi dei riferimenti a Orazio procederà secondo un ordine cronologico ascendente, a partire dalle prime citazioni degli anni Settanta per arrivare al «vero e proprio dialogo intertestuale»⁶ del saggio *Caro Orazio*, e tenterà di dimostrare come il Venosino fosse uno dei principali punti di riferimento di Levi in relazione ad alcune riflessioni esistenziali sul mondo a lui contemporaneo.

Alme Sol

Tra i primi casi in esame vi è *Una stella tranquilla* (1978), un racconto dedicato alla «convulsa morte-risurrezione»⁷ dei corpi siderali, in cui Levi inserisce un rimando a un luogo del *Carmen saeculare*, composto da Orazio in occasione dei *Ludi saeculares* del 17 a. C. Quando Levi afferma che l'osservatore celeste Ramón Escojido, scorta una stella sul punto di implodere, «avrebbe visto a vista d'occhio, come suol dirsi, il suo almo sole gonfiare, non poco ma molto, e non avrebbe assistito a lungo allo spettacolo»⁸, richiama l'oraziano *Alme Sol*⁹ in virtù dell'attinenza tematica con il suo racconto, pur tacendo sulla fonte antica. Come ha notato Domenico Scarpa, infatti, Levi era solito tenere «in ombra una parte della citazione, nella fiducia che [essa] producesse significato grazie alla sua stessa incompletezza»¹⁰. Tale allusione celata, o «criptocitazione»¹¹, per prendere in prestito la felice definizione data da Levi a Giovanni Tesio, si inserisce nel gioco letterario che Levi instaura con il suo pubblico, «non dotto ma neppure [...] sprovveduto»¹². Pertanto, oltre al modello oraziano, Levi potrebbe anche essersi ispirato al petrarchesco «Almo sol, quella fronde ch'io sola amo» (*RVF* 188): Petrarca era un altro importante autore del canone scolastico noto al Nostro, che lo apprezzò sin dai tempi della lirica giovanile *Voi non sapere studiare!*¹³.

Relicta parmula

Orazio si ripresenta alla mente di Levi nell'intervista con Ernesto Olivero (1980) incentrata sul tema della prigionia ad Auschwitz e sulla possibilità di una nuova guerra dopo il secondo conflitto mondiale. Quando Olivero gli chiese se lo scenario fosse realistico e potesse avverarsi, Levi tracciò un paragone storico menzionando la vicenda personale di Orazio:

è probabile che nessun soldato abbia mai voluto fare la guerra e non è questione di leggere soltanto dei libri di questo secolo sulla prima e grande

guerra mondiale per vedere questo fatto: anche Orazio e Tibullo la guerra l'hanno fatta, ma non piaceva loro. Orazio quasi si vantava di aver «gettato lo scudo». Credo che nessun soldato abbia mai fatto la guerra volentieri, ma può esservi costretto con la forza, oppure più sottilmente con la propaganda, e la propaganda non è mai stata potente come oggi¹⁴.

Levi allude chiaramente allo scudo abbandonato di *Carm.* 2, 7, l'ode dedicata da Orazio all'amico Pompeo Varo che, schieratosi con gli anticesariani, combatté al fianco del poeta nella battaglia di Filippi (42 a.C.) e lasciò sul campo la propria *parmula* per salvarsi la vita¹⁵. Il τόπος letterario dello scudo abbandonato ha radici ben più antiche di Orazio, da cui egli stesso attinse¹⁶: esso risulta ben attestato nella poesia greca arcaica, in particolar modo in Archiloco¹⁷, Alceo¹⁸ e Anacreonte¹⁹, e tuttavia i componimenti dei tre poeti non risultano mai citati nelle opere di Levi, per quanto sia ragionevole ipotizzare che Levi avesse incontrato almeno alcuni di essi durante il suo percorso liceale. Levi aveva riflettuto a lungo sulle motivazioni più profonde che spingono i soldati a fare la guerra e aveva riscontrato che la propaganda ricopre un ruolo fondamentale nel coinvolgimento delle masse. Giocando con le somiglianze storiche, dunque, Levi usa l'espedito letterario dell'allusione agli autori antichi per fornire le sue parole di un valore universale e oggettivamente riconoscibile, se non addirittura autorevole.

Orazio non è l'unico poeta latino citato da Levi: in generale si riscontrano anche precisi rimandi a Lucrezio²⁰, Catullo²¹, Virgilio²² e anche Tibullo, come nel caso presente. Per quanto il riferimento a Tibullo nell'intervista con Olivero non sia supportato da alcuno specifico riferimento testuale (come invece lo era stato per Orazio), è probabile che Levi intendesse riferirsi a uno dei più celebri componimenti del latino, ovvero *Carm.* 1, 10, l'unico citato *verbatim* nelle opere leviane. *Carm.* 1, 10 era «rimasto in testa» al Torinese al punto da essere ricordato in altre interviste, e ancora in relazione al tema della guerra: infatti, se nelle dichiarazioni rilasciate a Olivero Levi si rifà in maniera generica alle tematiche contro la guerra affrontate da Tibullo (su tutte, le spartizioni di terre dei mercenari

ai danni della famiglia del poeta), nella *Conversazione* con Giuseppe Grassano (1979) Levi impreziosisce il suo discorso con la citazione alla lettera di alcuni versi che gli sembravano pertinenti all'argomento della discussione: *ut mihi potanti possit sua dicere facta | miles et in mensa pingere castra mero*²³.

Genus irritabile vatum

A partire dagli anni Ottanta si registra un incremento sempre maggiore di rimandi a Orazio nei testi che sarebbero poi confluiti in *L'altrui mestiere* e in *Racconti e saggi*. È utile ricordare, a questo riguardo, il saggio *Gli scacchisti irritabili* steso in occasione del Campionato del mondo di scacchi del 1981, organizzato per quella edizione a Merano: nella circostanza si fronteggiavano i campioni Anatolij Karpov e Viktor Korchnoi i quali, mentre si stavano «sbranando silenziosamente»²⁴, si dimostravano irritabili, secondo Levi, proprio in quanto scacchisti. La ragione dell'irritabilità va evidentemente ricercata nel grande sforzo di concentrazione e soprattutto nella responsabilità dell'errore proveniente da una eventuale mossa sbagliata, elementi propri delle attività meditative come il gioco degli scacchi. Tale caratteristica richiama alla mente di Levi un noto passo delle *Epistole* di Orazio che, «poeta lui stesso, confessava di lasciar correre su molte cose pur di non farsi nemica la genia irritabile dei poeti»²⁵: è la «criptocitazione» del *genus irritabile vatum*²⁶ di cui Levi si serve per illustrare la qualità che gli scacchisti condividevano con i poeti. Infatti, isolati e proprio per questo maggiormente vulnerabili rispetto ad altre categorie di pensatori, i poeti

e chiunque eserciti una professione creativa ed individuale, hanno in comune con gli scacchisti la responsabilità totale dei loro atti. [...] Si deve aggiungere che poeta e scacchista lavorano solo con il cervello, e che sulla qualità del nostro cervello siamo tutti molto permalosì²⁷.

In questa occasione Levi munisce i suoi scritti di riferimenti

al poeta latino per sfruttarli come appiglio su cui incardinare il paragone con la realtà moderna, come esemplifica il mondiale di scacchi: il 'classico' viene percepito solo in parte come alto e nobile, ma più di frequente è considerato uno strumento utile a esprimere con maggiore efficacia commenti sulla realtà quotidiana.

Nec Babylonios | temptaris numeros

Un caso di intertestualità degno di nota nella produzione lirica leviana si ritrova nel breve ed enigmatico componimento *2000*, pubblicato nel 1982 per celebrare il passaggio al nuovo millennio a «*Vent'anni al Duemila*»²⁸. La poesia contiene un evidente richiamo a *Carm.* 1, 11, rielaborato *ad hoc* da Levi per mezzo di una personale traduzione:

Mille più mille: un traguardo,
 Un filo di lana bianco, non più così lontano
 O forse nero o rosso. Chi lo potrebbe dire?
 Saperlo è infausto. Non è dato tentare
 D'interrogare i numeri di Babilonia²⁹.

2000 si presenta come una cupa riflessione di Levi sul futuro dell'umanità, che il Torinese immagina caratterizzato da grande incertezza e viene anzi considerato come un «traguardo» - non viene specificato se positivo o negativo. L'inquietudine per il futuro e l'impossibilità di conoscerlo in anticipo non potevano che richiamare alla memoria di Levi alcuni dei versi più conosciuti di Orazio, quelli in cui Leuconoe appare desiderosa di sapere *quem [...] finem di dederint*. Traducendo liberamente i primi versi di *Carm.* 1, 11³⁰, dunque, Levi rielabora il tema dell'ansia del futuro già presente in Orazio: nella lirica *2000* impera la disillusione e la speranza non viene manifestata apertamente, come si evince dall'enigmaticità dei versi e dal riferimento al colore del filo del traguardo. Ancora una volta, Levi guarda ai versi di Orazio come per cercare un breviario del tempo presente: operare una qualsiasi speculazione su di esso

non è dato, tanto da impossibilitare ogni previsione e spingere Levi alla medesima ἐποχή (alla sospensione del giudizio) di Orazio³¹.

Omne tulit punctum

La conoscenza oraziana di Levi non si limita agli *Epodi*, alle *Odi* e alle *Satire*: come un'intervista dimostra, Levi sapeva a memoria anche alcuni passi celebri dell'*Ars poetica*. Riflettendo sulle difficoltà tecniche del traduttore e sul trasferimento di un concetto da una lingua a un'altra³², nella *Conversazione con Santo Strati e Franco Pappalardo La Rosa* (1982) Levi cita un celebre passo dall'*Ars*³³ in cui Orazio sostiene l'importanza della compresenza in uno scritto di utile e dilettevole, e afferma che «*omne tulit punctum* chi riesce a conciliare le due cose, il ritmo della lingua di partenza e il significato della lingua di partenza, [e a] trasferirli entrambi nel prodotto finito che è la traduzione»³⁴.

La corrispondenza tra Levi e noti luoghi dell'*Ars* non si esaurisce con questa citazione: la tematica della composizione in versi su cui rifletteva già Orazio trova spazio anche nei saggi *Dello scrivere oscuro* e *A un giovane lettore*³⁵. Al tempo di *L'altrui mestiere* Levi era uno scrittore affermato che riscontrava un discreto successo di pubblico proprio per la lunga esperienza di scrittura: era naturale che Levi rispondesse pubblicamente ai suoi «giovani lettori» in merito alla sua produzione scritta e che facesse riferimento ai propri modelli letterari, come Orazio. Pertanto, come il Venosino ammette che non sempre la *brevitas* avrebbe garantito chiarezza espositiva (*Ars*, 25-26, *Brevis esse laboro, | obscurus fio*), così anche Levi condivide tale punto di vista, «perché uno scritto ha tanto più valore, e tanta più speranza di diffusione e di perennità, quanto meglio viene compreso e quanto meno si presta ad interpretazioni equivoche»³⁶, e recupera alcuni dei termini chiave (uno su tutti: *perennitas*) presenti in *Carm.* 3, 30. In questa prospettiva, l'attenzione del lettore aumenta se il discorso risulta ben architettato: rifacendosi idealmente a un luogo dell'*Ars*³⁷, Levi, afferma che

la scrittura serve a comunicare, a trasmettere informazioni o sentimenti da mente a mente, da luogo a luogo e da tempo a tempo, e chi non viene capito da nessuno non trasmette nulla, grida nel deserto. Quando questo avviene, il lettore di buona volontà deve essere rassicurato: se non intende un testo, la colpa è dell'autore, non sua. Sta allo scrittore farsi capire da chi desidera capirlo: è il suo mestiere, scrivere è un servizio pubblico e il lettore volenteroso non deve andare deluso³⁸.

Appare chiaro, dunque, dagli esempi proposti che Levi apprezza Orazio non soltanto per le riflessioni sulla condizione umana presenti nei suoi carmi, ma anche per le indicazioni di stile e di forma contenute nell'*Ars*, talora rintracciabili in alcuni saggi del Torinese sul tema della produzione scritta.

Carpe diem

È poi curioso notare come nel medesimo anno si ritrovi il capovolgimento del messaggio lanciato nella lirica *2000*: nella conversazione con Dina Luce (dicembre 1982) sulla recente pubblicazione di *Se non ora, quando?*, con evidente riferimento al titolo del libro, l'intervistatrice domandò a Levi quale fosse il momento migliore della vita per essere felici. Pur avendo dimostrato una certa sfiducia nel tempo presente, Levi fece riferimento alla massima oraziana per eccellenza:

Credo che il titolo [*scil.* di SNOQ] sia funzionale proprio per questo, è polisemantico, come si dice, ha molti significati, ciascuno può viverlo nel suo modo personale, come dire: Non perdere il tuo tempo, utilizzalo meglio che puoi; *Carpe diem*. "Quant'è bella giovinezza, che si fugge tuttavia...". C'è tutto dentro³⁹.

Tale domanda porta Levi a ibridare il *carpe diem* con i versi di un famoso autore del Rinascimento italiano, Lorenzo de' Medici, l'autore della *Canzona di Baccho* in cui si invita il lettore a godere del presente attraverso immagini festose, gioiose e presto divenute

proverbiale («Quant'è bella giovinezza, | che sì fugge tuttavia! | chi vuol esser lieto, sia: | di doman non c'è certezza»), particolarmente affini con l'espressione di Orazio⁴⁰. In maniera del tutto naturale, Levi accosta i due passi a sostegno della propria argomentazione, citandoli *verbatim* in una 'catena di classici' ben riprodotta, come si vedrà, anche in altri punti della produzione leviana⁴¹.

Il «mestiere di scrivere»

Orazio si ripresenta alla mente di Levi nello stesso dicembre 1982, quando Franco Valobra, intervistandolo, gli domanda se la letteratura debba avere una vocazione civile, politica e sociale⁴²:

Lo scrittore deve essere totalmente libero. Se uno vuole essere impegnato, che lo sia, e se uno vuole non esserlo, che non lo sia. Non gli si vada a dire che è un vile perché si ritrae, così come non si deve dare dell'intrigante o del mestatore allo scrittore impegnato [...]. Ci sono illustri esempi di poeti che sono stati impegnati ma non a tempo pieno... Da Orazio a Pavese⁴³.

Levi dimostra di essere a conoscenza del particolare rapporto che il Venosino intrattenne con gli uomini della propaganda imperiale, tra cui lo stesso Augusto, Mecenate e il suo circolo letterario: è opinione diffusa, infatti, che Orazio fu «poeta multiforme, non sempre ufficiale, e la cui sincerità nell'adesione all'ideologia augustea era stata messa più volte in discussione»⁴⁴. La medesima vicenda biografica di Orazio⁴⁵, che in un primo momento combatté a Filippi come *tribunus militum* tra le schiere degli anticesariani per poi avvicinarsi a Mecenate, fu emblema dell'ambiguità della sua posizione politica. A ogni modo, la sua produzione poetica si caratterizzò veramente per essere divisa tra la lode del Principato e la chiusura nella sfera privata, come giustifica il frequente ricorso al tema dell'*angulus*⁴⁶: secondo Michèle Lowrie, per esempio, le due parti non entrerebbero in conflitto poiché «Horace's paradoxical status answers to the new possibilities for being a subject and for being a poet under Augustus»⁴⁷.

Dalle affermazioni leviane emerge, dunque, la particolare connotazione “acronica” del mondo antico: esso viene astratto dal proprio contesto storico, e i suoi personaggi (poeti molto noti, per lo più) vengono accostati ad altri provenienti da differenti epoche in virtù di semplici affinità tematiche, ugualmente funzionali all’argomentazione di Levi, a formare la “catena dei classici”. Nel presente caso, Orazio e Pavese fungono da estremi cronologici: l’uno lontano e idealizzato, l’altro più vicino e concreto, e se il Venosino sembra incarnare l’antichità tutta, Pavese, già insegnante di Levi al tempo del D’Azeglio⁴⁸, rappresenta uno dei più noti volti del panorama storico-letterario a Levi contemporaneo.

Pulverem Olympicum

Nel racconto *Un lungo duello* (agosto 1984) spicca la citazione dell’*incipit* di *Carm.* 1, 1, il componimento dedicato a Mecenate, sotto la forma di una libera traduzione: «ci sono quelli a cui piace raccogliere sul proprio carro la polvere di Olimpia, e sfiorare la meta con le ruote roventi»⁴⁹. Il riferimento al tema olimpico è tutt’altro che casuale: l’argomento principale del racconto, infatti, è il «lungo duello» sportivo che Levi intrattenne con il compagno Guido. Nel racconto, una memoria scolastica risalente ai tempi della prima Liceo⁵⁰, si rinvengono anche le prime tracce dell’ammirazione dello studente-Levi per la poesia di Orazio, quasi una porta d’accesso al mondo dei Romani: «quei tre versi ci riconciliavano con la latinità; quegli antichi romani non erano puri fossili, dunque: conoscevano la febbre della gara, erano gente come noi. Peccato che scrivessero in un latino così difficile»⁵¹.

Una seconda allusione alla medesima ode emerge nella conclusione del brano, e si riferisce al luogo in cui Orazio passa in rassegna le inclinazioni e le ambizioni personali degli uomini (in particolare *Carm.* 1, 1, 18). A quanto già espresso da Orazio circa i contadini, i mercanti, e altre categorie di lavoratori, Levi vorrebbe offrire anche un proprio piccolo contributo e si domanda se «forse, all’elenco di *indociles*, di non paghi, iniziato da Orazio, si sarebbe potuto

aggiungere un *item*, quello dei passatori di cancellate? Guido non sembrava molto d'accordo»⁵². L'auspicato intervento sul testo di Orazio rivela il tentativo da parte di Levi di instaurare un dialogo intertestuale più profondo e diretto con il Venosino, un dialogo che in effetti sarebbe culminato qualche mese più tardi con una particolare missiva al poeta latino.

Caro Orazio

Lo scritto in cui Orazio emerge nella maniera più evidente, infatti, è l'articolo *Caro Orazio*⁵³ (14 aprile 1985), la fittizia lettera *ad antiquos* redatta in occasione dell'imminente bimillenario della morte del poeta (1992-1993)⁵⁴ in cui Levi immagina di presentare al Venosino «una sorta di bilancio prospettico dell'umanità e del pianeta Terra»⁵⁵. L'articolo rappresenta una *summa* del dialogo intertestuale di Levi con Orazio, in cui appare condensata tutta l'esperienza liceale prima, e delle riletture della maturità poi, con la poesia oraziana. Per via dell'attenta organizzazione strutturale del saggio e dei riferimenti al poeta latino lo scritto leviano è stato considerato come «un progetto letterario già pensato ma mai scritto fino a quel momento»⁵⁶, un progetto che raggiunse la compiutezza dopo che, in età matura, Levi rilesse «con gran fatica» la famosa *Satira* del seccatore⁵⁷.

Caro Orazio,

mi sono deciso a scrivervi adesso, cioè qualche anno prima del bimillenario della Sua morte, per battere sul tempo i miei competitori più autorizzati, ossia gli addetti ai lavori, come si dice oggi: del resto, le celebrazioni corali, a data fissa, non devono essere mai piaciute neanche a Lei. Comunque, l'idea m'è venuta (o tornata) rileggendo con gran fatica, ma con divertimento, una delle Sue satire: quella in cui Lei incontra sulla Via Sacra un seccatore in cerca di raccomandazioni e tenta invano di liberarsene, finché non sopravviene a salvarLa un incidente provvidenziale. Mi congratulo: Lei, come aveva previsto, non è morto del tutto. I Suoi versi, come vede, si studiano e si ricordano ancora, alcuni sono addirittura diventati proverbiali, e li citano anche quelli

che il latino non l'hanno mai studiato. [...] Ciononostante, per esempio, il Suo *Carpe diem* non è mai stato di moda quanto oggi; e il Signor Fumagalli, un valentuomo nostro contemporaneo, bibliotecario a riposo, che ha dedicato la vita a raccogliere detti celebri, Le riserva il secondo posto tra i coniatori di citazioni, dopo un certo Dante Alighieri, di cui le parlerò un'altra volta. Insomma, quel monumento più perenne del bronzo che Lei s'è pazientemente costruito sta ancora in piedi, anche se è un po' eroso dal tempo e dai nostri vapori, e se poche guide turistiche lo segnalano⁵⁸.

Nell'articolo Levi propone al lettore un vasto campionario di citazioni oraziane: solo nel breve estratto incipitario, il Torinese menziona espressamente un passaggio da *Carm.* 1, 11, con visibile riferimento al *carpe diem*; parafrasa un intero verso da *Carm.* 3, 30, il noto componimento che ha per argomento principale l'immortalità della poesia (*Exegi monumentum aere perennius*)⁵⁹; connette il suo «non è morto del tutto» al celebre *non omnis moriar*. Dopo aver giustificato il ricordo all'*auctoritas* della poesia oraziana con la rilettura di una delle *Satire*, dunque, Levi intraprende una riflessione, al contempo scherzosa e umoristica⁶⁰, su alcune notazioni di carattere linguistico⁶¹ e su espressioni latine o latineggianti, come i *mirabilia* di oggi sconosciuti a Orazio⁶², o lo scherzoso verbo *futuere*, mutuato verosimilmente da *S.* 1, 2⁶³. Più avanti, Levi cita alcuni toponimi ed etnonimi di origine latina: sono d'esempio *Britannia* e *Scandia*⁶⁴, ma anche la menzione dei Seri, probabilmente tratta da *Carm.* 1, 12⁶⁵, con riferimento al 'popolo della seta' che secondo i Romani avrebbe anticamente abitato la Cina. In seguito, Levi si sofferma sul ciclico scorrere del tempo e delle stagioni, un tema tanto presente nel testo di Levi poiché già caposaldo della produzione poetica di Orazio (soprattutto *Carm.* 4, 7)⁶⁶:

Ancora ci rallegra la primavera, che fuga la neve e rende l'erba ai prati, come a suo tempo ha detto Lei con l'eleganza consueta; ancora ci stringe il cuore l'avvicinarsi dell'autunno e poi dell'inverno, che ogni anno ci rammenta l'inverno d'ognuno, quello definitivo. La nostra vita è più lunga della vostra,

ma non più lieta né più sicura, né abbiamo certezza che gli dèi concedano un domani ai nostri ieri. Anche noi raggiungeremo il padre Enea, Tulio, Anco e Lei, nel regno dell'ombra; anche noi insolenti, noi troppo sicuri, ritorneremo polvere e ombra⁶⁷.

Levi riprende i primi quattro versi della poesia (*Diffugere nives, redeunt iam gramina campis | arboribus comae; | mutat terra vices et decrescentia ripas | flumina praetereunt*) dedicati alla riflessione sull'alternarsi delle stagioni e sulla mortalità dell'uomo, cui seguono i vv. 9-12, che trattano il ciclico ritorno dell'inverno dopo la bella stagione (*Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas, | interitura simul ! pomifer autumnus fruges effuderit, et mox | bruma recurrit iners*), anch'essi funzionali all'argomentazione di Levi. Alcune immagini sullo scioglimento della neve e sul ritorno della primavera, oltre che sull'inevitabilità della morte, per altro, sembrano essere state mutate da *Carm.* 1, 4 e parafrasate da Levi: ai vv. 1-4, infatti, il Venosino affermava: *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni | trahuntque siccas machinae carinas | ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni | nec prata canis albicant pruinis*; e più avanti ai vv. 15-17: *vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam; | iam te premet nox fabulaeque Manes | et domus exilis Plutonia*. La non letterale traduzione, e soprattutto la vaghezza del riferimento rispetto all'ipotesto consultato («come a suo tempo ha detto Lei con l'eleganza consueta»), pertanto, non renderebbero improbabile che Levi avesse presenti due passi oraziani (*Carm.* 1, 4 e 4, 7) in relazione al tema della primavera⁶⁸. Come ha affermato Francesco Citti per quanto concerne «l'immagine della circolarità del tempo cosmico, di contro alla linearità della vita umana»⁶⁹ in parte della produzione poetica oraziana, sembra che anche il *carpe diem* leviano fosse «circondato da tutta una serie di divieti: è negata la possibilità di conoscere il futuro [...], nel futuro non si può riporre fiducia»⁷⁰. I divieti di Levi, o, per meglio dire, le insistenti negazioni («la nostra vita è più lunga della vostra, ma non più lieta né più sicura») si riscontrano proprio nella parte conclusiva della lettera, in cui Levi rammenta al lettore che il futuro dell'uomo è avvolto nell'incertezza:

«né abbiamo certezza che gli dèi concedano un domani ai nostri ieri», scrive Levi, facendo eco a un altro passaggio di *Carm.* 4, 7⁷¹. Infine, si rileva la citazione *verbatim* di uno dei più conosciuti e fortunati passi della poesia oraziana, in cui viene rammentata la vanità ontologica ed esistenziale delle creature umane, nient'altro che «polvere e ombra»: *Damna tamen celeres reparant caelestia lunae: | nos ubi decidimus | quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, | pulvis et umbra sumus* (vv. 13-16)⁷².

Levi era ben consapevole di non essere uno degli «addetti ai lavori» che negli anni a seguire avrebbero omaggiato Orazio per il bimillenario della morte; ciononostante, in quanto «voyeur, [...] ficcanaso»⁷³, lo scrittore aveva compreso quale fosse la potenza espressiva e simbolica di alcuni versi oraziani, tanto noti da essersi cristallizzati e da essere «diventati proverbiali». Per questo motivo Levi, convinto che sarebbero stati per i suoi lettori un valido supporto alle tesi da lui affrontate, riporta esplicitamente i versi-proverbi di Orazio, fungendo da mediatore per il suo pubblico: una tendenza piuttosto comune nella pratica scrittoria leviana che, densa di citazioni e aforismi, assume talora un carattere «sapienziale»⁷⁴. L'uso dei proverbi, infatti, è uno dei principali strumenti che Levi utilizza per indurre i suoi lettori a riflettere su precise e sistematicamente architettate «trappole morali»⁷⁵, un'espressione accattivante coniata da Levi stesso che intende offrire un'anticipazione dei contenuti filosofici e simbolici di alcuni scritti. I versi di Orazio, che nell'idea di Levi possono essere compresi anche da «quelli che il latino non l'hanno mai studiato», hanno il compito di avvicinare il lettore medio, provvisto o meno di un'ideale cultura liceale classica, ad alcune tematiche di attualità che stanno particolarmente a cuore a Levi, come quella del crescente inquinamento ambientale, particolarmente visibile dallo stato di degrado della *Via Sacra*⁷⁶ negli anni Ottanta.

Pulvis et umbra

Il tema della polvere, unitamente a quello della cenere, è

profondamente radicato in Levi, ed è stato spesso accostato dallo scrittore alla riflessione esistenziale, materialistica e atomistica sulla mortalità dell'uomo. La *summa* della riflessione leviana su tali soggetti sarebbe giunta qualche settimana più tardi, quando il 1° maggio 1985 apparve su «La Stampa» la poesia *Polvere*. La lirica contiene gran parte dei temi filosofici e delle caratteristiche linguistiche già riscontrati in altri testi di *Ad ora incerta*⁷⁷, e si propone come un concentrato di tali questioni:

Quanta è la polvere che si posa
Sul tessuto nervoso di una vita?
La polvere non ha peso né suono
Né colore né scopo: vela e nega,
Oblitera, nasconde e paralizza;
Non uccide ma spegne,
Non è morta ma dorme.
Alberga spore vecchie di millenni
Pregne di danno a venire,
Crisalidi minuscole in attesa
Di scindere, scomporre, degradare:
Puro agguato confuso e indefinito
Pronto per l'assalto futuro,
Impotenze che diverranno potenze
Allo scoccare di un segnale muto.
Ma alberga pure germi diversi,
Semi assopiti che cresceranno in idee,
Ognuno denso di un universo
Imprevduto, nuovo, bello e strano.
Perciò rispetta e temi
Questo mantello grigio e senza forma:
Contiene il male e il bene,
Il pericolo, e molte cose scritte⁷⁸.

In primo luogo, la polvere viene descritta da Levi in maniera minuziosa, sia in termini fisici («non ha peso né suono | né colore

né scopo», vv. 2-3), che filosofici («non uccide ma spegne, | non è morta ma dorme» (vv. 6-7): in particolare, l'immagine della polvere assopita sembra richiamare il luogo di Plinio il Giovane, certamente noto a Levi, in cui viene descritto il corpo incenerito di Plinio il Vecchio, molto più «simile a un uomo che dorme, che a un morto»⁷⁹. A riprova della duttilità della polvere, e dunque della mancanza di una forma fisica ben determinabile, si noti la metodologia adottata da Levi per definire che cosa fosse esattamente questa sostanza: l'attenta analisi della polvere, come traspare anche dalla sua descrizione fisica e filosofica, non può procedere che per negazioni, conferendo all'elemento primordiale in questione un'aura criptica ed enigmatica.

Più avanti, Levi affronta in maniera più diretta il naturale ciclico mutare della polvere: in quanto materia duttile, in costante trasformazione, essa è sempre «in attesa | di scindere, scomporre, degradare» (vv. 10-11), tre verbi forse da intendersi nel loro senso riflessivo, più che transitivo⁸⁰. Come tali, i passaggi menzionati da Levi stanno alla base del meccanismo della metensomatosi e dunque della trasmigrazione della materia universale (identificabile proprio con la polvere, il più semplice conglomerato di atomi, o con la cenere, il suo esatto contrario) da una forma a un'altra. In questa prospettiva la polvere, materiale minimo della Natura⁸¹, non è mai soltanto polvere, ma è sempre qualcos'altro in potenza, o in atto: dalla filosofia greca e aristotelica in particolare Levi aveva mutuato a buon diritto anche quest'altra immagine, esemplificata in alcuni versi della lirica. Ai vv. 14-15, infatti, lo scrittore torinese descrive le possibili composizioni della polvere come «impotenze che diverranno potenze | allo scoccare di un segnale muto», rifacendosi a quanto teorizzato da Aristotele in merito alla dottrina del divenire (cf. *Metaph.* 1049a).

Latente solo in apparenza, il modello oraziano del *pulvis et umbra*, e più in generale la lezione esistenziale proveniente dal mondo antico "acronico", ritornano dunque alla mente di Levi, la cui rilettura del Venosino era stata l'occasione per rielaborare alcuni concetti ben presenti anche in altri luoghi della produzione leviana.

Haut ignata ac non incauta futuri

Concludono la rassegna cronologica delle citazioni oraziane altri due casi di riemersione dei versi del Venosino: si tratta dell'articolo *Una bottiglia al sole*, e di un'intervista con Anthony Rudolf (1986). In *Una bottiglia al sole* (luglio 1985) Levi si domanda «che cosa sia un essere umano»⁸², e dopo aver avanzato alcune proposte (tra cui emerge anche un riferimento ai *Sepolcri* di Foscolo)⁸³, enuncia la prima caratteristica della stirpe umana, ovvero la capacità di pensare al domani. Proprio come la formica di S. 1, 1, *haut ignara ac non incauta futuri*, per Levi anche l'uomo dovrebbe imparare a essere previdente come certi insetti «non incauti del futuro [...], le formiche, le api, gli scoiattoli, certi uccelli; e alcuni fra loro, infatti, costruiscono recipienti: le api, in specie, con mirabile maestria ed economia di materiale»⁸⁴. Il dialogo intertestuale con Orazio è visibile anche da questa fugace e a prima vista sconnessa citazione. Riprendendo il tema dell'incertezza delle sorti dell'uomo nel futuro già manifestato in *2000*, Levi ritorna nuovamente sul suo ragionamento: poiché il futuro si presenta ambiguo e profondamente mutevole, l'uomo deve comportarsi in maniera previdente, pronto a cambiare di segno i rovesci della sorte poiché ben equipaggiato in precedenza, proprio come la formica di Orazio.

Orazio e gli Ebrei

L'intervista con Rudolf, invece, ha come argomento principale l'ebraismo italiano, che nell'opinione dell'intervistatore si mostra più assimilato rispetto ad altre comunità della Diaspora. Nella sua risposta Levi ricorda che «di ebrei a Roma ce n'erano anche prima della distruzione del tempio per mano di Tito. Il poeta Orazio, che visse nel I secolo a.C., parla degli ebrei dell'epoca»⁸⁵, con riferimento alla prediletta S. 1, 9⁸⁶, in cui vengono menzionati anche *curti Iudaei*.

La citazione oraziana acquista per Levi la forma di una testimonianza storico-letteraria attendibile e veridica, anche sul tema della questione ebraica, particolarmente cara al torinese:

Orazio si conferma, dunque, ancora una volta una costante citazionale di Levi, non soltanto per l'attinenza tematica ma anche (soprattutto) per il prestigio della testimonianza.

Considerazioni conclusive

Il dialogo intertestuale di Levi con Orazio, intrapreso sui banchi del Liceo D'Azeglio, diventa sistematico negli anni Settanta e Ottanta, anni in cui la posizione di Levi nel dibattito letterario italiano si era ormai affermata, e in cui lo scrittore torinese era intento a occuparsi di «problemi attuali, [...] rileggere classici antichi e moderni, [...] esplorare i legami trasversali che collegano il mondo della natura con quello della cultura»⁸⁷. Per questo motivo, la lente oraziana attraverso cui Levi interpreta alcune tematiche dell'attualità viene impiegata quasi esclusivamente in circostanze pubbliche e di più immediato contatto con i lettori, come le interviste, gli articoli apparsi su «La Stampa» e i vari racconti e saggi.

I riferimenti a Orazio si sono dimostrati di varia natura: rimandi generici alla vita o alla poetica del Venosino; citazioni *verbatim* collocate a mo' di proverbi in punti strategici; personali traduzioni; talvolta anche *fragmenta sine verbis*. Le citazioni oraziane acquistano quasi sempre un carattere proverbiale o, per meglio dire, paradigmatico: come si è visto, si tratta di espressioni alquanto note che non hanno bisogno di essere segnalate graficamente al lettore e risultano pertanto funzionali alla comprensione della materia che Levi affronta. Talora, le citazioni oraziane (e più in generale degli autori antichi) vengono accompagnate da riferimenti ad autori moderni, o comunque lontani nel tempo, a formare una "catena dei classici". Poco importa se gli autori menzionati non condividono quasi mai le medesime coordinate culturali e letterali: ai fini della sua trattazione, per Levi è sufficiente rilevare un legame tematico tra le varie citazioni, anche al costo di «idiosyncratic selections»⁸⁸, a creare un *mélange* continuo definito da alcuni studiosi come un «influsso d'assieme»⁸⁹.

In conclusione, è possibile affermare che il poeta Orazio fu uno dei

principali modelli letterari e stilistici di Primo Levi: le allusioni al poeta, soprattutto nel tempo della maturità letteraria, non sono mai ridotte da Levi a puro orpello esornativo, ma sono sempre elevate a utile strumento di indagine del mondo a Levi contemporaneo.

Note

*Desidero qui ringraziare la Prof.ssa Lucia Floridi e il Dott. Mattia Cravero per i loro preziosi suggerimenti e per le sempre costruttive osservazioni verso questo lavoro.

1 *Premessa*, AM, II 801: «Il mio destino, aiutato dalle mie scelte, mi ha tenuto lontano dagli assembramenti: troppo chimico, e chimico per troppo tempo, per sentirmi un autentico uomo di lettere; troppo distratto dal paesaggio, variopinto, tragico o strano, per sentirmi chimico in ogni fibra. Ho corso insomma da isolato, ed ho seguito una via serpeggiante, annusando qua e là, e costruendomi una cultura disordinata, lacunosa e saputella. A compenso, mi sono divertito a guardare il mondo sotto luci inconsuete, invertendo per così dire la sua strumentazione: a rivisitare le cose della tecnica con l'occhio del letterato, e le lettere con l'occhio del tecnico».

2 Sul periodo liceale di Levi, in generale cf. i contributi presenti in BRANDONE, CERRATO 2008 e le testimonianze dirette di Levi contenute in REGGE, *Dialogo*, 1994, III e TESIO, *Io che vi parlo*, 2016, III.

3 Tra gli autori più frequentemente menzionati si ricordano Esiodo, Pindaro, Eschilo ed Empedocle tra i greci, e Virgilio, Lucrezio e Ovidio tra i latini, su cui: FO 2002, sulla presenza di Virgilio nella poesia e nel romanzo del secondo Novecento italiano; PIANZOLA 2015 su AESCH. *Sept.* e sulle figure del centauro e della chimera; CRAVERO 2018, 138-48, su PIND. *Ol.* 1; CRAVERO 2020 in generale sulla presenza di Ovidio in Levi; CRAVERO 2021 in generale sulla presenza di Empedocle e Lucrezio in Levi.

4 In particolar modo SCARPA 2019. Anche PIANZOLA 2014, che pure si è occupato della presenza di altri autori antichi in Levi (Eschilo, Esiodo e Sofocle, oltre a parte della tradizione biblica), non prende in considerazione il rapporto con Orazio.

5 CRAVERO 2018, 149-161.

6 CRAVERO 2018, 149.

7 *Una stella tranquilla*, *Lilit*, II 303, originariamente pubblicato nel 1978 su «La Stampa».

8 *Una stella tranquilla*, *Lilit*, II 303.

9 HOR. *Saec.* 9-12 *Alme Sol, curru nitido diem qui | promis et celas aliusque et idem | nasceris, possis nihil urbe Roma | visere maius*. Cf. anche MENGALDO

2019, 59, su questa espressione e su altri latinismi (più e meno scolastici) ricorrenti in Levi.

10 SCARPA 2019, 309. In particolare, oltre a Orazio, Scarpa si riferisce a numerosi passi di Dante che Levi cita tacendone la fonte. Cf. anche LUCREZI 2007, su «Omero, Dante e Primo Levi».

11 TESIO, *Nego di essere gran lettore di classici e di romanzi*, 1981, III 222: «Nei miei libri, la presenza dei testi letti è costante: qualche volta in forma di citazione esplicita; altre volte di criptocitazione; altre, ancora, di reminiscenza inconsapevole, di cui mi sono accorto rileggendomi a distanza di anni, o su avvertimento di un lettore dotto».

12 Cf. *Dello scrivere oscuro*, AM, II 841: «Il mio lettore perfetto non è un dotto ma neppure uno sprovveduto; legge non per obbligo né per passatempo né per fare bella figura in società, ma perché è curioso di molte cose, vuole scegliere fra esse e non vuole delegare questa scelta a nessuno; conosce i limiti della sua competenza e preparazione, ed orienta le sue scelte di conseguenza; nella fattispecie, ha volenterosamente scelto i miei libri, che io ho scritto, anzi gli ho scritto: infatti scrivo per lui, non per i critici né per i potenti della Terra né per me stesso. Se non mi capisse, lui si sentirebbe ingiustamente umiliato, ed io colpevole di inadempienza contrattuale».

13 THOMSON 2017, 98 nota nella poesia la presenza di «un verso artatamente rimaneggiato di Petrarca», «Povera e nuda vai, Filosofia» (*Rime* 7), fonte di ispirazione per il leviano «Povera e nuda vai, biologia». Petrarca è citato da Levi anche in *Breve sogno*, *Lilit*, II 408-15, su cui: BRANDONE 2008, 162-163; BELPOLITI 2015, 182-183; BRANDONE 2016, 14-15; 240. Cf. in generale FRIIS-JENSEN 1997 sul rapporto tra Petrarca e Orazio.

14 OLIVERO, *Dialogando con... Primo Levi*, 1980, III 199.

15 HOR. *Carm.* 2, 7, 9-10 *Tecum Philippos et celerem fugam | sensi relictā non bene parmula*, su cui in generale PEROTTI 2011, 80-95.

16 Sul rapporto tra Orazio e i modelli greci cf. in generale PASCHALIS 2002; HUTCHINSON 2007, 36-49.

17 ARCHIL. fr. 5 West Ἄσιπδι μὲν Σαΐων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνω, | ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων· | αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη; | ἔρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.

18 ALC. fr. 401B Voigt, oltre a STRAB. 13, 600, ma soprattutto HDT. 5, 95, 1-2 Ἀλκαῖος ὁ ποιητὴς συμβολῆς γενομένης καὶ νικόντων Ἀθηναίων αὐτὸς μὲν φεύγων ἐκφεύγει, τὰ δὲ οἱ ὄπλα ἴσχυσι Ἀθηναῖοι καὶ σφεα ἀνεκρέμασαν πρὸς τὸ Ἀθήναιον τὸ ἐν Σιγείῳ. Ταῦτα δὲ Ἀλκαῖος ἐν μέλει ποιήσας ἐπιτιθεῖ ἐς Μυτιλήνην ἐξαγγελόμενος τὸ ἔωτοῦ πάθος Μελανίπῳ ἀνδρὶ ἑταίρῳ.

19 ANAC. fr. 85 Gentili ἀσπίδα ῥίψας ποταμοῦ καλλιρόου παρ' ὄχθας.

20 Levi si è riferito a numerosi luoghi di Lucrezio, tra cui a titolo esemplificativo LUCR. 1, 616 in *La sfida della molecola*, *Lilit*, II 378; 5, 884-885; 895 in *Inventare un animale*, AM, II 871-872.

21 Levi si è riferito a CAT. 5 in *Il tramonto di Fossoli*, AOI, II 691, offrendo anche una personale traduzione dei vv. 4-6 del carme: *Soles occidere et redire possunt; | nobis cum semel occidit brevis lux, | nox est perpetua una dormienda*,

«Possono i soli cadere e tornare: A noi, quando la breve luce è spenta, Una notte infinita è da dormire».

22 Levi si è riferito a VERG. G. in *Perché si scrive?*, AM, II 826; ad *Aen.* 6, 727 in *Ospite del Capitano Nemo*, PS 1947-1987, II 1499; e all'*Appendix Virgiliana* in *Le parole fossili*, AM, II 965.

23 GRASSANO, *Conversazione con Primo Levi*, 1979, III 180: «È comune a tutti i reduci raccontare quello che hanno fatto. Lei conosce Tibullo: m'è rimasto in testa»; PS, II 1668, per un altro riferimento agli stessi versi. Cf. in generale DELLA CORTE 1980, 225-235 sul carne di Tibullo.

24 *Gli scacchisti irritabili*, AM, II 915.

25 *Gli scacchisti irritabili*, AM, II 915.

26 HOR. *Ep.* 2, 2, 102-103 *Multa fero, ut placem genus irritabile vatum, | cum scribo et supplex populi suffragia capto.*

27 *Gli scacchisti irritabili*, AM, II 915-916.

28 La lirica comparve in prima edizione in SINIGAGLIA 1982 nella raccolta *Vent'anni al Duemila* ed è datata 11 gennaio 1982. Cf. *Note ai testi*, AOI, II 1816: «di un'altra poesia, 2000, nell'edizione definitiva [Levi] conserva solo cinque versi su dieci e a uno di questi cambia di posto».

29 2000, AOI, II 724.

30 HOR. *Carm.* 1, 11, 1-3 *Tu ne quaesieris scire nefas, quem mihi, quem tibi | finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios | temptaris numeros.*

31 WESSELSCHMIDT 1985, 130-131; MAYER 2012, 119 sullo Stoicismo e sull'Epicureismo in Orazio. Cf. anche BENCHOUHA 2006, 130, sull'«implicit lack of a future» in alcuni testi leviani.

32 Difficoltà che erano ben note a Levi, essendosi egli già cimentato allora in travasi poetici dal tedesco e dall'inglese: le sue *Traduzioni*, AOI, II 747-763, si sono concentrate soprattutto su H. HEINE, *Buch der Lieder* (1827) e R. KIPLING, *Rewards and Faires* (1899). Su Levi traduttore e tradotto, si veda in generale ALEXANDER 2007, 155-169, anche in riferimento a *Tradurre ed essere tradotti*, AM, II 886-890. Cf. anche Belpoliti in *Note ai testi*, AM, II 1817-1818.

33 HOR. *Ars.* 343-344 *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci | lectorem delectando pariterque monendo.* Cf. SCARPA 2019, 309-310.

34 BELPOLITI 1997, 83-84.

35 Originariamente pubblicati su «La Stampa» 11 dicembre 1976, poi AM, II 839-843; «La Stampa» 18 settembre 1984, poi AM, II 986-988. Cf. USHER 2007, 176: «[Levi] admires Horace: the *Ars Poetica*, with its approachable, non-nonsense poetics of clarity, underlies two essays in *Other People's Trades*, 'To a Young Reader', in its precepts and mode of address, and 'On Obscure Writing'».

36 *Dello scrivere oscuro*, AM, II 839. Sulla chiarezza espositiva Levi ritornerà, ad es., in *La morte scugnizza*, RR, II 187, in cui è riportato un passo di S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca* (Milano, Mondadori, 1975). Nell'introduzione al testo, mostrando una certa ammirazione per il libro «esuberante, crudele, viscerale e spagnolesco» di D'ARRIGO, Levi afferma, riprendendo alcuni stilemi oraziani: «Tu scriverai conciso, chiaro, composto; eviterai le volute e le sovrastrutture; saprai dire di ogni tua parola perché hai usato quella e non un'altra; amerai e imiterai quelli che seguono queste stesse vie».

37 HOR. *Ars*, 99-100 *Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt | et quocumque volent animum auditoris agunto.*

38 *Dello scrivere oscuro*, AM, II 840. Cf. anche WOOLF 2007, 41: «The witness, like the scientist, has the task of presenting evidence for assessment, and both need to do so accurately and objectively. Levi attached a paramount importance to this kind of clarity, insisting in his essay ‘On Obscure Writing’ that ‘he who is not understood by anyone does not transmit anything, he cries in the desert’».

39 LUCE, *Il suono e la mente*, 1982, III 312. Sul *carpe diem* in generale TRAINA 1986, 227-251; CITTI 2000, 105-126.

40 Sull'educazione umanistica di Lorenzo de' Medici cf. ROCHON 1965, 30-71.

41 Marco Belpoliti definisce questa prassi, squisitamente intertestuale e postmoderna, «gioco a matriosca» (*Note ai testi*, SN, I 1506). Come per i generi letterari, che Levi «utilizza tutti [...] come fa un apprendista scrittore che ha a disposizione una antologia di esempi e non esita a prelevare ciò che di volta in volta gli serve per narrare» (BELPOLITI 2015, 353-354). La medesima *ratio* sembra sottostare anche alla scelta degli autori-modello della catena dei classici: per quanto nelle sue pagine ve ne siano alcuni più e meno citati, questi sembrano rimandare tutti in egual modo a una cultura scolastica di immediata comprensione, senza che venisse operata da parte di Levi una rigorosa distinzione tra i contesti storici e le influenze letterarie dei singoli scrittori.

42 Cf. *Gli hobbies*, RR, II 49-54, sulla poesia di Parini (e in particolare *La Notte*, 351-527) come «strumento per rendere un po' migliore il mondo».

43 VALOBRA, *Primo Levi. Conversazione senza complessi con uno scrittore che ama la ragione*, 1982, III 345. La premessa della risposta di Levi era stata questo particolare scambio: Valobra: «Ritorniamo al suo ‘mestiere di scrivere’. Che significato ha, oggi, scrivere? Per esempio, per Lei, la letteratura deve essere ‘impegnata’ o fine a sé stessa?»; Levi: «Direi che non c'è niente di nuovo, oggi, rispetto a ieri e a ieri l'altro. *L'Eneide* era letteratura impegnata, in un certo modo, forse anche *Illiade* lo era ...».

44 CITTI 1992, 133. Cf. LOWRIE 2007, 77-92, sul rapporto tra Orazio e Augusto, riassumibile in maniera chiara e puntuale in questi termini: «Horace offers praise at the same time as he maintains a position of independence that renders his praise all the more valuable».

45 Cf. SÜET. *Vita Horati*, 1 *Bello Philippensi excitus a Marco Bruto imperatore, tribunus militum meruit; victisque partibus venia impetrata scriptum quaestiorum comparavit. Ac primo Maecenati, mox Augusto insinuatus non mediocrem in amborum amicitia locum tenuit.*

46 Cf. in generale CITTI 2000, 84-88; BALDO 2013, 43-57.

47 LOWRIE 2007, 77. Cf. SANTIROCCO 1995, 225-243.

48 Pavese, supplente incaricato per l'anno 1934-1935, non terminò la supplenza a causa del suo arresto nel maggio del 1935 e venne sostituito da Azelia Arici, valente latinista e studiosa di Tacito, con cui Levi ebbe un ottimo rapporto. Su Pavese, cf. in generale LAJOLO 2008 135; sulla Arici, le dichiarazioni di Levi in REGGE, *Dialogo*, 1994, III; TESIO, *Io che vi parlo*, 2016,

III; e le considerazioni di BRANDONE 2008, 178-179; THOMSON 2017, 99-100.

49 *Un lungo duello*, AM, II 973; HOR. *Carm.* 1, 1, 2-5 *sunt quos curriculo pulverem Olympicum | collegisse iuvat metaque fervidis | evitata rotis.*

50 *Un lungo duello*, AM, II 973: «La nostra era una mostruosa Prima Liceo», con riferimento all'anno 1934-1935.

51 *Un lungo duello*, AM, II 974. Per la sua conoscenza della lingua latina, ai tempi del Liceo Levi era definito da compagni e docenti come un *gramaticus*: TESIO, *Io che vi parlo*, 2016, III 1018; 1029: «Ero bravo in latino, il latino mi piaceva molto. Ero un “gramaticus”, mi interessava la grammatica latina, mi interessava già allora l'etimologia delle parole italiane. Mi ero fatto regalare un dizionario etimologico. [...]; Cocolo mi lodava per questo, mi chiamava il “gramaticus”, il latinista. Aveva localizzato, aveva percepito in me questo gusto etimologico, però l'insegnamento delle lingue classiche non era scientifico allora, non so come sia oggi, ma scientifico non era. Non ti si diceva nulla del perché delle cose, per esempio delle parentele ovvie tra latino e greco».

52 *Un lungo duello*, AM, II 977.

53 Originariamente pubblicato su «La Stampa» con il titolo *Caro Orazio, conosci il motocross?*, poi ripubblicato in RS.

54 In particolare, Orazio sarebbe stato celebrato tra il 1991 e il 1993 con alcuni convegni di carattere internazionale tenutisi a Venosa, città natale del poeta, a Licenza, a Roma e a Napoli (cf. *Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco: Atti dei convegni. Comitato nazionale per le celebrazioni del bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco. Voll. 1-3, Venosa 1993*; e *l'hommage* di HARRISON 1995). Nella chiusura dell'articolo Levi menziona una scoperta che ebbe luogo in corrispondenza del bimillenario della nascita: il ritrovamento della villa di Orazio a Licenza in Sabina negli anni 1911-1915, di cui molto si occupò Giuseppe Lugli, autore del testo di storia dell'arte su cui Levi studiò al Liceo (sull'adozione del volume di Lugli si veda il *Verbale di seduta del Collegio dei professori, 17 settembre 1933 XI*). Il bimillenario, peraltro, cadde tra il 1935 e il 1936, quando Levi frequentava il secondo anno di Liceo: per l'occasione, si riscontrò un rinnovato interesse verso la figura di Orazio e la sua poesia, come dimostrano i molti saggi critici e celebrativi pubblicati a partire dagli anni Trenta (su cui CITTI 1992, 133-142, per un'introduzione alla ricezione di Orazio in epoca fascista).

55 CRAVERO 2018, 149. Anche in questo caso emerge, secondo USHER 2007, 176, un'eco petrarchesca: «Finally, Petrarch is sometimes the model even when Levi is apparently talking about somebody else. In 'Dear Horace', a letter addressed to the Roman poet, Levi gives an update on what has changed, and what hasn't, since the classical author's time. The source of this idea of anachronistic correspondence can be found in Petrarch's own letters to the ancients in *Familiars* 24. In fact, Levi's letter to Horace is more closely modelled on Petrarch's to Virgil (24, 12), rather than on the epistle to Horace (24, 10)».

56 CRAVERO 2018, 150.

57 HOR. S. 1, 9. La *Satira* in questione si è dimostrata una fonte di ispirazione poetica anche per altri autori del Novecento, come per esempio Zanzotto

nella sua lirica *Totus in illis*, in cui il poeta veneto riprendeva l'*incipit* della *Satira* di Orazio. In generale, richiami più e meno espliciti alla poesia oraziana abbondano nella poesia contemporanea, come è stato notato da Fo 2002 a, 43-47, il quale analizza la presenza oraziana in alcuni poeti del Novecento che, pur essendo molto diversi per estetica, formazione culturale e intenti, hanno trovato nel Venosino un modello letterario: oltre a Zanzotto, Elio Andriuoli, Alfonso Traina, Paolo Lanaro, Clara Monterossi e Franco Fortini. Cf. HARRISON 2007, 334-346, per la ricezione di Orazio nella poesia contemporanea anglofona; CITTI 2011, per un esempio della frequentazione oraziana da parte di Giovanni Pascoli.

58 *Caro Orazio*, RS, II 1102.

59 Cf. USHER 2007, 180: «Already in 'Dear Horace' he had noted the way in which literary works acquired longevity, citing Horace's dictum, 'I have built a monument more durable than bronze'».

60 CIONI 2007, 137-153; BELPOLITI 2015, 299-304, sull'umorismo e sull'ironia 'metalinguistica' di Primo Levi. Cf. CRAVERO 2018, 149.

61 *Caro Orazio*, RS, II 1103: «Mi è sembrato doveroso evitare in questa mia lettera certe parole (*parabola*, paràule: insomma, i *verba*)». Oltre a *Argon*, SP, I 861-874, l'interesse di Levi nei confronti dell'etimologia e della linguistica è visibile già a partire da *Il canto di Ulisse*, SQ, I 80-86; *Lo scoiattolo*, AM, II 874-877; *La lingua dei chimici I* e *La lingua dei chimici II*, AM, II 896-899 e 900-903; *Le parole fossili*, AM, II 963-966; e in generale, CS per lo sperimentalismo linguistico che caratterizza il protagonista del libro, Faussone, operaio specializzato. Cf. da ultimo BECCARIA 2020, 9-39, su Levi linguista.

62 *Caro Orazio*, RS, II 1103: «Il mondo è rotondo, questo lo sospettava già Lei; ma è successo che siamo andati a vedere se era proprio vero, lo era [...] Le più recenti, glielo accenno di passata, avrebbero fatto trasalire Lucrezio: se, invece di lasciare gli atomi interi, com'è nella natura delle cose, li si spacca o condensa in un certo modo, si può far esplodere il mondo, e uccidere cento volte ogni singolo uomo», con particolare riferimento alla teoria atomistica di Lucrezio. Cf. su questo punto CRAVERO 2018, 151-152; e CRAVERO 2021 in generale su Lucrezio e l'atomismo.

63 *Caro Orazio*, RS, II 1104: «Sappiamo *futuere* (oggi si usa un verbo leggermente diverso, ma se lo scrivessi qui in tutte lettere forse il giornale non mi accetterebbe il pezzo) senza fecondare»; HOR. S. 1, 2, 127 *nec vereor, ne, dum futuo, vir rure recurrat*. Nella letteratura latina il verbo *futuo* ricorre in quarantanove luoghi di Marziale, e viene utilizzato anche da Catullo (per le sue occorrenze e le sue connotazioni, cf. ADAMS 1990, 118-122); tuttavia, Marziale non è mai citato da Levi e non si riscontrano riferimenti ai carmi di Catullo in questione, e per quanto *futuo* costituisca un *hapax* in Orazio non è improbabile pensare che Levi avesse tratto l'espressione proprio da S. I 2.

64 *Caro Orazio*, RS, II 1104: «Gli oziosi, che noi chiamiamo turisti [...] vengono da lontano, dall'America, Britannia, Scandia».

65 HOR. *Carm.* 1, 12, 51-57 *Ille seu Parthos Latio imminentis | egerit iusto domitos triumpho | sive subiectos orientis orae | Seras et Indos, | te minor*

laetum reget aequos orbem. Il passo di Orazio, insieme a VERG. G. 2, 120-121, testimonierebbe la conoscenza dei *Seres* da parte dei Romani, una conoscenza che Levi, non essendo uno specialista, metteva in dubbio ancora in *Caro Orazio*, RS, II 1104: «...e perfino da certe isole a oriente dei Seri, di cui al Suo tempo si ignorava persino l'esistenza». Su HOR. *Carm.* 1, 12, cf. CITTI 2000, 153.

66 Sul tema del tempo in Orazio cf. CITTI 2000, 54-64; 105-126.

67 *Caro Orazio*, RS, II 1104-1105.

68 Il tema del ritorno della primavera è frequentato da Orazio anche in *Carm.* 4, 12, ma non sembrano esserci riferimenti a questa ode nella reinterpretazione da parte di Levi. In generale, si vedano le considerazioni di CITTI 2000, 110-17; GÜNTHER 2013, 243-250.

69 CITTI 2000, 110.

70 CITTI 2000, 105. Sui divieti in Orazio si vedano anche 55-56; 111.

71 HOR. *Carm.* 4, 7, 17-18 *Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae | tempora di superi?*.

72 CRAVERO 2018, 160-161. Si noti a tal proposito che Orazio stesso viene accostato ai personaggi del mito, diventando così come uno degli eroi di un remoto passato, proprio come Enea, Tulio, e Anco lo erano stati per la tradizione greco-romana.

73 *Premessa*, AM, II 801.

74 BELPOLITI 2015, 302. Cf. BIDUSSA 1997, 504-515, per una riflessione sul presente gnomico, tipico della letteratura sapienziale e proverbiale antica, ben attestato in *SQU*.

75 Sulle «trappole morali» di Primo Levi in generale PIANZOLA 2014; CRAVERO 2018, 159. Nell'introduzione alle sue *SN* del 1966, I 1508, Levi afferma di aver scritto «un volume di racconti-scherzo, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde». Cf. anche PIANZOLA 2015, 9.

76 *Caro Orazio*, RS, II 1104: «[La Via Sacra] c'è ancora, in mezzo ai ruderi dei Fori, ma sta tre buoni metri (un metro, scusi, sono tre piedi) sotto il livello delle strade. Infatti, tra cocci, macerie e bitume, in tutte le nostre città le strade si alzano di una spanna al secolo». CRAVERO 2018, 158-161, considera il riferimento alla Via Sacra, ormai coperta di macerie e bitume, una «trappola morale» per «far ragionare i suoi lettori su un tema che già in quegli anni preoccupava i dibattiti pubblici».

77 Cf. *Plinio*, AOI, II 708; *La bambina di Pompei*, AOI, II 709; *Autobiografia*, AOI, II 719.

78 *Polvere*, *Altre poesie*, II 775.

79 PLIN. *Ep.* 6, 16; 20 *habitus corporis quiescenti quam defuncto similior*. Cf. *Plinio*, AOI, II 708.

80 Non stupisce che le tre prerogative della polvere abbiano un evidente punto di contatto con le azioni principali svolte dal chimico: 'pesare', 'distinguere' e 'separare' sono alcuni dei verbi maggiormente ricorrenti nei racconti leviani di argomento scientifico e chimico. Cf. *Cromo*, SP, I 973: «Un'opera di chimico che pesa e divide, misura su prove certe, e s'industria di rispondere ai perché»; *Ex chimico*, AM, II 811: «La chimica è l'arte di separare, pesare e distinguere:

sono tre esercizi utili anche a chi si accinge a descrivere i fatti o a dare corpo alla propria fantasia».

81 L'idea della polvere intesa come “materiale minimo” della Natura potrebbe essere arrivata a Levi anche dalla dottrina atomistica lucreziana, da cui Levi fu molto attratto. Nel *DRN*, infatti, non è raro imbattersi nell'immagine dei *semina rerum*, che per Lucrezio rappresentavano l'entità più ridotta e non ulteriormente scomponibile, alla cui base vi è ogni combinazione materiale e, dunque, anche l'uomo. Nella lirica *Polvere* si riscontra anche la presenza di questo concetto: con riferimento ai *semina* lucreziani, dal canto suo Levi parla di «germi diversi, | Semi assopiti che cresceranno in idee, | Ognuno denso di un universo | Imprevедuto, nuovo, bello e strano». Cf. *Ferro*, *SP*, I 892.

82 *Una bottiglia al sole*, *RS*, II 1113.

83 *Una bottiglia al sole*, *RS*, II 1113. Il leviano «Da quando hanno istituito “nozze, tribunali ed are”?» fa eco a Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, 91-96: «Dal dì che nozze e tribunali ed are | Dier alle umane belve esser pietose | Di sè stesse e d'altrui, toglieano i vivi | All'etere maligno ed alle fere | I miserandi avanzi che Natura | Con veci eterne a' sensi altri destina».

84 *Una bottiglia al sole*, *RS*, II 1113. Su Levi e il mondo animale cf. in generale NEZRI-DUFOUR 2006; BELPOLITI 2015, 316-420.

85 RUDOLF, *Primo Levi a Londra: un'intervista*, 1986, III 625.

86 HOR. S. 1, 9, 68-70 *Memini bene, sed meliore | tempore dicam; hodie tricensima, sabbata: vin tu | curtis Iudaeis oppedere?*. Si tratta, per altro, di una delle prime attestazioni del termine *Iudaei* nella poesia latina (oltre a S. 1, 5, 100).

87 *Premessa*, *AM*, II 801.

88 MARIANI 2016, 166.

89 SCARPA 2014, 17: «Lo stile di Levi si rivolgeva ad *auctoritates* come Dante, le Sacre Scritture (in particolare l'Antico Testamento), Omero, Shakespeare, Baudelaire, Dostoevskij, Thomas Mann: l'influsso d'assieme di questi maestri produceva una prosa senza termini di paragone nella letteratura italiana del ventesimo secolo. Una prosa che, a sguardi disattenti, poté apparire ricoperta di una patina nobile ma antiquata».

Bibliografia

Le citazioni da Levi sono tratte da *Opere complete (I-III)*, a cura di M. Belpoliti, Torino 2016-2018, Einaudi. Le note a piè di pagina contengono le indicizzazioni scelte dal curatore, il numero romano del volume (I, II), la pagina da cui si cita; le citazioni dal III volume contengono il cognome dell'intervistatore, il titolo e l'anno dell'intervista, il numero romano del volume e le pagine da cui si cita.

ADAMS 1990 = J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth, 1990 [1982¹].

ALEXANDER 2007 = Z. Alexander, *Primo Levi and Translation*, in R. S. C. Gordon (ed), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 155-170.

BALDO 2013 = G. Baldo, *Langulus oraziano: lessico, descrizioni, visioni*, in G. Baldo, E. Cazzuffi (a cura di), *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*, Firenze, Olschki, 2013, 43-57.

BECCARIA 2020 = G. L. Beccaria, *I mestieri di Primo Levi*, Palermo, Sellerio, 2020.

BELPOLITI 1997 = M. Belpoliti (a cura di), *Riga 13. Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

BELPOLITI 2015 = M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015.

BENCHOUHA 2006 = L. Benchouha, *Primo Levi: Rewriting the Holocaust*, Leicester, Troubador, 2006.

BIDUSSA 1997 = D. Bidussa, *Verbi*, in BELPOLITI 1997, 504-515.

BRANDONE 2008 = G. Brandone, *Primo Levi e il "D'Azeglio"*, in BRANDONE, CERRATO 2008, 152-177.

BRANDONE 2016 = G. Brandone (a cura di), *La raccolta dei numeri unici del Liceo D'Azeglio*, Torino, Liceo Classico D'Azeglio, 2016.

BRANDONE, CERRATO 2008 = G. Brandone, T. Cerrato (a cura di), *I luoghi di Levi*, Torino, Liceo Classico D'Azeglio, 2008.

CICIONI 2007 = M. Cicioni, *Primo Levi's Humour*, in R. S. C. Gordon (ed), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 137-154.

CITTI 1992 = F. Citti, *Il bimillenario oraziano nell'era fascista*, in *Aufidus* 16, 1992, 133-142.

CITTI 2000 = F. Citti, *Studi oraziani: tematica e intertestualità*, Bologna, Patron, 2000.

CITTI 2011 = F. Citti, *Due traduzioni oraziane giovanili di Giovanni Pascoli*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 82, 2011, 211-220.

CRAVERO 2018 = M. Cravero, *Primo Levi e tre casi di intertestualità*, in *Status Quaestionis*, 14, 2018, 123-164.

CRAVERO 2020 = M. Cravero, *Primo Levi e Ovidio. «Nel mondo delle cose che mutano»: tra racconto metaforico e mito metamorfico*, in R. S. C. Gordon, G. Cinelli (a cura di), *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, Oxford, Peter Lang, 2020, 361-380.

CRAVERO 2021 = M. Cravero, *Interfecondità intertestuali: Empedocle, Lucrezio e Primo Levi tra scienza e letteratura*, in A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre (a cura di), *Letteratura e scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa, 12-14 settembre 2019*, Roma, Adi editore, 2021, 1-11.

DELLA CORTE 1980 = F. Della Corte (a cura di), *Tibullo. Le elegie*, Milano, Lorenzo Valla, 1980.

FO 2002 = A., Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2002.

FO 2002 a = A. Fo, *Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, in *Semicerchio*, 26-27, 2002, 24-52.

FRIIS-JENSEN 1997 = K. Friis-Jensen, *Petrarch and the Medieval Horace*, in M. Pade, H. Ragn Jensen, L. Waage Petersen (eds), *Avignon and Naples: Italy in France, France in Italy in the Fourteenth Century*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997, 83-98.

GÜNTHER 2013 = H. C. Günther, *The First Collection of Odes: Carmina I-III*, in H. C. Günther (ed), *Brill's Companion to Horace*, Leiden-Boston, Brill, 2013.

HARRISON 1995 = S. Harrison (ed), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

HARRISON 2007 = S. Harrison, *The Reception of Horace in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, S. Harrison (ed), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 334-346.

HUTCHINSON 2007 = G. Hutchinson, *Horace and Archaic Greek Poetry*, S. Harrison (ed), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 36-49.

LAJOLO 2008 = D. Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Torino, Daniela Piazza Editore, 2008.

LOWRIE 2007 = M. Lowrie, *Horace and Augustus*, S. Harrison (ed), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 77-104.

LUCREZI 2007 = F. Lucrezi, *Il canto di Ulisse: Omero, Dante, Primo Levi*, in E. Cavallini (ed.), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Bologna, Dupress, 2007, 7-14.

MARIANI 2016 = M. A. Mariani, *Paper Memories, Inked Genealogies: About Primo Levi's The Search for Roots*, in M. Vuohelainen, A. Chapman (eds), *Interpreting Primo Levi. Interdisciplinary Perspectives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2016, 163-172.

MAYER 2012 = R. Mayer (ed), *Odes. Book I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

MENGALDO 2019 = P. V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2019.

NEZRI-DUFOUR 2006 = S. Nezri-Dufour, *Le bestiaire poétique de Primo Levi*, in *Italies*, 10, 2006 251-269.

PASCHALIS 2002 = M. Paschalis, *Horace and Greek Lyric Poetry*, Rethymnon, University of Crete, 2002.

PEROTTI 2011 = P. A. Perotti, *La "parmula" di Orazio (Carm. II 7, 9-12)*, in *Latomus*, 70, 2011 80-95.

PIANZOLA 2014 = F. Pianzola, *Le trappole morali di Primo Levi. Fiction, miti e complessità della creazione*, PhD diss. Firenze, 2014.

PIANZOLA 2015 = F. Pianzola, *Primo Levi, un "lettore strampalato"*, in A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2014, 415-428.

ROCHON 1965 = A. Rochon, *La Jeunesse De Laurent De Medicis (1449 - 1478)*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, 30-71.

SANTIROCCO 1995 = M. S. Santirocco, *Horace and Augustan Ideology*, in *Arethusa*, 27, 1995, 225-243.

SCARPA 2014 = D. Scarpa, *Il terzo incomodo: un invito a frequentare Primo Levi*, in *Quaderns d'Italià*, 19, 2014, 11-27.

SCARPA 2019 = D. Scarpa, *Scrivere in italiano, ricopiare in inglese*, in F. Levi, D. Scarpa (a cura di), *Lezioni Primo Levi*, Milano, Mondadori, 2019, 269-311.

SINIGAGLIA 1982 = A. Sinigaglia (a cura di), *Vent'anni al Duemila*, Torino, ERI, 1982.

THOMSON 2017 = I. Thomson, *Primo Levi. Una vita*, Torino, UTET, 2017 [*Primo Levi. A Life*, 2002¹].

TRAINA 1986 = A. Traina, *Poeti latini (e neolatini): note e saggi filologici*, Bologna, Patron, 1986, 227-251.

USHER 2007 = J. Usher, *Primo Levi, the Canon and Italian Literature*, in R. S. C. Gordon (ed), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 171-188.

WESSELSCHMIDT 1985 = Q. F. Wesselschmidt, *Stoicism in the Odes of Horace*, Ann Arbor, University of Iowa, 1985.

WOOLF 2007 = J. Woolf, *From Is This is a Man to The Drowned and the Saved*, in R. S. C. Gordon (ed), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 35-50.

Adele Migliozi

Il paesaggio sacro di Cuma e il culto di frontiera della dea Mefite: appunti e riflessioni

Abstract: L'articolo indaga le dinamiche di formazione dei culti cumani, esito della stratificazione etnica e culturale che ha luogo nella Campania antica. Il suo paesaggio sacro conosce una fase di focalizzazione sulla ritualità ctonia dell'Averno, in virtù dei rapporti tra le élites campane ed italiche: le medesime caratteristiche ambientali, infatti, si riproducono nel santuario di Mefite, nella Valle d'Ansanto, dove tale dea della mediazione sovrintende alle dinamiche interculturali di frontiera tra *Campani* e *Samnites Hirpini*.

Abstract: The article investigates on how the Cuman cults formed, as an outcome of the ethnic and cultural stratification which takes place in ancient Campania. Its sacred landscape goes through a phase in which these cults focus on the chthonic rituality of the Avernus, by virtue of the relationships between the Campanian and Italic elites: the same environmental features are reproduced in the sanctuary of Mephitis, in the Ansanto Valley, where this goddess of mediation oversees the intercultural dynamics of the frontier between *Campani* and *Samnites Hirpini*.

Parole-chiave: Cuma; Eubea; Mefite; culti; frontiera

Keywords: Cuma; Euboea; Mephitis; cults; frontier

Adele Migliozi ha conseguito la Laurea Magistrale in Filologia, letterature e civiltà del mondo antico presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Autrice di contributi in pubblicazioni collettive, nutre un vivo interesse per la scrittura e il mondo della comunicazione, collaborando con una testata web.

E-mail: adele.migliozi@gmail.com

La colonizzazione euboica in Campania e la fondazione di Cuma

La fertile piana di Cuma ha intessuto le sue millenarie vicende con quelle dell'intero territorio flegreo, cui si accompagna il senso di un antico valore sacrale, per le particolari forme che la natura vi ha assunto, alle quali essa deve la sua suggestività e vitalità. La storia del suo processo di articolazione culturale è – come è noto – l'esito di una complessa stratificazione etnica e culturale sottesa alla storia della Campania antica, luogo di incontro, simbiosi ed assimilazioni operate nel tempo.

Le dinamiche di formazione del pantheon cumano e i conseguenti contatti con le popolazioni italiche avviate dalla πόλις, forte del proprio prestigio religioso, prendono avvio dalla storia più antica della Grecità occidentale, ovvero dai remotissimi contatti tra Egeo e Mediterraneo che arretrano già al II millennio a.C., nelle tracce di antichissime rotte percorse da genti microasiatiche e minoiche¹. La colonizzazione euboica in Campania e la fondazione di Cuma si inseriscono, infatti, nel quadro variegato della mobilità arcaica nel Mediterraneo: sono ormai acquisizione indiscussa della ricerca degli ultimi decenni le frequentazioni delle coste italiane, della Sicilia, della Sardegna e della Spagna da parte di naviganti ellenici che, fin dai secoli XV-XIV, cioè dalla fase di pieno sviluppo della civiltà micenea, intrattennero rapporti commerciali con le comunità indigene che abitavano lungo le coste delle terre occidentali². È l'aristocrazia euboica il motore di tale condivisione di spazi, fatta di movimenti e frequentazioni, ovvero esperienze che, pur non definendosi in insediamenti stabili di comunità fuori dalla patria, conducono comunque a uno scambio di uomini, prodotti e tecnologie, che vede per molti decenni Eubei e Fenici concorrenti sul Mediterraneo³.

La funzione principale di questo incremento di relazioni è di natura commerciale: la specializzazione del commercio mediterraneo e il conseguente infittirsi della trama dei traffici determinano, tra VII e VI secolo, il sorgere di ἐμπόρια, spazi ed istituzioni appositamente

riservati agli stranieri commercianti, approdi nati in funzione dello scambio e tutelati da un'autorità garante⁴. Questo «Méditerranée des emporia»⁵ consente di offrire uno sbocco agli interessi commerciali di grandi famiglie e autentiche dinastie di commercianti greco-orientali dal VII secolo e, in gran parte, nel corso del VI secolo, laddove i santuari diventano il principale elemento di mediazione tra gli indigeni, padroni del territorio, e i Greci che occupavano lo spazio dell'ἐμπόριον⁶.

È nell'ambito delle dinamiche di proiezione mediterranea nel corso di questa «Age of Experiment»⁷, la cui energia seppe tenere insieme una trama multietnica di relazioni, che si inseriscono gli Eubei, assidui frequentatori di questo mare nel segno delle interazioni produttive con altre terre e naviganti, non più, o non solo, greci. L'Eubea si rivela come un ambiente di grande interesse storico per la lunga persistenza di forme politiche di tipo arcaico: a Calcide, infatti, in età arcaica, si conosce una forma di società aristocratica a caratterizzazione equestre, gli ἵπποβόται, chiaramente connessa a pratiche ippotrofiche e ancorata agli ideali eroici fissati dal modello omerico⁸.

Saranno i membri di questa aristocrazia della prima età del Ferro, che precocemente superano l'isolamento caratteristico della dark age, a veicolare la transizione dalla fase iniziale ed evanescente di mobilità a quella concretamente insediativa, rendendosi propulsori della colonizzazione in Occidente e del cristallizzarsi della forma-πόλις. Si inseriscono in tale contesto di mobilità i primi contatti con l'Etruria da parte di τεχνῖται, giunti individualmente senza alcuna spinta organizzata, sfruttando le reti commerciali esistenti, al fine di scambiare le proprie conoscenze tecnologiche⁹. Nel contesto strutturato del mondo indigeno della Campania costiera si inserisce l'esperimento inedito del centro di Pithecusa, che apre l'epoca della cosiddetta 'colonizzazione' e si configura come «un elemento ordinatore, destinato a canalizzare gli scambi tra Oriente e Occidente»¹⁰. Essa è da valutarsi come l'esito dell'iniziativa di ναύκληροι euboici che, inseritisi in un vasto intreccio di relazioni 'pre-coloniali' ad ampio raggio, compiono «una impresa senza

precedenti»¹¹, tentando di insediarsi oltremare e adattandosi al contesto peculiare, peraltro attratti dalla presenza etrusca ugualmente legata all'estrazione mineraria: con Pitechusa si giunge, insomma, a quella che è stata considerata pittorescamente «l'alba della Magna Grecia»¹².

Riguardo alla fondazione di Cuma, va innanzitutto rilevata la sua posizione di punto di incontro di diverse esperienze culturali, data la propensione cumana ad accogliere, nell'ambito più riservato del corredo funerario, segni di culture allogene¹³. La straordinaria ricchezza e complessità delle sepolture attestano l'esistenza nel territorio di Cuma, già dalla metà dell'VIII secolo, di membri dell'aristocrazia euboica che intrattenevano rapporti con gli indigeni di pari rango in quei nuovi territori, percepibile dai corredi che conservano tracce di un'intensa circolazione di beni tra ambiti culturali diversi¹⁴.

La ricerca archeologica in atto mostra, nello spazio delle mura, il processo di occupazione e costruzione della città tra VIII e VI secolo¹⁵. Quanto alle testimonianze letterarie, se ne evince un quadro parimenti disarticolato: Strabone¹⁶, infatti, conferisce il primato delle fondazioni coloniali a Cuma, considerata παλαιότατον κτίσμα· πασῶν...πρεσπυτάτη τῶν τε Σικελικῶν καὶ τῶν Ἰταλιωτίδων, mentre Livio¹⁷ e Flegonte di Tralles¹⁸ attingono a tradizioni in cui Pithecusa è una fondazione che precede Cuma¹⁹.

Benché numerose testimonianze dichiarino Cuma colonia calcidese²⁰, componenti eretriesi hanno avuto certamente un ruolo, come riferiscono Dionigi²¹ e Pseudo Scimno: quest'ultimo in particolare fa esplicito riferimento alla presenza di Αἰολεῖς insieme ai Χαλκιδεῖς quali elementi del contingente giunto a Cuma in Opicia²². Peraltro, tale rapporto con le componenti eoliche è comprovato dalla coscienza che Cuma e il mondo euboico avevano delle loro origini eoliche, recepite dalle tradizioni calcidesi in Campania, e riceve in special modo conferma dal nome della fratria napoletana degli *Eumelidai*²³: essa riconosce, infatti, il proprio θεὸς πατρῶος in Εὐμηλος, cui allude il poeta napoletano Stazio²⁴ nell'enumerare gli

dei patri di Neapolis, che egli considera depositaria delle tradizioni ecistiche cumane.

Cuma si configurava come un naturale polo di attrazione per le sue preziose e abbondanti risorse minerarie, punto di convergenza dei traffici navali nel Tirreno con le zone metallifere dell'Etruria, della Sardegna e dell'Iberia, fruendo altresì di una posizione strategica per la proiezione sul Tirreno e per i contatti con le élites latine ed etrusche. La conquista della pianura ha avuto luogo presumibilmente nel corso del VII secolo: lo scontro di Eracle con i Giganti per il possesso del Κυμαῖον πεδίων²⁵, che Strabone chiamerà Φλέγγρα ο Φλεγραῖον πεδίων²⁶, segnano l'operazione culturale di presa di possesso, da parte dell'eroe civilizzatore, di una realtà empia e selvaggia. L'immaginario calcidese, infatti, appare dominato da tradizioni cosmogoniche relative a battaglie mitiche: del resto, i Cumani conseguono la loro vittoria grazie a un giovane valoroso, che nello scontro assolve la medesima funzione di Eracle nella grandiosa battaglia degli dei contro i Giganti: Aristodemo²⁷.

La crisi dell'aristocrazia cumana tra VII e VI secolo e l'ascesa di Aristodemo

La storia di Cuma si sviluppa come storia di una comunità politica autonoma, che può contare sul controllo di una χώρα alquanto estesa, ubicata in una posizione di frontiera, non gravitando tanto verso il mondo politico magnogreco, quanto piuttosto alimentandosi del dialogo con le élites latine ed etrusche²⁸.

Lo studio delle necropoli di fine VIII-inizio VII secolo ha consentito di accertare l'esistenza di una società ormai fortemente stratificata e gerarchizzata, che si fonda su una costituzione avita, designata da Dionigi di Alicarnasso come πάτριος πολιτεία²⁹, al contempo aristocratica e oligarchica³⁰.

Tuttavia, nella seconda metà del VI secolo, in concomitanza con l'apparire di Aristodemo sulla scena politica della città, si palesa una realtà diversa: a Cuma, infatti, la ricerca archeologica rivela una fase di riorganizzazione urbanistica, all'interno della quale le necropoli

mostrano i segni di un innovativo rimescolamento che rispecchia la trasformazione in atto dell'originario assetto sociale³¹, esito della nuova struttura scaturita dalla tirannide, che si erge su basi politico-sociali più estese³². Nel suo ampio *excursus*, Dionigi³³ racconta che l'esordio militare di Aristodemo si verifica nella battaglia di Cuma del 524, allorquando questi militava tra i cavalieri, emergendone per valore dopo l'uccisione del comandante nemico; da qui ha inizio la sua carriera di leader giunta all'apice con la strategia del 504 nella spedizione contro Arrunte, figlio di Porsenna³⁴.

Aristodemo dà avvio alla sua carriera, descritta secondo schemi formalizzati: dopo aver sterminato gli aristocratici, assediato i punti strategici della πόλις e provveduto al disarmo dei cittadini, con abilità oratoria si fa προστάτης τοῦ δήμου rendendosi portatore di istanze popolari, attaccando le appropriazioni di beni comuni da parte dei δυνατοί; successivamente si fa proclamare dal popolo στρατηγός αὐτοκράτωρ, assicurando democrazia, libertà e uguaglianza, procedendo all'abolizione dei debiti, alla redistribuzione delle terre e all'instaurazione di una costituzione democratica³⁵.

Il racconto dionigiano si chiude con la fine del tiranno, rovesciato dal movimento insurrezionale realizzato dagli orfani degli aristocratici uccisi; essi, nondimeno, grazie ai rapporti di ξενία intessuti con gli esuli rifugiati a Capua e all'aiuto dei mercenari Campani, sotto la guida dei figli dell'ipparco Ippomedonte, rivale di Aristodemo, penetrano di notte nella città e massacrano nel sonno il tiranno e la sua famiglia³⁶. È evidente, dunque, in Dionigi la preminenza della contrapposizione con gli aristocratici e l'attenzione alla periferia del territorio cumano, suggerendo una prospettiva neapolitana, laddove l'aristocrazia responsabile dell'abbattimento della tirannide, conscia della frattura storica prodottasi all'interno della πόλις, interrompe le proprie relazioni con l'orizzonte cumano³⁷.

La caduta della tirannide non garantisce, tuttavia, alla πόλις greca più saldi equilibri politici: primo segnale della fragile coesione della compagine cumana è la fondazione di Neapolis, che nasce all'interno della χώρα cumana, frazionandola, cui fanno seguito le difficoltà legate all'alterazione dei rapporti di forza nel golfo cumano,

sicché la memoria della città greca persisterà solo «all'ombra della grecità campana», viva nell'eredità neapolitana³⁸. Inoltre, la riscossa della fazione aristocratica, segnando la fine della tirannide aristodemea, fa emergere un'esigenza di rifondazione sia politica che culturale, che sarà cruciale nel delinearci del pantheon precipuo, non solo recuperando quello avito, ma promuovendo un'interessante risemantizzazione, anche in dialogo con le popolazioni anelleniche.

Il pantheon cumano tra continuità e mediazione

La sfera culturale costituisce senza dubbio una componente rilevante del processo fondativo dell'ἀποικία cumana, sicché una rassegna dei culti euboici arrivati in colonia implica una valutazione sia delle diverse componenti che hanno contribuito alla sua formazione, sia della provenienza degli ἀποικοί dai diversi centri.

I fenomeni di conservazione in area coloniale documentano una religione greca ancora in piena formazione: in relazione a Cuma, si evidenziano in special modo talvolta un'amplificazione delle funzioni delle divinità giunte in colonia³⁹, talvolta una valorizzazione di alcuni tratti meglio adatti al nuovo centro, unitamente a continue rielaborazioni identitarie parallele allo svolgersi della vita della città⁴⁰.

È possibile osservare una prima fase di VII secolo dell'architettura templare, risalente alla fondazione e legata al processo di territorializzazione del pantheon identitario dei coloni, gravitante intorno all'acropoli, e una seconda fase di VI secolo, nel corso della quale ha luogo un consistente processo di monumentalizzazione, di configurazione sacra del territorio e di maggiore articolazione, legato alla progressiva strutturazione urbana e territoriale di Cuma, in concomitanza con i processi legati alla tirannide di Aristodemo⁴¹. Dal punto di vista topografico, le evidenze materiali e immateriali legate al sacro e le loro reciproche interrelazioni determinano il costituirsi di un 'paesaggio religioso' gravitante intorno a due poli: l'acropoli, maggiormente legata al pantheon dei coloni greci, e il lago d'Averno, che è il luogo della religiosità indigena.

Il quadro che abbiamo dei più antichi culti di Cuma ci fa intravedere,

per il momento della fondazione, una comunità che si identifica nelle principali divinità di ogni pantheon di città greca; tuttavia, mentre ad alcune divinità è dato un ruolo 'guida', configurandosi come le più importanti nella nuova πόλις, altre sono inserite nel nuovo contesto con funzioni identiche ma ricevendone minore attenzione⁴².

Indiscutibile risulta il ruolo fondamentale di Hera a Cuma, i cui tratti caratteristici consentono di evidenziare l'importanza attribuita ad essa dai coloni nel periodo di formazione della πόλις greca⁴³. L'Hera cumana, infatti, appare come una divinità che sovrintende alla navigazione e agli scambi tra interno ed esterno: tale ruolo di garante dei rapporti con lo straniero è desumibile dall'ubicazione dei suoi santuari presso il luogo di sbarco dei coloni e presso la foce dei fiumi⁴⁴. Inoltre, giacché la figura primitiva di Hera appare quale divinità guerriera, intimamente legata con l'intera natura vegetale e animale⁴⁵, ad essa probabilmente si rivolgevano i coloni durante la fase organizzativa del nuovo insediamento. Il ruolo di Hera, dunque, è quello di favorire l'affermazione della comunità greca nelle nuove terre e il soddisfacimento delle necessità primarie dei coloni, proteggendoli nei loro viaggi per mare, accompagnandoli al momento dello sbarco ed in occasione di eventuali scontri con le popolazioni del luogo⁴⁶.

I forti tratti di arcaicità del culto di Demetra si deducono dalle caratteristiche di divinità archegete di Cuma, che le sono attribuite dal campano Velleio Patercolo⁴⁷, che suggeriscono di porre l'arrivo della dea contestualmente ai primi ἄποικοι. Proteggendo le messi e la fecondità femminile, Demetra garantiva la stabilità e la crescita della comunità politica già formata, sicché il nuovo centro, ormai lontano dal momento formativo, affidava sempre più a Demetra la tutela nell'acquisizione di nuove terre da coltivare⁴⁸. Inoltre, il culto demetriaco si carica di una funzione fondamentale nella regolamentazione dei rapporti tra i cittadini all'indomani della caduta della tirannide, in quanto connesso a una divinità non solo garante dei νόμοι della πόλις ritornata all'ordine, ma anche tutrice della coesione delle differenti componenti⁴⁹.

Anche Apollo è attestato fin dall'inizio nella colonia come divinità archegete della città: un'epigrafe rinvenuta tra i resti del tempio di Apollo a Cuma conferma il carattere peculiare del culto nella colonia, poiché il dio è citato espressamente come *Cumanus*⁵⁰. In questo caso, la presenza della Sibilla e il legame con l'Averno caratterizzano il culto in senso oracolare e ctonio⁵¹. Esso costituisce uno dei culti più significativi per la Grecia, per la Magna Grecia e in particolare per i Campi flegrei, nell'ampio spettro di attribuzioni che in esso si sovrappongono, dall'ambito medico-terapeutico a quello mantico: unitamente ad Hera, infatti, il culto apollineo pare essere stato quello che Calcidesi ed Eretriesi condussero con loro come guida al momento della partenza, recando insita in sé la funzione dell'οἰκίσειν, ovvero dell'atto fondativo, provvedendo al passaggio dal selvatico all'addomesticato⁵². Guida degli ecisti, difensore e custode della nuova fondazione, dalle funzioni salutari, egli conserva a Cuma una connotazione delia, presumibilmente connessa con il patrimonio di tradizioni eoliche della componente euboica giunta in colonia⁵³.

Eumelo, il dio a cui rimanda la fratria neapolitana degli *Eumelidai*, si trova al centro di un complesso mitico e culturale impregnato di memorie greche, dal quale emerge il suo importante ruolo in ambito neapolitano e cumano⁵⁴. Nella tradizione ripresa da Stazio, infatti, che si configura quale fedele portato della continuità Cuma-Neapolis, l'eroe è citato tra i *dii patrii* di Neapolis⁵⁵, descritto dal poeta nel gruppo statuario con lo sguardo adorante rivolto verso l'uccello fermo sulla spalla di Apollo⁵⁶: ne consegue la sua stretta associazione alla fondazione di Cuma, quale mitico ecista. Sua referente è l'Eolide tessala, giacché Eumelo è figlio di Admeto ed Alceste, dunque *Aiolides* sia sul versante paterno che materno; sicché, attraverso il nesso tra Apollo e Admeto, anche il culto di Eumelo appare specifico e riporta, per il tramite della componente cumana di Neapolis, al patrimonio mitico-religioso di Eretria ed al retroterra tessalo di questa⁵⁷.

L'importanza del culto neapolitano dei Dioscuri è particolarmente sottolineata da Stazio⁵⁸, che evidenzia come anche essi fossero

onorati dalla fratria degli *Eumelidai*⁵⁹ e ritenuti *dii patrii* della città⁶⁰. Il culto rimanda all'importanza della cavalleria e ben si confaceva a una fondazione di ἵπποβόται⁶¹ dalle solide tradizioni equestri ed iniziatiche⁶²: tale legame con la sfera guerriera sarà notevole anche a Neapolis⁶³ ed assumerà una rilevanza politica nella gestione dei rapporti con Roma, svolgendo una notevole funzione di mediazione cumano-laziale, avendo quale orizzonte di riferimento la sfera guerriera legata alla cavalleria e al passaggio all'età adulta, in qualità di divinità «patrons des soldats et des éphèbes»⁶⁴.

Infine, le testimonianze più significative relative ad Eracle a Cuma fanno capo alla Gigantomachia e alla costruzione della via costiera tra il mare e l'Averno⁶⁵. Queste tradizioni si presentano con un'ottica assolutamente cumana e sono da attribuirsi al mondo euboico, data la presenza di una serie di testimonianze concordi nell'affermare che la Gigantomachia sia connessa con un luogo chiamato Φλέγρα da porsi nella Calcidica o nella pianura Cumana, aree del mondo greco colonizzate entrambe dagli Euboici: proprio nell'identità, dunque, del nome Φλέγρα è da vedersi l'apporto euboico, alla luce della comune visione di una colonizzazione apportatrice di ordine e civiltà in ambiti prima dominati dal disordine e dalla violenza dei mitici Giganti. Si tratta, pertanto, di un culto emblematico della vittoria sui Giganti e dunque della 'civilizzazione' recata dai coloni nella pianura campana⁶⁶.

Cuma, pertanto, conserva molteplici elementi 'metropolitani' e talvolta li rielabora, dando spazio a divinità che esaltano il proprio hinterland agricolo.

La ritualità ctonia in Campania e i rapporti culturali nelle dinamiche interetniche

Un secondo polo di convergenza e risemantizzazione dei culti greci è costituito dal lago d'Averno, punto d'incontro con le genti italiche sul piano culturale: Cuma, infatti, a differenza della maggiore conservatività di Neapolis, motivata dalla sua esigenza di un radicamento identitario, ha bisogno di una rifondazione anche

culturale dopo il ritorno degli esuli, che si riscontra nel processo d'imposizione di un proprio immaginario al paesaggio religioso e alla sfera culturale locale. Ne risulta l'immagine di una πόλις che non solo tende a sottolineare la sua proiezione verso il Mediterraneo e l'Egeo, ma che si relaziona altresì alla sua χώρα e alle popolazioni anelleniche⁶⁷.

La sorprendente presenza di peculiarità e fenomeni tellurici che caratterizza il paesaggio sacro campano ne suggerisce una lettura culturale, condivisa anche dagli altri gruppi etnici stanziati in Campania, ampiamente improntata ai miti, agli eroi e alle figure mostruose, mediante i quali i primi Greci che approdarono a quelle coste avevano interpretato, sotto la suggestione della παιδεία epica, la natura caratteristica dei luoghi. Essi erano letti come popolati dai Giganti, teatro delle imprese di Eracle, sede di una porta di accesso al mondo degli Inferi, di demoni sotterranei e di un grande centro oracolare legato alla comunicazione con i morti, cui presiedevano Ade e Persefone, in seguito anche Ecate⁶⁸.

Inserendo in uno sfondo tirrenico i viaggi di Odisseo, centrati nello Stretto, l'Averno risulta recepito come la sede dell'incontro dell'eroe con le anime dei morti, per gli innumerevoli elementi che suggeriva per questa identificazione: le acque stagnanti del Fusaro⁶⁹; le acque calde dell'area di Baia, assimilate all'infuocato Piriflegetonte dell'Ade; il lago Lucrino, accomunato al Cocito o all'Acheronte⁷⁰; il lago d'Averno, circondato da fetide esalazioni sulfuree⁷¹, letali per gli uccelli, donde la denominazione di Ἰαορνός⁷².

L'area flegrea, pertanto, in quanto immersa in vistose manifestazioni vulcaniche ed aspetti mortiferi, acquisì fama come uno dei più diretti accessi all'aldilà, ovvero come un Πλουτώνιον o Κερβέριον⁷³, in connessione con il μαντεῖον della Sibilla, interprete femminile e tramite ai mortali per i responsi divini⁷⁴. A conferma dell'avvenuta identificazione di questo luogo con una via di accesso agli inferi, vennero localizzati nell'area dell'Averno unitamente a un oracolo dei morti⁷⁵ i culti, di cui si è già discusso nel precedente capitolo, di Ade e di Kore⁷⁶, di Brimò-Ecate-Artemide τρίμορφος⁷⁸ e di Calipso⁷⁸, connessa secondo Esiodo allo Stige⁷⁹.

L'idea dell'esistenza di un nesso tra i simulacri dei defunti e le forze occulte sprigionate dalle fenditure della terra si forma naturalmente in ogni tempo e in ogni cultura; e verosimilmente i Greci giunti in area flegrea trovarono che le genti autoctone intendevano l'esistenza di fenomeni ignei e cavità fumogene in forme da essi stessi non dissimili. In questa cornice la tradizione religiosa indigena, pur conservando inalterata la sua intima essenza, ha conosciuto forme di integrazione culturale e culturale con i coloni greci.

Il culto della dea Mefite nella Valle d'Ansanto

Il santuario di *Mefitis* d'Ansanto si inserisce in tali dinamiche interculturali 'di frontiera', per i molteplici caratteri che consentono di introdurre la divinità ivi venerata in un sistema religioso e culturale in condivisione con l'area flegrea. La cornice ambientale, analogamente caratterizzata da fenomeni paravulcanici e dalle acque che sboccano dalla terra, unitamente alla connessa connotazione ctonia ed oracolare, rendono questo suggestivo culto interpretabile come esito di dinamiche relazionali di frontiera, riconducibile alla comune origine locale dei culti, in entrambi i casi iscritti in un paesaggio critico e liminare.

Virgilio e l'esegesi virgiliana contribuiscono al recupero di questo sito, in un'epoca in cui esso viveva una fase di regresso⁸⁰. Il poeta latino, infatti, nel menzionare l'Ansanto, ne descrive la cornice ambientale nei termini di un classico *locus horridus* rientrante nei *mirabilia*: un paesaggio sacro non antropizzato, santuario *sub divo*, a cielo aperto, caratterizzato dalla presenza di un'oscura foresta, di un lago ribollente e di *spiracula*⁸¹. Il poema virgiliano, inoltre, suggerisce un'interessante associazione di Mefite con Fauno e Albunea⁸², la ninfa delle sorgenti sulfuree di *Aquae Albulae*⁸³, che sarà conosciuta in età tardo-repubblicana come *Sibilla Tiburtina*. Tale stretto legame intercorrente tra la Valle d'Ansanto e *Aquae Albulae*, sede dell'oracolo di Fauno, alimentato anche della comune presenza del bosco fitto e del fragore dell'acqua nella caratterizzazione di entrambi i paesaggi, costituisce un elemento in direzione di una funzione oracolare della

sede d'Ansanto⁸⁴. Tale connotazione mantica rende ulteriormente associabile il sito irpino all'Averno quale sede della Sibilla, tant'è che le proposte etimologiche maggioritarie interpretano il nome della dea Mefite o come 'colei che sta nel mezzo' o come 'colei che si inebria'⁸⁵.

Si tratta, peraltro, di una dea non precisamente inquadrabile in un sesso, dal momento che Servio attesta una sua reduplicazione al maschile come paredro di Leucothea, divinità marina del golfo neapolitano connessa alla rigenerazione attraverso la morte in acqua⁸⁶. Il parallelismo tra la neapolitana Leucothea e la *Mefitis* d'Ansanto ne emerge come estremamente significativo, risultando entrambe le divinità associate a una connotazione acquatica e a una valenza sotterrica e terapeutica⁸⁷. Questa corrispondenza di tratti peculiari e ambiti di pertinenza acquista un'importanza ancor più pregnante in considerazione della riproduzione in quest'area, nel cuore dell'insediamento dei *Samnites Hirpini*⁸⁸, del medesimo contesto geoambientale presente nell'area dell'Averno cumano, analogamente gravitante intorno a una fonte idrotermale, a un *lucus* e a una ritualità ctonia di forte fascinazione. Da ciò si potrebbe intendere il legame Leucothea-Mefite come esito di un culto di contatto inscrivibile nell'ambito di inevitabili dinamiche interetniche.

Rilevante risulta, al contempo, la testimonianza di Servio⁸⁹ che, definendo il sito *umbilicum Italia*, intende evidenziare la sua funzione di mediazione verticale tra terra e cielo, e orizzontale, al centro di un sistema viario che collegava l'entroterra con l'area costiera⁹⁰. Lo stesso Servio rievoca il sacrificio che in questo luogo di così intensa suggestione naturale dovevano effettuare in onore della dea *Mefitis* le primitive genti dell'Hirpinia: il commentatore, infatti, con l'espressione *odore perirent ad aquam adplicatae*, sembrerebbe alludere al fatto che le vittime – presumibilmente i maiali o i buoi della transumanza – non fossero immolate mediante il consueto sgozzamento, ma attraverso un sacrificio incruento condotto per asfissia, secondo quello che egli stesso definisce un *genus litationis*, ovvero un sacrificio beneaugurante, finalizzato

all'ottenimento del gradimento divino⁹¹. In queste mortifere acque sulfuree erano, inoltre, lanciati *ex voto* anatomici, in special modo uteri e mammelle fittili, dunque legati alla sfera riproduttiva, che farebbero pensare a una connessione della dea con una funzione terapeutico-profilattica e una caratterizzazione del culto in senso più definitivamente cererico⁹². In particolare, la connotazione di 'grande madre', riconoscibile nella figura di *Mefitis*, si adatta alla nutrita serie di ξόανα lignei provenienti dall'Ansanto, databili tra il VI e il IV secolo⁹³.

Tutti questi elementi in comune rendono interpretabile il culto di Mefite come frutto di un relazione risalente tra i Greci di Cuma e i *Samnites Hirpini*: il santuario irpino era, infatti, inserito nelle dinamiche interculturali di 'frontiera', legato alla viabilità interna, luogo di transito dall'entroterra appenninico verso la pianura costiera⁹⁴. Questo culto indigeno, aniconico, non segnato, recepisce le forme greche in virtù del loro prestigio culturale, come esito dei rapporti tra le élites campane ed italiche. In questa divinità poliedrica ed ambivalente, dunque, sono compresenti aspetti tipici di una centralità che si disloca tra terra e cielo, riproducendo in verticale la funzione che, similmente, l'area irpina rivestiva in orizzontale tra V e IV secolo: via di penetrazione verso il Lazio, la Campania, la Lucania e l'Apulia, e punto di confluenza e di irraggiamento per la sua centralità spaziale, multi-etnica ed interstatale⁹⁵.

Nella sua fase più antica di V secolo, vicina al momento culminante del processo di formazione dell'ἔθνος dei *Samnites Hirpini*, la Mefite d'Ansanto può avere avuto una funzione legata ai fenomeni di dinamismo migratorio di popolamento italico lungo la direttrice del Tratturo Regio, figurando l'Ansanto come approdo del *ver sacrum* degli *Hirpini*; questo aspetto di frontiera può considerarsi ben legato a un carattere specifico dei gruppi umani che per secoli hanno frequentato l'area del santuario, ossia quello relativo alla cultura della migrazione periodica e dunque alla transumanza⁹⁶. Nell'ambito di una regione dalle caratteristiche peculiari, in cui si creano le condizioni per un rapporto verticale con il mondo infero e superno-orizzontale con il territorio circostante, la dea svolge una

funzione di mediazione culturale rivolta a sostenere l'insediamento dei nuovi venuti, a propiziare la trasformazione agraria di terreni incolti, a garantire un rinnovamento identitario in culture indigene non ancora del tutto sedentarizzate e a stimolare la coesione⁹⁷. In questa prospettiva, un santuario 'mefitico' adempie a un chiaro disegno metaspaziale: sta nel mezzo rispetto a tutti i membri di una comunità interetnica⁹⁸, favorendone il contatto e promuovendo il superamento delle frontiere fisiche, sociali e culturali.

Considerazioni conclusive

Pertanto, è possibile individuare una stratificazione culturale dei culti giunti a Cuma, in un territorio già abitato da indigeni in possesso di una specifica religiosità con caratteristiche primitive. In questa duplicità costante che sottende – nella madrepatria come nelle colonie – diversità e pluralità di funzioni, la frontiera trova nel santuario e nella dimensione culturale un fattore determinante nelle dinamiche di incontro ed integrazione tra Greci e indigeni, ed una «concrete evidence that the indigenous population had begun to incorporate certain Greek features into the original cult practices»⁹⁹. Le frontiere, infatti, ponendosi in maniera ambivalente come chiusure invalicabili e al contempo «poli di apertura»¹⁰⁰, sono anche punti d'incontri e di scambi, i quali sono sollecitati dalla stessa alterità dei vicini. Il sacro, d'altronde, assolve una fondamentale funzione negli sviluppi di acculturazione, sicché le tradizioni elleniche informano di sé e prestano caratteri alle espressioni dei culti italici.

Le aree sacre vivono in stretto rapporto con la viabilità del territorio, non solo quali punti nodali del network culturale, ma anche poli gravitazionali delle comunità di riferimento. In special modo, la Campania antica si staglia sullo sfondo di una complessa dialettica interculturale, innescata dallo stabile contatto con i Greci e dalla ridefinizione degli assetti con le componenti indigene, giacché dall'entroterra appenninico si immettono nella pianura costiera gli itinerari naturali miranti al controllo strategico degli approdi e delle vie di comunicazione.

In tale ottica, la ricorrenza del medesimo paesaggio sacro, connesso a un Πλουτώνιον, a un ritualismo ctonio e a una divinità liminale come Mefitis¹⁰¹, può configurarsi quale culto di contatto, esito delle complesse dinamiche interetniche di penetrazione culturale. Questa grande divinità femminile, dalle poliedriche funzioni, rappresenta, dunque, in via di ipotesi, la proiezione della città sul suo territorio, indizio di connessione con l'entroterra ed espressione di contatti tra i Greci di Cuma e i *Samnites Hirpini* entro una più ampia dinamica di mobilità geografica e sociale.

Nel nuovo contesto si assiste ad una prima fase di stratificazione e territorializzazione dei culti, gravitanti intorno a due poli: l'acropoli, maggiormente legata al pantheon dei coloni greci, e il lago d'Averno, un luogo significativo nella religiosità indigena. Una seconda fase è contrassegnata da un processo di risemantizzazione, nel corso del quale i Cumani impongono il proprio immaginario al paesaggio religioso e alla sfera culturale locale, rendendo l'Averno il luogo della discesa di Odisseo nell'Ade; nel medesimo orizzonte culturale virgiliano viene enfatizzato il legame risalente tra Averno ed Ansanto, riconducibile alla comune matrice indigena dei culti. L'eco di questo processo s'imprimerà saldamente nella percezione del durevole prestigio religioso di Cuma, riconosciuto alla πόλις greca dagli Italici prima, da Roma poi.

Note

- 1 In merito si rimanda a BOARDMAN 1964.
- 2 COLDSTREAM 1964, 47-59.
- 3 DE VIDO 2013, 69-70.
- 4 HDT. II 178 ss.; THUC. I 100,2; HDT. IV 17,1; 20,1; 24; 108,2. Su questo tema specifico si rimanda a MELE, 1979.
- 5 GRAS 1993, 103-112.
- 6 STRABO XVII 118; HDT. II 178-179.
- 7 SNODGRASS, 1980.
- 8 ARCHIL. F 3 West ap.; STRABO X 1,12.
- 9 CERCHIAI 2017, 221-238.

- 10 D'AGOSTINO 2009, 185.
 11 D'AGOSTINO 2009, 172.
 12 RIDGWAY 1984.
 13 D'AGOSTINO 2011, 37.
 14 DOMÌNGUEZ 2007.
 15 D'ACUNTO 2009, 481-522; MELE 2014, 78-79.
 16 STRABO V 4,4.
 17 LIV. VIII 22,5.
 18 PHLEG. TRALL. *FGrH* 257 F 36, X B, 53-56.
 19 In ciò pare evidente l'uso, da parte dei due autori, di tradizioni differenti, interessate ad enfatizzare un aspetto piuttosto che un altro.
 20 THUC. VI 4,5; LIV. VIII 22,5; VELL. PAT. I 4,1; PLIN., *HN* III 6,1; STAT., *Silv.* IV 4,78.
 21 DION. HAL. VII 3,1-2.
 22 Ps. SCIMN. 236-240. Cfr. RAGONE 2003, 25-113.
 23 *IG* XIV 715, 730, 748. Le fratric neapolitane custodivano nei loro nomi riferimenti alle origini euboiche della colonia.
 24 STAT., *Silv.* IV 8,49.
 25 TIM. *FGrH* 566 F 89 = DIOD. IV 21,5.
 26 STRABO V 4,4; 4,6.
 27 DION. HAL. VII 4,2; 4,3. BIANCHI 2015, 83-108.
 28 LURAGHI 1994, 79. MELE 2014, 79.
 29 DION. HAL. VII 11,4.
 30 DION. HAL. VII 6,5. Mele 2014, 89-90.
 31 VALENZA MELE 1981, 97-124.
 32 D'ACUNTO 2015, 203.
 33 DION. HAL. VII 3-11.
 34 BIANCHI 2015, 83-108; LURAGHI 1994, 82-83.
 35 LURAGHI 1994, 85-93; MELE 2011, 554-561.
 36 LURAGHI 1994, 93-96; MELE 2011, 561-567.
 37 Nel suo resoconto conciso ma completo in *Mul. Virt.* 26 = *Mor.* 261e-262d., invece, Plutarco connette le vicende che decretano la fine della tirannide a un moto interno alla città, patrocinato da quanti avevano in un primo tempo sostenuto e poi osteggiato Aristodemo.
 38 MELE 2014, 135-139.
 39 DE POLIGNAC 1998, 23-34.
 40 BREGLIA 2008, 232.
 41 D'ACUNTO 2015, 173-212.
 42 BREGLIA 2008, 269-270.
 43 Cfr. CIPRIANI 1997, 211-225.
 44 D'AGOSTINO 1994-1995, 93-95.
 45 PARISI PRESICCE 1985, 69. Peraltro Hera, come consorte di Zeus, presiedeva alla vita ed alle manifestazioni atmosferiche, ricollegandosi al suo carattere primitivo di dea della luce e regina del cielo, carattere che la avvicinava a Selene e la opponeva ad Apollo, che impersonava la luce del sole. Tale caratteristica

primitiva è adombrato negli epiteti omerici χρυσόθρονος (*Il.* I 611; XIV 153; XV 5), χρυσοπέδιλος (*Hes. Th.* 454; 952) e λευκώλενος (*Il.* I 55; 195).

46 PRESICCE 1985, 50; BURKERT 1972, 70 ss.

47 VELL. PAT. I 4,1.

48 PARISI PRESICCE 1985, 70-71.

49 BREGLIA 2008, 263-264. Demetra, dea archegeta in un momento in cui Cuma vuole valorizzare il suo hinterland agricolo, riveste, pertanto, un ruolo chiave nel ristabilimento della concordia nella fase post aristodemica, legandosi all'interesse dell'aristocrazia ad avere buoni rapporti col mondo capuano.

50 CIL X 3683.

51 VALENZA MELE 1992, 21-24.

52 BREGLIA 2008, 239; DE POLIGNAC 1998, 23-29.

53 VALENZA MELE 1977, 524; BREGLIA 2008, 243; MELE 2014, 55-76.

54 MELE 2014, p. 57; GIANGIULIO 1985, 152 ss.

55 STAT., *Silv.* IV 8,45-9.

56 Similmente al racconto parallelo relativo all'Apollo archegete di Cirene, contenuto in CALL. *Hymn. Apoll.* 65-68.

57 CALL., *Ap.* 47-49; Schol. D ad II. II 766; Scol. A ad II. XXIII 383; Schol. BT ad II. XXIII 383. In merito si rimanda a MELE-NAPOLITANO-VISCONTI 2005 .

58 STAT., *Silv.* IV 8,52-53; GIANGIULIO 1985, 152-153.

59 IG XIV 715, 730, 748.

60 IG XIV, 748a, 7; 748b, 6.

61 HDT. V 77, 2; VI 100, 1; STRABO X 1, 8, C 447; PLUT., *Per.* 23.

62 STRABO X 3,6 C465; PLUT., *Mor.* 261 E.

63 IG XIV 714 = IGI Napoli I, 1.

64 SALVIAT 1958, 260.

65 DIOD. IV 15,1; V 25,5.

66 VALENZA MELE 1979, 40-51.

67 COLONNA 1991, 25-67.

68 MADDOLI 2013, 187-190. In merito si rimanda a MELE 2019.

69 SIL. IT. XII 126-133; PLIN., *HN* III 5,61.

70 VERG. *Aen.* VI 295-297; SERV. *ad. Aen.* VI 295.

71 HOM. *Od.* X 509; TIM. *FGrHist* 566 F 57; PS. ARIST. *Mir.* 102; VERG. *Aen.* III 442; VI 118-564; OV. *Met.* XIV 114; STRABO V 4,5 C 244-245; schol. in Aesch. *Prom. vin.* 730B.

72 LUCR. VI 740; VERG. *Aen.* VI 239; STRABO V 4,5 C244; PLIN. *HN* IV 2; XXI 21.

73 STRABO V 4,4 C 243; PS. SCYMN. 239.

74 Fin dall'antichità appare radicata la consapevolezza che il nome stesso della Sibilla designasse qualsiasi donna capace di predizioni estatiche: Cfr. VARRO *Ant. Div.* fr. 56a, 2 (Cardauns) = LACT. *Div. Inst.* I 6,7; SERV. *ad Aen.* III 445 Thilo. Cfr. POCETTI 1998, 77-78.

75 SOPH. F 748; EPHOR. *FGrHist* 70 F 134; TIM. *FGrHist* 566 F 57 = DIOD. IV 22,2; PS. SCYMN. 236-242.

76 LYCOPH. *Alex.* 698-710.

77 VERG. *Aen.* VI 14; 35; 69; 118; 247; 254.

78 DIO. CASS. XLVIII 50.

79 MELE 2014, 268.

80 CALISTI 2012, 9-23.

81 VERG. *Aen.* VII 563-571.

82 VERG. *Aen.* VII 81-84.

83 VARRO *ap. Div. Inst.* I 6,2-3; HOR. *Carm.* I 7,12-13.

84 CRISTOFANI 1996, 9-32; CERCHIAI 1999, 235-241; FALASCA 2022, 7-56; MIELE 2010, 209-244.

85 PETRACCIA 2014, 185. Cfr. TORELLI 1990; POCCHETTI 2008. Esaminando la genesi dell'etimo, si osserva come *mefitis* sia interpretabile come teonimo di origine osca, forse derivato da una protoforma **medhio-dhuītis* (lat. *fumus*) da cui *mefifitis* e quindi *mefitis*, cioè 'colei che fuma nel mezzo' oppure dal radicale **medh(u)* (gr. μεθύω, μέθυ) designante 'inebriamento, ebbrezza', con deduzione del significato di 'colei che si inebria'. Prisciano (*Inst.* III 328,5), inoltre, considera *mefitis* una derivazione translitterata del greco μεσῖτις, 'mediatrice'.

86 SERV. *ad Aen.* VII 84 Thilo.

87 GIANGIULIO 1985, 101-154; FERRANDO 2017, 1-18.

88 In origine e fino alla conclusione della guerra tarentina, l'Hirpinia era parte integrante del Sannio; è solo dopo il 268 e la fondazione di *Beneventum* che questo legame si spezza e gli Hirpini appaiono distinti dai Sanniti nella guerra annibalica: cfr. POLYB. III 91,9; LIV. XXII 13,1; 61,11; XXIII 1,1; 37,12; 41,1; 1,13; 41,1; 43,13; XXIV 12. In precedenza, essi fanno tutt'uno con un Sannio che corre in maniera continua tra il Tirreno e l'Adriatico; coerentemente vi sono fonti che collocano Lucani nei Campi Flegrei e al confine con i Volsci, e anche in seguito torna costante la notizia che gli Hirpini erano in origine Sanniti: cfr. Ps. SCYLAX. XI 15; Ps. ARIST. *Mir.* 95; LIV. VIII 19,1-2; STRABO V 4, 12, 250; VI 1, 2, 253; 1, 3, 254; 3, 1, 228.

89 SERV. *ad Aen.* VII 563 Thilo.

90 MELE 2008, 181-202.

91 FERRANDO 2017, 6-14.

92 BOTTINI, RAININI, ISNENGI COLAZZO 1976, 359 ss.; GUZZO 1998, 27-36.

93 FRANCIOSI 2014, 275-288; in merito si rimanda a CALISTI 2006.

94 Cfr. MARANDINO 1975; CERCHIAI 2017, 219-243.

95 COARELLI 1998, 188 ss.

96 D'ANISI 2001, 131-133.

97 PETRILLO 2008, 307-319.

98 Il ritrovamento di numerose medagliette votive mariane dell'Ottocento e del Novecento, associate alle monete e ad altri oggetti votivi rinvenuti, conferma la sorprendente continuità di frequentazione dell'area come spazio sacro che vede un passaggio di consegne fra divinità di mediazione: a Mefitis, dea legata all'insediamento delle popolazioni sannitiche, che abbandonano il nomadismo per un'occupazione stanziale del territorio, si sostituiscono in età cristiana Santa Felicità, investita di una funzione di patronato femminile, e la

Madonna, *Virgo mediatrix* per eccellenza, una sorta di Mefitis risemantizzate nel senso primigenio di mediazione ed intercessione. Cfr. GAMBINO 1965, LUONGO 2008; FARANDA, 2008.

99 EDLUND 1987, 143. Cfr. GRECO 1999.

100 LEPORE 1991, 261.

101 Cfr. BURKERT 2006, 23.

Bibliografia

BATS 1997 = M. Bats, 'Un Convegno di Taranto per il trentennale del Centre Jean Bérard', in *Atti del XXXVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 3-6 ottobre 1997*, Napoli 1999, 7-9.

BIANCHI 2015 = E. Bianchi, 'Cuma e la tirannide di Aristodemo: aspetti politico-istituzionali', *ERGA/LOGOI* 3, 2015, 83-108.

BOARDMAN 1964 = J. Boardman, *The Greeks Overseas*, London 1964.

BOTTINI-RAININI-ISNENGI COLAZZO 1976 = A. Bottini, I. Rainini, S. Isnenghi Colazzo, 'Valle d'Ansanto. Rocca San Felice (Avellino). Il deposito votivo del santuario di Mefite', *NSA* 8, 30, 1976, 359-524.

BREGLIA 2008 = L. Breglia, 'I culti di Cuma Opicia', in *Atti del XLVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 27 settembre-1 ottobre 2008*, Taranto 2009, 229-270.

BURKERT 1972 = W. Burkert, *Homo necans*, Berlino-New York 1972.

BURKERT 2006 = W. Burkert, 'Ritual between Ethology and Post-modern Aspects: Philological-historical Notes', in E. Stavrianopoulou (ed. by), *Ritual and communication in the Graeco-Roman world*, *Kernos*, suppl. 16, Liège 2006, 23-35.

CALISTI 2006 = F. Calisti, *Mefitis. Dalle madri alla madre. Un tema religioso italico e la sua interpretazione romana e cristiana*, Roma 2006.

CALISTI 2012 = F. Calisti, *Mefitis in Virgilio: «saevamque exhalat opaca mephitim»*, *Studi romani* 60 (1-4), 2012, 9-23.

CERCHIAI 1999 = L. Cerchiai, 'Appunti sui culti di Marica e Mefite', *Ocnus* 7, 1999, 235-241.

CERCHIAI 2017 = L. Cerchiai, 'Integrazione e ibridismi campani: Etruschi, Opici, Euboici tra VIII e VII sec. a.C.', in *Atti del LIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 25-28 settembre 2014*, Taranto 2017, 219-243.

CIPRIANI 1997 = M. Cipriani, 'Il ruolo di Hera nel santuario meridionale di Poseidonia', in J. De La Genière (éd.), *Héra. Images, espaces, cultes, Actes du Colloque international du Centre de recherches archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association PRAC, Lille, 29-30 novembre 1993*, Napoli 1997, 211-225.

COARELLI 1998 = F. Coarelli, 'Il culto di Mefitis in Campania e a Roma', in G. Greco, A. Muscettola (a cura di), *I culti della Campania antica. Atti del*

Convegno internazionale di studi in onore di Nazarena Valenza Mele, Napoli 15-17 maggio 1995, Napoli 1998, 185-190.

COLDSTREAM 1994 = J. N. Coldstream, 'Prospectors and Pioneers: Pithekoussai, Kyme and Central Italy', in R. Tseskhladze, F. De Angelis (edd.), *The Archeology of Greek colonization. Essay dedicated to Sir John Boardman*, Oxford 1994, 47-59.

COLONNA 1991 = G. Colonna, 'Le genti anelleniche', in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. L'èvo antico*, Napoli 1991, 25-67.

CRISTOFANI 1996 = M. Cristofani, 'Due testi dell'Italia preromana', *QuadAEl* 25, 1996, 9-32.

D'ACUNTO 2009 = M. D'Acunto, *La città e le mura: nuovi dati dall'area Nord della città antica. Atti del XLVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 27 settembre-1 ottobre 2008*, Taranto 2009, 494-520.

D'ACUNTO 2015 = M. D'Acunto, 'Politica edilizia e immaginario nella Cuma di Aristodemo: aspetti e problemi', *ScAnt*, 21, Roma 2015, 173-212.

D'AGOSTINO 1994-1995 = B. D'Agostino, 'La stipe dei cavalli di Pithecusa', *AttiMemMagnaGr* 3, 1994-1995, 9-108.

D'AGOSTINO 2009 = B. D'Agostino, 'Pithecusae e Cuma all'alba della colonizzazione', in *Atti del XLVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 27 settembre-1 ottobre 2008*, Taranto 2009, 169-196.

D'AGOSTINO 2011 = B. D'Agostino, 'Pithecusae e Cuma nel quadro della Campania di età arcaica', *ADAIK* 117, 2011, 35-53.

D'ANISI 2001 = M. C. D'Anisi, 'Santuari e culti dei Lucani', in M. L. Nava, M. Osanna (a cura di), *Rituali per una dea lucana. Il santuario di Torre di Satriano*, Potenza 2001, 123-134.

DE VIDO 2013 = S. De Vido, 'Capitani coraggiosi. Gli Eubei nel Mediterraneo' C. Bearzot, F. Landucci (a cura di), *Tra mare e continente: l'isola di Eubea*, Milano 2013, 67-102.

DOMÍNGUEZ 2007 = A. J. Domínguez, 'Mobilità umana, circolazione di risorse e contatti di culture nel Mediterraneo arcaico', in M. Giangiulio (a cura di), *Storia d'Europa e del Mediterraneo, III. Grecia e Mediterraneo dall'VIII secolo a.C. all'Età delle guerre persiane*, Roma 2007, 131-175.

EDLUND 1987 = I. E. M. Edlund, *The Gods and the Piace. The location and Function of Sanctuaries in the Countryside of Etruria and Magna Graecia (700-400 B.C.)*, Stockholm 1987.

FALASCA 2002 = G. Falasca, 'Mefitis, divinità osca delle acque (ovvero della mediazione)', *Eutopia* 2, 2002, 7-56.

FARANDA 2008 = L. Faranda, 'Confini contesi. Divagazioni antropologiche su una Madonna mefitica e le sue gemelle', in A. Mele (a cura di), *Il culto della dea Mefite e la Valle d'Ansanto. Ricerche su un giacimento archeologico e culturale dei Samnites Hirpini, Avellino-Villamaina-Rocca San Felice 18-19-20 ottobre 2002*, Avellino 2008, 401-410.

Ferrando 2017 = S. Ferrando, 'Antichi riti purificatori dell'Italia preromana: il caso del santuario di Mefitis nella valle d'Ansanto', *OTIUM* 3, 2017, 1-18.

FRANCIOSI 2014 = V. Franciosi, 'Alcune note sul grande xoanon della Mefite

d'Ansanto', in V. Franciosi, A. Visconti, A. Avagliano, V. Saldutti (a cura di), *Appellati nomine lupi. Giornata Internazionale di Studi sull'Hirpinia e gli Hirpini. Napoli 28 febbraio 2014*, Napoli 2014, 275-288.

GAMBINO 1965 = N. Gambino, *Da Mefite a Santa Felicità*, Lioni 1965.

GIANGIULIO 1985 = M. Giangiulio, 'Appunti di storia dei culti', in *Atti del XXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 3-7 ottobre 1985*, Taranto 1985, 101-154.

GRAS 1993 = M. Gras, 'Pour un Méditerranée des emporia', in A. Bresson, P. Rouillard (éd. par), *L'Emporion*, Paris 1993, 103-112.

GRECO 1999 = G. Greco, 'Santuari extraurbani tra periferia cittadina e periferia indigena', in *La colonisation grecque en Méditerranée occidentale, Actes de la Rencontre Scientifique en hommage à Georges Vallet, Rome-Naples, 15-18 novembre 1995*, Rome 1999, 231-247.

GUZZO 1998 = P. G. Guzzo, 'Doni preziosi agli dei', in S. Adamo Muscettola, G. Greco (a cura di), *I culti della Campania antica. Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele, Napoli 15-17 maggio 1995*, Napoli 1998, 27-36.

LEPORE 1991 = E. Lepore, 'Conclusioni', in *La romanisation du Samnium aux II^e et I^{er} siècles av. J.-C. Actes du Colloque International, Naples 4-5 novembre 1988*, Naples 1991, 261-264.

LUONGO 2008 = G. Luongo, 'Santa Felicità e la dea Mefite: quale relazione?', in *Monaci, ebrei, santi: studi per Sofia Boesch Gajano. Atti delle Giornate di studio Sophia kai historia, Roma 17-19 febbraio 2005*, Roma 2008, 167-193.

LURAGHI 1994 = N. Luraghi, *Tirannidi arcaiche in Sicilia e Magna Grecia. Da Panezio di Leontini alla caduta dei Dinomenidi*, Firenze 1994.

MADDOLI 2013 = Maddoli, 'I culti della Campania antica: i culti greci', in A. M. Biraschi, M. Nafissi, F. Prontera (a cura di), *Magna Grecia. Tradizioni, culti, storia*, Perugia 2013, 187-210.

MARANDINO 1975 = R. Marandino, *Mefite tra Ansanto e Roma*, Maiella 1975.

MELE 1979 = A. Mele, *Il commercio greco arcaico. Prexis ed Emporie*, Naples 1979.

MELE-NAPOLITANO-VISCONTI 2005 = A. Mele, M. L. Napolitano, A. Visconti (a cura di), *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, Napoli 2005.

MELE 2008 = A. Mele, 'Mefitis tra Romani e Italici', in Id. (a cura di), *Il culto della dea Mefite e la Valle d'Ansanto. Ricerche su un giacimento archeologico e culturale dei Samnites Hirpini, Avellino-Villamaina-Rocca San Felice 18-19-20 ottobre 2002*, Avellino 2008, 181-202.

MELE 2011 = A. Mele, 'Cuma in Opicia tra VI e V secolo: la tradizione rivisitata', in O. Paoletti, M. C. Bettini (a cura di), *Gli Etruschi e la Campania settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi e Italici, Caserta, Santa Maria Capua Vetere-Capua-Teano 11-15 novembre 2007*, Pisa-Roma 2011, 543-567.

MELE 2014 = A. Mele, *Greci in Campania*, Roma 2014.

MIELE 2010 = F. Miele, 'Aree sacre connesse a culti di divinità femminili e maschili presso fonti, sorgenti e punti di guado nella media valle del fiume

Volturno', in H. Di Giuseppe, M. Serlorenzi (a cura di), *I riti del costruire nelle acque violate: Atti del Convegno Internazionale, Roma, Palazzo Massimo, 12-14 giugno 2008*, Roma 2010, 209-244.

MOMIGLIANO 1984 = A. Momigliano, 'Prospettiva 1967 della storia greca', in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, 421-436.

PARISI PRESICCE 1985 = C. Parisi Presicce, 'L'importanza di Hera nelle spedizioni coloniali e nell'insediamento primitivo delle colonie greche alla luce della scoperta di un nuovo santuario periferico di Selinunte', *ArchCl* 37, 1985, 44-83.

PETRACCIA 2014 = M. F. Petracchia, 'Mefitis dea salutifera?', *Gerión* 32, 2014, 181-198.

PETRILLO 2008 = L. B. Petrillo, 'Mephitis, il Ver Sacrum e l'organizzazione del territorio nella storia più antica del santuario dell'Ansanto', in A. Mele (a cura di), *Il culto della dea Mefite e la Valle d'Ansanto. Ricerche su un giacimento archeologico e culturale dei Samnites Hirpini, Avellino-Villamaina-Rocca San Felice 18-19-20 ottobre 2002*, Avellino 2008, 307-320.

POCETTI 1998 = P. Pocetti, 'L'iscrizione osca su lamina plumbea Ve 6: maledizione o preghiera di giustizia? Contributo alla definizione del culto del Fondo Patturelli a Capua', in G. Greco, A. Muscettola (a cura di), *I culti della Campania antica. Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Nazarena Valenza Mele, Napoli 15-17 maggio 1995*, Napoli 1998, 175-184.

POCETTI 2008 = P. Pocetti, 'Mefitis rivisitata (vent'anni dopo... e oltre, con prolegomeni e epilegomeni minimi)', in A. Mele (a cura di), *Il culto della dea Mefite e la Valle d'Ansanto. Ricerche su un giacimento archeologico e culturale dei Samnites Hirpini, Avellino-Villamaina-Rocca San Felice 18-19-20 ottobre 2002*, Avellino 2008, 139-180.

DE POLIGNAC 1998 = F. de Polignac 1998, *Public et privé en Grèce ancienne: lieux, conduites, pratiques. Actes du colloque international, Paris 15-17 mars 1995*, Paris 1998.

RAGONE 2003 = G. Ragone, 'Aristonico tra Kyme e Cuma (Ps. Scymn. vv. 236-253; Aug. De Civ. Dei III, 11)', in B. Virgilio (a cura di), *Studi Ellenistici*, 15, Pisa 2003, 25-113.

RIDGWAY 1984 = D. Ridgway, *L'alba della Magna Grecia*, Milano 1984.

SALVIAT 1958 = F. Salviat, 'Une nouvelle loi thasienne: institutions judiciaires et fêtes religieuses à la fin du IVe siècle av. J.-C.', *BCH* 82, 1958, 193-267.

SNODGRASS 1980 = A. Snodgrass, *Archaic Greece. The Age of Experiment*, London 1980.

TORELLI 1990 = M. Torelli, 'I culti di Rossano di Vaglio', in M. R. Salvatore (a cura di), *Basilicata. L'espansionismo romano nel sud-est d'Italia. Il quadro archeologico. Atti del convegno, Venosa 23-25 aprile 1987*, Roma 1990, 83-93.

VALENZA MELE 1981 = N. Valenza Mele, 'La necropoli cumana di VI e V a.C. o la crisi di una aristocrazia', in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes*, Naples 1981, 97-124.

VALENZA MELE 1991-1992 = N. Valenza Mele, 'Hera ed Apollo a Cuma e la mantica sibillina', *RIA* 14-15, 1991-1992, 5-71.

Michele Napolitano

Studi classici e musicologia nell'Italia del dopoguerra: un breve bilancio

Note in margine a una recente miscellanea musicologica*

Abstract: Partendo da una recente miscellanea di studi musicologici (F. Rovelli - C. Vellutini - C. Panti [a cura di], *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Edizioni ETS, Pisa 2021), il presente articolo cerca di riflettere intorno alla storia di due discipline per molti versi vicine, gli studi classici e la musicologia, ragionando, in particolare, sulle vicende che hanno caratterizzato la storia dei due ambiti nell'Italia del Novecento e, a un tempo, sulla categoria di umanesimo.

Abstract: Starting from a recent miscellany of musicological studies (F. Rovelli - C. Vellutini - C. Panti [a cura di], *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Edizioni ETS, Pisa 2021), the present paper tries to reflect on the history of two neighbouring disciplines, classical studies and musicology, reasoning, in particular, on the events that characterised the history of the two domains in twentieth-century Italy and on the notion of humanism.

Parole-chiave: studi classici; musicologia; Fabrizio Della Seta; Benedetto Croce; umanesimo

Keywords: Classical Studies; musicology; Fabrizio Della Seta; Benedetto Croce; humanism

Michele Napolitano è professore ordinario di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. I suoi interessi di studio si concentrano soprattutto sul teatro attico di quinto secolo, e in particolare sulla Commedia Antica e sul dramma satiresco; sulla lirica arcaica e tardo-arcaica; su problemi di musica e di metrica, e su questioni di fortuna del classico, soprattutto in ambito storico-musicale. Email: michele.napolitano@unicas.it

Confesso che, con il passare del tempo, traggio sempre più giovamento dal confronto con discipline diverse da quelle che mi capita di praticare di solito. E sempre più mi convinco, a un tempo, che restare chiusi nei confini del proprio ambito disciplinare impoverisca e dissecchi. L'occasione per tornare a riflettere sui benefici che provengono dal dialogo interdisciplinare mi è stata offerta, di recente, dalla lettura dei saggi contenuti in una miscellanea di studi musicologici, bella fin dal titolo scelto dai curatori, *Tra ragione e pazzia*¹, che sono stato chiamato a presentare. Si è trattato per me, voglio dirlo con chiarezza, di un'autentica avventura intellettuale. E questa avventura intellettuale si è data in forza, soprattutto, del fatto che in ognuno dei contributi che compongono il volume mi sembrava di scorgere, man mano che la lettura andava avanti, una nota di pedale unificante, nella quale mi riconoscevo. Una nota di pedale, un filo rosso, consistente in una sorta di lingua comune, in una *koiné*, scientifica e intellettuale insieme, il cui tratto più evidente mi sentirei di individuare nella capacità, costante, di trasformare in discorso storico ora il ricorso, a volte non aggirabile, all'erudizione; ora l'esigenza, strenua, di documentazione; ora la non meno agguerrita urgenza di descrizione tecnicamente appropriata dei dati; ora il faticoso lavoro filologico. Ingredienti tutti, questi ultimi, centrali in ognuno dei saggi della miscellanea, sia pure in misura di volta in volta diversa.

La capacità della quale parlo risiede dunque nella facoltà di trasformare il discorso disciplinare, i ferri del mestiere, in riflessione di respiro costantemente ampio, profondo. Regolarmente tesa, più precisamente, a inquadrare i singoli problemi presi in esame, dopo averli circoscritti a dovere, all'interno del quadro storico di riferimento, considerandone le ricadute di ordine culturale e intellettuale, nel senso più largo del termine, e dunque regolarmente oltrepassando i limiti e i confini della disciplina. Capace, ancora, di illuminare il senso dei fenomeni studiati per il tramite di una sensibilità sempre vigile ora alle condizioni concrete della produzione del fatto musicale, ora alle esigenze poste dalla specifica tipologia materiale dei documenti studiati, ora alla composizione del pubblico e alle prerogative delle occasioni per le quali i singoli

fatti musicali erano stati concepiti e realizzati dai loro autori. Con in più, molto spesso, se non sempre, una sensibilità estremamente vigile alle esigenze della comunicazione: un aspetto, che io avverto sempre più cruciale col passare degli anni, che ha fatto sì più di altri, credo, che i contributi di questa miscellanea parlassero persino a me, che non sono del mestiere, in modo tanto vividamente eloquente, tanto pieno, tanto significativo.

E qui, per quanto mi sia imposto, per molte ragioni, di non entrare nel merito dei singoli contributi, vorrei concedermi un'eccezione per spendere qualche parola sul saggio di Deborah Burton². E non certo perché il saggio di Deborah Burton, pur splendido, mi sia apparso più degli altri degno di attenzione, ma perché esso può dare un'idea di cosa intendo quando parlo, come ho appena fatto, di avventura intellettuale. In sintesi estrema, il lavoro di Burton prende in esame i termini in cui la musica di Mozart, del Mozart delle *Nozze*, è sfruttata in due film americani molto popolari, per quanto diversissimi tra loro: *Una poltrona per due* e *Le ali della libertà*. Chi ha visto il secondo di questi due film ricorderà certo la scena, memorabile, in cui il protagonista, Andy Dufresne, impersonato da Tim Robbins, sfuggendo all'occhiuto controllo delle guardie, diffonde, approfittando dei sistemi di trasmissione audio del carcere, il duetto tra Susanna e la Contessa del terz'atto delle *Nozze*, 'Che soave zeffiretto'. La musica, sublime, giunge alle orecchie dei detenuti, i quali interrompono le loro attività e si raccolgono nel cortile del carcere, in meditabondo silenzio, per ascoltarla rapiti. Dal momento che le *Nozze* veicolano un messaggio di libertà e di eguaglianza sociale, così Burton, la scelta del duetto non sorprende in un film che parla appunto di libertà negata e di prigionia ingiustificata. Ma c'è dell'altro, a spiegare la scelta del duetto, ovvero la tecnica della sostituzione, che, centrale nelle *Nozze* in generale e addirittura cruciale nel duetto, non è meno centrale nel film, che ruota appunto intorno alla vicenda di un innocente che finisce in carcere al posto di un altro, il vero colpevole.

E qui, mentre leggevo, il classico salto sulla sedia. Perché, leggendo, di botto mi è venuta in mente una cosa della quale, nel

saggio di Burton, non si parla, ovvero il finale del primo episodio di una delle più belle serie americane che mi sia capitato di vedere in questi ultimi tempi, *Your Honor*: una serie che mette in scena la vicenda di un integerrimo giudice *liberal*, impersonato da Bryan Cranston, che decide di aiutare il figlio, responsabile della morte del figlio del locale boss della mafia e colpevole di omissione di soccorso, a sottrarsi alla giustizia. Bene: sapete qual è la colonna sonora che accompagna il finale del primo episodio della serie? ‘Che soave zeffiretto’! E non certo a caso: mentre il padre e la madre del giovane ucciso visitano a notte fatta il luogo dell’incidente mortale, in un agghiacciante scenario hopperiano, il giudice e suo figlio, seduti uno accanto all’altro sul divano di casa, guardano in silenzio, in tv, *Le ali della libertà*: la scena che ho appena descritta, anzi. E questo in una serie che mette a tema il motivo della sostituzione in termini se possibile ancora più drammatici di quanto non sia nel film: da un lato, un giudice che smette di fare il giudice per coprire il figlio; dall’altro, un criminale sanguinario che cerca legittimamente giustizia dovendo fare i conti con le manovre depistanti del giudice. Il saggio di Deborah Burton mi ha aiutato così a capire il senso profondo della scelta degli sceneggiatori della serie: un molto sofisticato gioco allusivo, capace di coinvolgere, insieme, Mozart e il film di Darabont, pervenendo per consapevolezza delle cose e, insieme, per straordinaria forza di intuito drammaturgico al medesimo esito al quale Deborah Burton perviene in virtù del suo armamentario di musicologa, oltre che della sua intelligenza. Ecco, questo è il libro che mi è toccato di presentare: un libro capace a ogni pagina di sollecitare nei suoi lettori confronti e associazioni di idee, di risvegliare ricordi sopiti, di aprire orizzonti nuovi. E non solo, certo, nei lettori specialisti.

Per quanto nessuno dei saggi raccolti nella miscellanea affronti, se vedo bene, fatti di fortuna dell’antico in senso stretto, numerosi sono gli spunti di riflessione che la lettura di questo libro è in grado di offrire al lettore antichista. In virtù, intanto, della ben significativa circostanza che la più gran parte dei saggi di questa miscellanea ruota intorno a problemi che, nonostante la caleidoscopica varietà

degli specifici oggetti di indagine presi di volta in volta in esame, hanno tutti in comune un elemento, ovvero la riflessione sul senso e sulla funzione del rapporto tra parola e musica. Un rapporto centrale anche in Grecia, naturalmente, ma in termini molto diversi da come esso si è rivelato centrale nella storia della produzione musicale moderna e contemporanea. Luigi Enrico Rossi amava insistere, anche a lezione, su una formulazione del problema che ha trovato forma scritta in più di un suo lavoro a stampa, tra i quali il bel saggio sullo spettacolo edito nei *Greci* Einaudi, nel quale si trova il passo che segue:

Una funzione importante della musica era quella di potenziamento del messaggio verbale. Quando la cultura europea inventò l'opera lirica [...], lo fece per uno studiato omaggio al mondo antico e celebrò quello che si può chiamare, fra parola e musica, un matrimonio d'amore, programmato e progettato con l'intenzione di un omaggio all'antico. Ma l'unione, già arcaica, di parola e musica fu un matrimonio di convenienza: gli spazi aperti in cui si pubblicava la parola richiedevano un espediente che la rallentasse, che la rendesse più incisiva e solenne, e questo espediente fu l'intonazione musicale. Si trattò di un progressivo configurarsi delle forme letterarie determinato dalle condizioni materiali della comunicazione e quindi della pubblicazione: la parola *ebbe bisogno* della musica³.

Riflessioni di estremo interesse soprattutto, direi, perché relative a un fenomeno di consapevole, mirato recupero dell'antico, quello ordito dai teorici e dai musicisti della Camerata, che portò a risultati diametralmente opposti rispetto alle coordinate proprie del modello che si intendeva riportare in vita: parole e musica, sì, ma in un intreccio di grana del tutto inedita rispetto al tipo di rapporto che aveva legato a lungo le due componenti in Grecia arcaica e classica (è ciò che Rossi riassume, con efficacia, nell'opposizione tra 'matrimonio d'interesse' e 'matrimonio d'amore'). Recupero, dunque, certo: si potrebbe persino usare, in un caso del genere, la parola 'restauro'. Ma un recupero, un 'restauro', che vanno però letti, per essere intesi correttamente, nella chiave della discontinuità,

della distanza: come tanto spesso accade quando si abbia a che fare con fatti di ripresa dell'eredità classica. Solo per portare un ulteriore esempio, il grecista non potrà non riflettere a lungo e con sicuro profitto sul saggio che inaugura il volume, quello di Michela Garda. E in particolare su quanto Garda scrive a proposito dell'utilità di storie universali della musica:

La musica [...] è anche una parte integrante dei sistemi di produzione e di mercato ed è anche una forma di relazione sociale. Questi aspetti, però, non sono astrattamente comparabili se non dove sono operanti; ovvero sono le relazioni, gli scambi, i movimenti che definiscono gli orizzonti geografici. Si potrebbe, allora, sostituire alla storia universale una topografia mondiale della musica?⁴

E poco oltre, a definire la sostanza del progetto di topografia musicale relativo alla Germania ideato nel 1811 da Carl Maria von Weber e poi non realizzato, se non in minima parte: «la musica intesa come una rete estesa e complessa di relazioni sociali, di individui e istituzioni, di professionisti e dilettanti, un mondo riconosciuto e disegnato dalla mobilità dei propri attori»⁵. Chi si occupa di letteratura greca qui davvero non può non sentire aria di casa, pensando al molto lavoro che, in questi ultimi anni, è stato fatto in una prospettiva di forte sensibilità alla pluralità, alla disseminazione locale dei fatti di produzione letteraria e musicale e ai fenomeni di mobilità di poeti e musicisti, con un'attenzione sempre più vigile e acuta alla dimensione concreta, materiale, di tali fenomeni⁶. Un lavoro che, per essere svolto, ha avuto bisogno di molta apertura mentale rispetto a impostazioni che, partendo da presupposti classicistici sempre più vietati e stantii, avevano molto a lungo privilegiato prospettive etnocentriche. Michela Garda ragiona, mi sembra, negli stessi termini, palesando preoccupazioni molto simili a quelle che hanno mosso, nel contesto degli studi di greco, le ricerche alle quali ho appena fatto riferimento. Un buon

dialogo tra discipline sembra qui dunque non solo possibile, ma necessario, in una direzione salutarmente nuova rispetto al passato.

Ora, per la *koiné* della quale dicevo poc'anzi si potrebbe persino parlare di metodo, ma in una prospettiva molto concreta. Memore dell'aureo detto attribuito per tradizione orale al grande Gottfried Hermann («Wer nichts über die Sache versteht, der spricht über die Methode», ovvero: «Chi non sa nulla delle cose delle quali parla, finisce per parlare di metodo»), devo confessare che parlare di metodo è cosa che detesto. E ancor più detesto sentirne parlare. Come mi disturba, mi sia lecito confessare anche questo, il fatto che sempre più frequente sia nei nostri studi (ma forse la stessa cosa si verifica anche nel campo degli studi musicologici?) l'uscita di lavori, spesso assai ponderosi, magari a più mani, regolarmente raccolti all'insegna di titoli tanto verbosi quanto opachi e ancor più chilometrici sottotitoli, dedicati all'esposizione di astratte linee metodologiche, in genere spacciate per nuove, o nuovissime, senza che per centinaia e centinaia di pagine capiti mai di imbattersi in esempi concreti di applicazione del metodo di volta in volta descritto e promosso a modello. Il fatto è che il metodo non è cosa che si predichi: il metodo si agisce, si mette a frutto in funzione della soluzione di problemi concreti, che è tutto ciò che davvero conti. Ed è appunto questo ciò che vedevo dipanarsi, saggio dopo saggio, nella lettura della miscellanea: problemi concreti della più varia e cangiante natura, per quanto sussunti e organizzati secondo gabbie tematiche rispondenti ad alcuni degli interessi preminenti del festeggiato, affrontati e risolti unitariamente, secondo le linee proprie della lingua comune della quale dicevo. Al punto che mi è venuto di pensare che questa miscellanea assomiglia molto agli annuali cicli di *Colloquia* ideati a suo tempo, in 'Sapienza', da Pierluigi Petrobelli e poi ripresi e a lungo continuati da Franco Piperno, che li coordina tuttora: varietà di temi e di approcci; trasversalità disciplinare; chiarezza di intenti; ricchezza di esiti⁷.

Tra le riflessioni che la corolla di contributi che costituisce questa miscellanea ha suscitato in me, potrà forse avere senso che io dica qualcosa del molto che il volume mi ha dato da pensare in relazione

alle ragioni storiche proprie degli sviluppi delle nostre rispettive discipline, le scienze dell'antichità da un lato, e in particolare la filologia classica, della quale sono forse più titolato a parlare; la musicologia, dall'altro. Due àmbiti disciplinari che, nella storia culturale e anche accademica del nostro Paese, hanno seguito, come è noto, due tragitti sensibilmente diversi. In questa prospettiva, l'impressione complessiva che ho ricavato dalla lettura del volume è quella di una maturità ormai pienamente raggiunta: la musicologia italiana contemporanea, che questa miscellanea, se non ne esaurisce certo il panorama, rappresenta però altrettanto certamente al suo meglio, lavora e ragiona, oggi, secondo linee che un antichista può sentire perfettamente sovrapponibili a quelle che è abituato a riconoscere sue. Da qui, l'aria di casa alla quale accennavo prima.

Non è questo però, sia chiaro, un giudizio di valore: se così fosse, se volessi, cioè, argomentare che la musicologia italiana appare oggi matura agli occhi di un filologo classico quale io sono perché parla ormai la medesima lingua che ai filologi classici hanno insegnato a suo tempo, in Italia, i Vitelli e i Pasquali, attingendo alla Germania, oltre che peccare di arroganza, starei dicendo una sciocchezza. E una sciocchezza che sarebbe tale, in primo luogo, perché dimostrerei di non vedere, mentre me ne avvedo benissimo, come la musicologia italiana parli oggi, se devo misurarla, almeno, da ciò che ho trovato nei saggi raccolti in questo volume, una lingua assai più libera, più ricca, più vivace, più spigliata, persino, perché più aperta alla ricezione positiva, misurata, intelligente, consapevole, di stimoli disciplinari di ogni sorta, di quanto non accada oggi alle mie discipline. Le quali, pur conservandosi assai bene, nel complesso, per ciò che attiene agli aspetti più specificamente disciplinari (intendo riferirmi, insieme, all'artigianato filologico e alla pratica della storia letteraria), stentano però da un lato più di altre, musicologia compresa, a liberarsi in via definitiva di alcune tenaci incrostazioni di stampo classicistico e mostrano dall'altro minore apertura a aprirsi al mondo perché tuttora condizionate da una sindrome, quella della torre d'avorio, non meno tenace delle incrostazioni classicistiche delle quali ho appena detto, e certo non

meno perniciosa. Col risultato, piuttosto penoso, a dire il vero, che, nel nostro àmbito di studi, molti pur generosi tentativi di apertura all'altro, al nuovo, al diverso, invece di produrre genuino arricchimento, finiscono spesso per determinare, da un lato, opposizione, tanto militante quanto polverosa, in chi li consideri impropri, fino a sfociare, non di rado, in polemiche generalmente stucchevoli, e, dall'altro, applicazioni spesso non molto più che ingenuie e confuse (quando non si tratti, come pure accade, di improvvisazione e di dilettantismo, specie nella pratica, oggi così malauguratamente diffusa, dell'attualizzazione) in chi scelga, al contrario, di praticarli⁸.

Dal momento che di tutto questo nei saggi che compongono *Tra ragione e pazzia* io non ho trovato traccia, è stato naturale per me cercare di capire perché le cose stessero così, o così, almeno, mi apparissero. Una possibile risposta credo di averla trovata in uno scritto del mio maestro, Luigi Enrico Rossi: uno scritto, rimasto a lungo inedito, sepolto nello hard disk del suo ultimo computer, che è adesso a disposizione di chi sia interessato a leggerlo in seno al terzo volume dei suoi scritti minori, usciti per le cure di Roberto Nicolai e di Giulio Colesanti nel corso del '20. Si tratta di una riflessione, fulminante, proposta da Rossi nel corso della presentazione di una raccolta di saggi di Pierluigi Petrobelli, *La musica nel teatro*, edita nel '98 a Torino per i tipi di EDT (la presentazione si tenne in un pomeriggio di febbraio del '99 nel *foyer* del Costanzi: Della Seta era tra i relatori). Parlando di Luigi Ronga, Rossi lo definiva

un crociano, ma vivaddio un crociano intelligente, non certo uno di quelli dediti all'estetica dell'interiezione, di quelli che esclamavano 'Quant'è bello, quant'è bello!' e che poi, alla prima richiesta del perché, tiravano fuori l'arma spuntata dell'intuizione. Non per niente Ronga si era formato anche a Dresda (su cui faceva a noi allievi racconti pieni di nostalgia), assorbendo quel poco o tanto di meglio che poteva ancora offrire il positivismo⁹.

Subito oltre, mettendo a confronto le sue esperienze di formazione con quelle di Petrobelli, Rossi proseguiva nel modo che segue:

Il rifiuto del crocianesimo era facile per Petrobelli, visto che la giovane musicologia italiana poteva permettersi anche il lusso di ignorare del tutto una storia degli studi che in quel campo ancora non esisteva o quasi; e io, da filologo classico, avevo il prezioso patronato di Giorgio Pasquali, morto da poco (nel 1952), che aveva sempre rifiutato Croce e che aveva fatto vedere come Croce avesse trattato ben poco il mondo antico (qualcosa su Terenzio e poco più) e per di più molto male. In questo andavamo d'accordo, che crociani non eravamo davvero e che stimavamo immensamente Ronga proprio perché era un crociano molto, ma davvero molto intelligente.

Questa pagina di Rossi, interessantissima sotto molti riguardi, lo è però, soprattutto, perché sembra ignorare un dato che a me appare invece indiscutibile, ovvero il fatto che Croce e il crocianesimo, che negli studi filologico-classici del dopoguerra italiano furono sentiti né più né meno che come una zavorra da liquidare nel modo più reciso e incondizionato, per la nuova musicologia italiana poterono essere, al contrario, una risorsa. Perché quel che Rossi scrive dell'inesistenza o quasi, in Italia, di una storia degli studi in ambito musicologico per il periodo precedente agli sviluppi del dopoguerra non è vero, o non lo è, almeno, fino in fondo. Alla metà degli anni Trenta erano attivi non solo il giovane Ronga, ma anche il giovane Mila, e il giovane Pirrotta: tutti inevitabilmente crociani, alla metà degli anni Trenta, anche se ciascuno a suo modo¹⁰, ma di un crocianesimo che, forse anche in virtù della pressoché totale indifferenza di Croce al fatto musicale in quanto tale¹¹, seppe mettere in discussione, già molto presto e poi con sempre maggior decisione negli anni del dopoguerra, ciò che Croce aveva di caduco, ovvero l'impianto idealistico del sistema, specie per quanto attiene all'estetica, trovando però il modo, a un tempo, di approfittare di Croce per ciò che Croce aveva di buono da offrire: lo storicismo, che la nuova musicologia italiana seppe assai precocemente mettere a frutto per ciò che di esso soprattutto si poteva conservare e sviluppare, ovvero la sensibilità persino tattile al fatto individuo, alle «cose particolari e individue», per dirla con Croce stesso¹². Quanto

ho appena scritto è stato detto assai meglio da Paolo Gallarati in un lavoro di alcuni anni fa dedicato agli esordi di Mila. Il paragrafo finale del saggio è anzi a tal punto illuminante che vorrei qui citarlo per esteso:

Concludendo, potremmo dire che, sin dagli anni dei suoi esordi, il rapporto tra Mila e Croce fu ispirato a una completa libertà. La sua dichiarata appartenenza a quella scuola di pensiero critico va compresa alla luce di un'assoluta autonomia di movimento dettata, in prima istanza, dalla natura stessa dell'oggetto studiato, del tutto estraneo agli interessi di Croce e, in secondo luogo, dalla capacità di far propri, di volta in volta, gli stimoli più diversi che provenivano dai settori più disparati dell'arte e della cultura, alcuni accogliendoli, altri rifiutandoli con una costante indipendenza di giudizio. Ma questo ideale di libertà, vissuto in prima persona non solo sui libri, ma nella costrizione stessa della prigionia, rimanda in definitiva a quella «religione della libertà» che Croce teorizzava nel primo capitolo della *Storia d'Europa*, affermando che «la concezione della storia come storia della libertà aveva suo necessario complemento pratico la libertà stessa come ideale morale»¹³.

Per tornare alla pagina di Rossi che ho appena citata, ciò che impressiona, in essa, è l'aria di trincea che vi si respira: ancora nel '99! Da qui, ad esempio, lo sconfinamento nella caricatura, se non proprio nel grottesco, nella delineazione, tanto divertita quanto feroce, del crociano modello. Ronga fu immensamente stimato da Rossi, che ne aveva seguito i corsi: ne parlava spesso ai suoi allievi, me compreso, e sempre con sentimenti che non faticherei a dire più ancora di devozione che di ammirazione¹⁴. Ma ancora nel '99 Rossi sentiva il bisogno di dire a chiare lettere che quei sentimenti di devozione per uno studioso di impianto crociano erano stati resi possibili dalla sovrana intelligenza del personaggio: per quanto crociano, era intelligente, insomma, e dunque venerabile¹⁵. Un atteggiamento¹⁶ che spiega, credo, il fatto che Rossi non vedesse che il suo rifiuto oltranzistico, integrale, non negoziabile, di Croce, forse inevitabile in un classicista formatosi nei primi anni Cinquanta, non corrispondeva però affatto ai termini in cui di Croce la musicologia

italiana, sia pure tra mille distinguo e con costanti, ineludibili sforzi di adeguamento al nuovo, aveva saputo e potuto, invece, giovarsi, nel dopoguerra¹⁷.

Il fatto è che il nesso tra filologia e storia, che spiega la sua molto precoce emancipazione, la filologia classica italiana lo deve alla linea che, inauguratasi almeno con Comparetti e con Piccolomini, ancora in pieno Ottocento, culminò in Vitelli e in Pasquali già nei primi decenni del secolo successivo. Lo deve a Vitelli e a Pasquali, e dunque alla Germania: la Germania dei grandi maestri del giovane Pasquali, su tutti Wilamowitz e Leo, ai quali Pasquali doveva peraltro non solo l'impianto storicistico del suo modo di intendere la filologia, ma anche quell'allergia tutta antipositivistica allo specialismo che percorre innumerevoli pagine pasqualiane, tra le quali quelle, celebri, della prefazione alla *Storia della tradizione*¹⁸. La musicologia italiana a esiti tutto sommato simili è arrivata non solo per vie completamente diverse, ma sensibilmente più tardi: dopo le guerre, dopo il fascismo, con conseguenze molto benefiche sui suoi sviluppi successivi. Potendosi soprattutto per questa ragione permettere il lusso di recuperare fertilmente ciò che di Croce era recuperabile, ovvero lo storicismo, come ho già avuto modo di dire: quello storicismo che la filologia classica italiana aveva imparato ben prima, nel fuoco militante delle polemiche, dalla Germania, per il tramite, soprattutto, di Pasquali, finendo così però per trovarsi pressoché condannata, nel dopoguerra, a bandire Croce senza appello, rifiutandone *in toto* l'estetica, come era inevitabile, senza però mai riflettere seriamente su ciò che avrebbe potuto imparare da Croce storiografo, e non solo¹⁹. E imparando però rapidamente, a un tempo, a considerare e ad agire la pratica della filologia come requisito ineludibile di ogni scienza matura del testo. Cominciando a liquidare già prima della guerra il diletterismo polemico e militante della 'critica' conservando però a un tempo la capacità di sentire e di praticare il piacere del testo con ragionevole misura e senza impropri sensi di colpa. Recuperando, del positivismo, il gusto per il dettaglio erudito, ma promuovendo la sensibilità al dettaglio a preoccupazione di segno genuinamente storicistico: avvertendo,

cioè, che il valore dei singoli dettagli risiede nel loro essere messi in funzione della ricostruzione dei quadri di cui sono parte, come tasselli di ebanista, o tessere di mosaici ricomporre i quali è cosa che deve essere sentita come il compito precipuo dello storico. E dimostrandosi capace a un tempo, lo ribadisco, di assorbire contributi e stimoli provenienti da contesti disciplinari i più diversi in modo assai più libero, agile, intelligente e produttivo di quanto non sia accaduto, e tuttora accada, alle discipline antichistiche²⁰.

E forse, se dovessi scegliere, per dare un'idea di ciò che intendo, un solo passo prodotto in ambito musicologico da uno studioso formatosi in Italia prima della guerra che sia pienamente significativo della fertile tensione tra rigore storico-filologico e esigenze di adesione persino sentimentale, vorrei quasi dire di calore, rispetto agli oggetti di studio e di ricerca di volta in volta in causa, finirei per scegliere l'attacco di un saggio, tanto famoso quanto memorabile, di Nino Pirrotta, *Ars nova e stil novo*, risalente alla metà degli anni Sessanta²¹. Un passo, che cito qui di seguito, che sarebbe vano cercare, in quegli anni, in un filologo classico della levatura di Pirrotta. E non certo perché filologi classici della levatura di Pirrotta mancassero, in quegli anni, ma, più semplicemente, perché un filologo classico che, alla metà degli anni Sessanta, si fosse riconosciuto nell'eredità della filologia storica di ascendenza tedesca, nella lezione di Pasquali, per semplificare, e avesse tenuto, a un tempo, a farsi riconoscere per tale, non si sarebbe mai sognato di scrivere cose del genere:

Musicologia è parola recente che avrebbe sorpreso Dante e che anche oggi a molti non piace. È foggata, come tante altre, sul modello antico e glorioso di filologia. Ma chiunque inventò quel modello pose l'accento sul primo dei due elementi che lo compongono, sull'amore di bellezza nel discorso; mentre ogni successiva derivazione ha accentuato la componente del *logos*, con verbosità spesso inelegante, assumendo, in nome di obiettività, un atteggiamento di distacco, o addirittura di aggressività verso l'oggetto prescelto. Filologia, amorosa ed amabile, fu giudicata da un poeta degna sposa a Mercurio; in Musicologia altro non so vedere che una zitella arcigna, il cui amore segreto

per nientedimeno che Apollo è, e rimarrà, senza speranza finché essa non smetta i pesanti occhialoni, il gergo tecnico, il tono burocratico, e non assuma un contegno più gentile e umanistico²².

E allora, se io dovessi dare un nome alla *koiné* della quale ho detto, così come essa mi si è svelata leggendo i contributi raccolti nella miscellanea che fui chiamato a presentare; trovare una parola che riassume il senso e il segno di questa lingua comune, tenendo a mente le parole con le quali il passo che ho appena finito di citare si chiude («un contegno più gentile e umanistico»), da classicista non avrei esitazioni a proporre la parola ‘umanesimo’. Ebbene sì: umanesimo! Un umanesimo certo del tutto alieno dalla retorica dei valori eterni e lontano da ogni astrazione idealistica, da ogni metafisica, da ogni ‘assoluto’; un umanesimo di grana storicistica; un umanesimo del quale l’artigianato filologico sia ingrediente cruciale; un umanesimo attento al nuovo, curioso, allergico allo specialismo proprio come allergico allo specialismo era lo storicismo di Pasquali. Ma umanesimo, vivaddio! Il che dico essendo più che mai consapevole, da classicista, degli affronti che la storia ha riservato a questa grande parola e dei crimini che, in nome di questa grande parola, sono stati commessi, ma proprio per questo più che mai convinto del fatto che questa grande parola meriti oggi di essere recuperata nel suo senso più nobile e alto²³. Un senso che io vedo inverato nei saggi raccolti nella miscellanea per Della Seta (forse anche in forza del predominante ricorrere, in essa, di contributi relativi, come mi è già capitato di osservare sopra, a casi di intreccio tra musica e parola²⁴) assai più pienamente di come non lo veda inverarsi oggi, in Italia, nei nostri studi, negli studi classici, che trarrebbero, credo, significativo profitto, oltre che nuova linfa, da una più attenta considerazione di ciò che accade in territori disciplinari limitrofi, a partire proprio dalla musicologia.

Per chiudere: così come la chiarezza di intenti che segnalavo prima in relazione ai *Colloquia* musicologici di Franco Piperno si deve certo anche alla sapiente regia di chi li organizza, così la miscellanea per Della Seta, alla quale contribuiscono colleghi e

allievi del festeggiato, in un fertile dialogo alla pari, non parlerebbe la lingua comune della quale ho detto a più riprese se i curatori non l'avessero immaginata e realizzata così come essa è. Ma poi c'è un altro elemento unificante, del quale sarebbe ben miope non tenere conto, perché è forse il più importante e decisivo. E questo elemento unificante è il festeggiato, Fabrizio Della Seta: la sua lunga attività di ricerca e di insegnamento; i termini in cui ha inteso e praticato la sua disciplina; il modo in cui ha saputo condividere con colleghi e allievi le sue idee, nelle sedi deputate, per così dire, così come in mille occasioni informali (in quanti dei contributi che ho letti trovo cenni a questo aspetto, così importante, così irrinunciabile!). La mirabile vivacità di questa miscellanea; la sua freschezza, vorrei dire; la quantità di stimoli che, ne sono certo, avrà suscitato e susciterà ancora in futuro in funzione di nuovi approfondimenti, di nuove ricerche, in ognuno degli àmbiti affrontati nei saggi che la compongono, si devono certo a un concorso di cause. Ma una cosa è certa: questo libro non sarebbe com'è se non fosse stato pensato per colui al quale è stato offerto²⁵.

Note

*Riproduco qui con alcune integrazioni e un certo numero di note a piè di pagina, conservando, nei limiti del possibile, il tono informale, a tratti, anzi, colloquiale, dell'esposizione orale, il testo che ho letto nel pomeriggio dello scorso 28 gennaio a Roma, presso l'Aula di Storia della Musica 'Nino Pirrotta' della Facoltà di Lettere e Filosofia della 'Sapienza', in occasione della presentazione di ROVELLI *et al.* 2021. Rispetto a ciò che mi capitò di dire in quell'occasione, aggiungo qui soltanto alcune riflessioni intorno a punti che ritengo possano essere di qualche interesse nella prospettiva di chi si occupa di discipline antichistiche, approfittando del taglio della rivista che ospita queste mie pagine: un'occasione preziosa, per me, per recuperare note di lettura alle quali avevo allora dovuto rinunciare per ovvie ragioni di tempo e, anche, di pertinenza. Per ciò che attiene alla presentazione del volume, vorrei qui ringraziare molto cordialmente, per il loro graditissimo invito, gli amici

Franco Piperno e Andrea Chegai. A Andrea Chegai e a Mila De Santis desidero inoltre dichiarare la gioia che mi ha regalato condividere con loro l'onore e il piacere della presentazione del volume. E un grazie più che mai affettuoso a Fabrizio Della Seta, il festeggiato, al quale devo anche in questo caso, come molte altre volte in passato, riflessioni e idee che mi sono state, come sempre, preziose. Ma un grazie particolarmente caloroso devo, anche, alle direttrici della rivista, le dottoresse Giovanna Battaglini e Alessandra Di Meglio, per la generosa ospitalità che hanno voluto garantire a questo mio contributo, per molti aspetti eterodosso. Tengo, infine, a precisare che queste mie note non si propongono di presentare il contenuto del volume per il quale sono state scritte e dal quale sono state ispirate: a questo pensarono, a Roma, Andrea Chegai e Mila De Santis, come era giusto e inevitabile che fosse. Io, da non specialista, cercai di proporre invece, sia pure molto in sintesi, un confronto tra le sorti toccate, nell'Italia del Novecento e di questo primo scorcio di nuovo millennio, ai due ambiti disciplinari sui quali scelsi di soffermarmi, la musicologia e la filologia classica: due ambiti disciplinari che sento da sempre contigui, per molte ragioni, di ordine anche personale, sulle quali non vale che indugi.

1 Le ragioni della scelta sono spiegate dai curatori in apertura della 'Prefazione': il titolo della miscellanea «intende evocare [...] sia la 'ricetta' del far teatro che Goethe fa pronunciare al Comico nel *Prologo in teatro* del *Faust* e che apre il magistrale volume di Della Seta «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, sia l'avvio di una raccolta di racconti di suo padre, Fabio Della Seta, edita postuma grazie al lavoro di Fabrizio stesso» (ROVELLI *et al.* 2021, XV.). Entrambi i passi si trovano citati in esergo, nella medesima pagina.

2 Di Deborah Burton mi aveva molto colpito, a suo tempo, un libro di argomento pucciniano: *Recondite Harmony* (BURTON 2012). Il saggio da lei destinato a questa miscellanea (BURTON 2021) mi ha colpito altrettanto a fondo che il libro di dieci anni precedente.

3 ROSSI 1997, 775 = ROSSI 2020a, 67.

4 GARDA 2021, 15.

5 Ivi, 16.

6 Qui basti un cenno alla straordinaria fioritura recente di studi sul teatro di V secolo incentrati sul fenomeno della *reperformance*, ovvero delle riprese di *pièces* pensate per Atene, e ad Atene messe in scena, in contesti diversi, nel tempo e nello spazio, da quello d'origine: mi sia lecito, per questo, rimandare a un mio lavoro recente, nel quale, discutendo il problema, mi è capitato di raccogliere il grosso della densa bibliografia ad esso pertinente (NAPOLITANO 2021; la rassegna bibliografica a p. 299 n. 3). Ma non meno decisiva è stata, in tempi recenti, l'uscita di lavori dedicati, nella prospettiva della mobilità, della circolazione, al fenomeno dei letterati e musicisti itineranti: per limitare il campo a un solo titolo, ricorderei i saggi raccolti in HUNTER, RUTHERFORD 2009.

7 Sono da sempre convinto, lo dicevo in apertura, del fatto che mettere assieme competenze diverse aiuti a rispondere meglio alle domande che capitano di porsi, almeno nei casi in cui si tratti di riflettere intorno a problemi comuni a ambiti distinti. Dopo aver detto dei *Colloquia* musicologici, vorrei ricordare qui almeno due occasioni delle quali ebbi esperienza diretta, trovando in entrambi i casi conferma della bontà di ogni sano approccio trasversale: la giornata di discussione sul restauro, tenutasi a Roma, in ‘Sapienza’, presso l’Aula Odeion del Museo dell’Arte Classica della Facoltà di Lettere e Filosofia il 21 febbraio 2008, e il Convegno Internazionale ‘Textual Philology Facing ‘Liquid Modernity’: Identifying Objects, Evaluating Methods, Exploiting Media’, svoltosi anch’esso in ‘Sapienza’, tra l’Aula di Archeologia e l’Aula Odeion, dal 18 al 20 aprile 2018. Esistono atti a stampa di entrambi i convegni: rispettivamente, Rossi *et al.* 2012, e CHEGAI *et al.* 2019. Se ricordo queste due occasioni, è anche perché in entrambi i casi Fabrizio Della Seta vi portò il suo contributo. Nel caso del convegno del 2018, poi, l’apporto dei musicologi fu molto denso: insieme a Della Seta intervennero, infatti, Andrea Chegai, Eleonora Di Cintio e Federica Rovelli.

8 Nonostante la sempre più netta inversione di tendenza osservabile in questi ultimi anni, va peraltro rilevato, nel dominio dell’antichistica italiana, il persistere, in molti, di un atteggiamento di tenace, resistente albagia nei confronti di chi si adoperi in direzione della divulgazione, anche nei casi in cui essa si declini secondo modi e forme di comprovata serietà: come se l’idea stessa di uscire dal recinto dello specialismo per provare a comunicare a un pubblico ampio rappresentasse una minaccia per il futuro delle discipline che ruotano intorno all’antico. Anche da questo punto di vista, la musicologia italiana ha molto da insegnare agli antichisti. Solo per fare un esempio recentissimo, mi piace segnalare l’uscita dei due primi volumi di una collana curata per il Saggiatore da Paolo Gallarati, ‘L’opera italiana’: il *Verdi* dello stesso Gallarati e il *Bellini* di Fabrizio Della Seta. Due libri che (insieme, c’è da esserne certi, a quelli che li seguiranno: il *Rossini* di Andrea Chegai; il *Donizetti* di Luca Zoppelli; il *Puccini* di Virgilio Bernardoni) realizzano come meglio non si potrebbe l’esigenza di parlare in modo comprensibile a un pubblico esteso e indifferenziato senza banalizzare in alcun modo i contenuti e la sostanza di ciò che si comunica.

9 Rossi 2020c, 369.

10 E Pirrotta, certo, in termini meno ortodossi e ‘militanti’ di quanto non fosse stato per Ronga e per Mila, i quali del resto, a differenza di Pirrotta, rimasero anche nel dopoguerra crociani di stretta osservanza.

11 Naturalmente, la sostanziale indifferenza alla musica non solo di Croce, ma dell’idealismo italiano nel suo complesso, Gentile, ovviamente, compreso, ebbe anche effetti nefasti: tra tutti, forse, la poca o nulla attenzione regolarmente

riservata, di riforma in riforma, all'educazione musicale nel sistema scolastico italiano (un punto, cruciale, sul quale volle richiamare la mia attenzione, ben a ragione, lo stesso Della Seta, appena dopo la fine della presentazione romana: gliene sono molto grato). Per chi voglia farsi un'idea della storia dell'educazione musicale in Italia rimando a SCALFARO 2014.

12 Il passo dal quale desumo le due brevi citazioni corre come segue: «[I] conoscere che davvero c'interessa, e il solo che c'interessa, è quello delle cose particolari e individue, tra le quali e delle quali viviamo e che di continuo trasformiamo e produciamo, immersi non già nella realtà come in un ambiente esterno, ma tutt'uni con essa» (CROCE 1948, 217).

13 GALLARATI 2011, 238-239. Ma la medesima libertà nell'assumere il buono della lezione di Croce, evitando ogni possibile ortodossia e cercando, al contrario, da subito vie nuove, fu anche nel giovane Pirrotta, specie per quanto attiene alla ricerca di un equilibrio produttivo e sensato tra le necessarie esigenze poste dalla valutazione estetica dei singoli fatti musicali e l'altrettanto ineludibile apporto della pratica filologica; tra intuizione e rigore, tra gusto e storia. Trovo su questo osservazioni preziose in due diversi scritti di Fabrizio Della Seta: DELLA SETA 1998, spec. 11-13; DELLA SETA 2010, spec. 47-54. Per l'influsso esercitato dall'idealismo italiano sulla formazione intellettuale di Pirrotta si veda anche CUMMINGS 2013, 114-122.

14 Ricordo, in particolare, l'entusiasmo col quale Rossi accolse, nel 1991, la pubblicazione, da parte dell'Accademia dei Lincei, delle dispense universitarie dei corsi tenuti da Ronga in 'Sapienza' dal 1938 al 1971, dispense nelle quali ritrovava gli insegnamenti del maestro. Fu lui stesso a segnalarmene l'uscita e a consigliarmene l'acquisto. Negli anni, ho scoperto quanto di prezioso ci sia ancora in Ronga, nonostante la sua ortodossia crociana: ad esempio, nei saggi raccolti nel volume laterziano *L'esperienza storica della musica*. Per quanto «già allora inattuale», come scrive Della Seta nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* dedicata a Ronga (DELLA SETA 2017, 389), è, quello, un libro nel quale la polemica contro la settorialità tecnicistica, pur a tratti persino aspra, è condotta con una misura esemplare, soprattutto in forza della non comune intelligenza con la quale le esigenze della critica estetica sono difese non in direzione di un vacuo intuizionismo, ma in nome delle ragioni di uno storicismo che, pur declinato in salsa crociana, e dunque orientato, certo, in direzione della «fantasia creativa» delle personalità singole, non perde mai di vista la centralità dei contesti, dei quadri di riferimento. Persino nel saggio sui generi letterari, del 1956 (RONGA 1960, 109-127), che da studente rifiutavo, scioccamente, con sentimenti prossimi allo sprezzo.

15 Si veda, del resto, quanto Rossi scrive di Ronga a suggello della citata presentazione del libro di Petrobelli: «Il bisogno di concretezza si manifestò in lui [*scil.* in Petrobelli] fin dalla tesi di laurea su Giuseppe Tartini [...]: e quanti

momenti di irrequieta insubordinazione vivemmo insieme, perché Ronga era intelligente – non mi stancherò mai di ripeterlo – ma era pur sempre un crociano» (ROSSI 2020c, 370).

16 Il medesimo che informa di sé uno dei più vitali lavori di Rossi, l'articolo del '71 sui generi letterari (ROSSI 1971 = ROSSI 2020b), che è, anche, un manifesto di anticrocianesimo militante in tempi di trionfante strutturalismo: ma dal '71 al '99 erano trascorsi quasi trent'anni!

17 Non mi sfugge, naturalmente, il fatto che, tra le due guerre, la giovane musicologia italiana fu anche tanto altro, ben oltre il confronto con Croce: penso, solo per fare qualche esempio, ai nomi di Fausto Torrefranca, di Luigi Rognoni, di Fedele D'Amico. E l'elenco potrebbe andare avanti a lungo. Se mi fermo a Croce è perché il confronto con Croce e con il suo lascito intellettuale e culturale, più ancora che per i musicologi, fu cruciale per gli antichisti: già tra le due guerre, e poi nel dopoguerra. Che tale confronto sia stato assai più aperto e costruttivo in ambito musicologico di quanto non si sia dato in ambito antichistico è cosa che ha contribuito a configurare diversamente gli sviluppi delle due discipline: con profitto, credo, della musicologia.

18 Sulle peculiarità dello storicismo di Pasquali resta fondamentale TIMPANARO 1972. Da allievo di Rossi, l'allergia allo specialismo è cosa che appresi presto, dalla viva voce del mio maestro: il quale del resto, presentando il libro di Petrobelli, parla, a un certo punto, di «secco filologismo»: per rifiutarlo (ROSSI 2020c, 369).

19 Molto pesò, naturalmente, la ben nota polemica che, tra il 1936 e il 1937, oppose Pasquali a Croce. Bastino qui, per questo, alcuni riferimenti bibliografici essenziali: TIMPANARO 1972, 129-132; LA PENNA 1988, 47-58; CAGNETTA 1990, 69; CAGNETTA 1998; CANFORA 2005, 196-197; BOSSINA 2017, 293-294. Non si può negare che l'idealismo di marca crociana, nei suoi rappresentanti migliori (ovvero, nei meglio attrezzati quanto agli strumenti della filologia formale), seppe produrre anche nel campo del greco lavori a volte non meno egregi di quelli che uscivano dall'officina dei 'filologi'. Ma è certo altrettanto innegabile che gli unici frutti davvero durevoli e significativi del crocianesimo in ambito classico si fanno individuare, oggi, nei lavori di argomento lirico e tragico editi da Gennaro Perrotta entro la prima metà degli anni Trenta: i *Tragici greci* (1931) e soprattutto *Saffo e Pindaro* e il grande *Sofocle*, entrambi pubblicati nel 1935. Lavori nei quali il crocianesimo intelligente e avvertito di Perrotta si sposa al meglio con quella «sensibilità ai problemi filologici» (ROSSI 1996, 154 = ROSSI 2020d, 351) che all'allievo proveniva dal suo grande maestro Pasquali. E a proposito di Croce, non si andrà, credo, troppo lontani dal vero se si vorrà indicare nel capolavoro di Perrotta, la *Storia della letteratura greca*, edita in tre volumi tra il 1940 e il 1946, il frutto più duraturo e maturo dell'influenza culturale esercitata da Croce sugli studi classici nel Novecento italiano. Chi

però, nel dopoguerra, individuava in Pasquali un modello non discutibile di metodo e di sapere (come si è visto, Rossi, nel passo sopra citato, parlava, a proposito di Pasquali, di «prezioso patronato») era, insomma, nella condizione di rigettare Croce in blocco. O così, almeno, si sentiva: comprensibilmente, in fondo. La musicologia italiana questo problema poté viverlo in termini assai meno drammatici rispetto alle discipline dell'antichità, e fu, tutto sommato, un bene. Mi rendo conto del fatto che sarebbe forse utile scrivere una storia delle reazioni opposte al crocianesimo, tra più o meno cauta adesione e più o meno deciso rigetto, dagli studiosi italiani formati tra le due guerre: più ancora che procedendo per ambiti disciplinari, forse, prendendo in esame la traiettoria di singoli studiosi, per indagare di caso in caso opzioni e scelte di campo.

20 «Caratteristica della musicologia italiana contemporanea è una genuina propensione al dialogo, a volte corrisposto a volte un po' faticoso, con le discipline affini», tra le quali, al primo posto, le discipline linguistico-letterarie (DELLA SETA 2019, 23).

21 Si tratta, come informa la nota al titolo nella ristampa einaudiana, della «versione italiana di una conferenza tenuta il 7 gennaio 1965 ad un Symposium dantesco organizzato dalla Johns Hopkins University di Baltimora, e ripetuta poi in varie altre università americane». Il saggio uscì poi in «Rivista Italiana di Musicologia» 1, 1966, 3-19.

22 PIRROTTA 1984, 37. Su questo passo, davvero splendido, si veda quanto osserva Della Seta: «Escludo che egli [*scil.* Pirrotta] potesse riconoscersi nell'ideale 'positivistico' di un'erudizione che rinuncia all'esercizio del gusto, come pure in un interesse analitico di tipo scienziato, che estrapola il linguaggio musicale dal tessuto vivo della storia e dell'umanità; ma dubito anche che potesse esprimere più di un benevolo ma generico assenso verso le proposte di rinnovare la musicologia con un ritorno all'esercizio della 'critica'. [...] In realtà la sua idea della musicologia era abbastanza lontana da quella prevalente nei nostri anni [qui segue la citazione del passo di Pirrotta]; era piuttosto quella di chi si era formato in un'epoca in cui la giovane disciplina non aveva ancora assunto caratteri di specializzazione, e in cui era ancora vivo un concetto globale della cultura» (DELLA SETA 1998, 14).

23 Lo ha fatto benissimo, di recente, Stéphane Toussaint, in un libro, intelligente e sensibile, dedicato al ruolo e alla funzione dell'intellettuale umanista nella storia, con lucide riflessioni sul tempo presente e sulle prospettive future (TOUSSAINT 2019). Quanto alle storture determinate a più riprese, nel corso della storia della cultura occidentale, da interpretazioni tendenziose e disoneste delle categorie di classicismo e di umanesimo, resta ineludibile il rimando a un libro che non ometto mai di segnalare ai miei studenti e al quale regolarmente torno io stesso: *Ideologie del classicismo* di Canfora (CANFORA 1980). Da Rossi imparai presto a sospettare di ogni possibile approccio umanistico all'antico

in nome degli inalienabili diritti che spettano al «mestiere di storico e di filologo». Insieme, appresi da lui a praticare con parsimonia estrema il pur «non sopprimibile *plaisir du texte*»: un piacere che Rossi, non senza una punta di tagliente ironia, riteneva opportuno confinare «a determinate ore del giorno o ai giorni festivi della settimana» (ROSSI 2006, 91 = ROSSI 2020e, 325; ma le medesime idee trovano sviluppo già nella presentazione del libro di Petrobelli, e poi altrove). Di questi insegnamenti, nei quali mi riconosco oggi non meno pienamente di quanto mi ci riconoscessi da più giovane, sono tuttora grato al mio maestro. Ma ‘umanesimo’ resta una parola grande e bella: purché la si intenda bene, naturalmente. E a questo proposito, mi piace ricordare che, in tempi anche più cupi e drammatici dei pur difficili tempi che ci troviamo a attraversare, l’Europa ha saputo trovare la forza di affermare idee alte e nobili di umanesimo. Penso, solo per fare un esempio, alla chiusa, memorabile, di uno scritto di Thomas Mann risalente al 1935, edito in traduzione italiana nel 1947 da Mondadori col titolo *Attenzione, Europa!* (lo si trova adesso in MANN 2017, 83-96). Varrà la pena citarla: «In ogni umanesimo c’è un elemento di debolezza che va congiunto col suo disprezzo del fanatismo, con la sua tolleranza e col suo amore del dubbio, insomma con la sua naturale bontà, e che in certe circostanze può diventargli fatale. Ciò che oggi sarebbe necessario è un umanesimo militante, un umanesimo che scopra la propria virilità e si saturi della convinzione che il principio della libertà, della tolleranza e del dubbio non deve lasciarsi sfruttare e sorpassare da un fanatismo che è senza vergogna e senza dubbi. Se l’umanesimo europeo è diventato incapace di una gagliarda rinascita delle sue idee; se non è più in grado di rendere la propria anima consapevole di se stessa in una pugnace alacrità di vita, andrà in rovina e ci sarà una Europa, il cui nome non sarà più che un’espressione storica e da cui sarebbe meglio rifugiarsi nella neutralità fuori del tempo» (MANN 2017, 95-96).

24 Un tratto, di evidente ascendenza pirrottiana, che contribuisce in modo decisivo a sottrarre questo volume ai confini del settoriale e del tecnico: ed è appunto questo che intendo, soprattutto, quando parlo di umanesimo. Negli scritti di Della Seta a me meglio noti questo tipo di sensibilità umanistica si sposa a una sensibilità non meno acuta al rapporto tra la storicità del fenomeno artistico e il suo valore, per così dire, atemporale: una sensibilità, anch’essa prodotta da una pratica ‘buona’ dell’umanesimo, che mette regolarmente al riparo, per il suo essere storicamente fondata, dai rischi dell’attualizzazione brutta. Si legga, ad esempio, il passo che segue: «[R]itengo che la storicità dell’arte risieda non solo nel suo essere espressione della cultura del mondo che l’ha prodotta, ma anche nella sua capacità di dar forma a idee e aspirazioni dei diversi mondi nei quali essa viene via via attualizzata e rivissuta. Credo anzi che ciò che fa di un prodotto umano un’opera d’arte sia la sua capacità di

riempirsi di sensi sempre nuovi e di volta in volta attuali. Concettualizzare la tensione intrinseca in ogni capolavoro, proprio in quanto struttura linguistica, tra il suo essere una voce che ci arriva dal passato e il suo parlarci anche del presente significa coglierne il carattere storico, che non è quindi né estraneo né opposto al suo carattere artistico» (DELLA SETA 2008a, 382).

25 Fino al punto, anzi, che non sarebbe esagerato affermare (o così, almeno, sembra a me) che l'autentico filo rosso che lega e tiene insieme ognuno dei saggi che compongono questa miscellanea al di là di ogni possibile varietà di temi e di contenuti è forse da ravvisarsi, in primo luogo, nei presupposti intellettuali e culturali che fanno da fondamento alla lunga e fervida attività dello studioso al quale essa è dedicata. A tali presupposti Della Seta allude a più riprese e in più sedi: chi voglia averne un'idea compiuta, potrà fare riferimento alle pagine, splendide, dell'introduzione alla citata raccolta di saggi di drammaturgia musicale edita da Carocci nel 2008, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale* (penso, specialmente, a DELLA SETA 2008b, 16-19).

Bibliografia

BOSSINA 2017 = L. Bossina, *I rapporti tra Italia e Germania nella filologia classica (1920-1940)*, in A. ALBRECHT, L. DANNEBERG, S. DE ANGELIS (a cura di), *Die akademische ›Achse Berlin-Rom‹? Der wissenschaftlich-kulturelle Austausch zwischen Italien und Deutschland 1920 bis 1945*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2017, 229-303.

BURTON 2012 = D. Burton, *Recondite Harmony. Essays on Puccini's Operas*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012.

BURTON 2021 = D. Burton, *Le scarpe di Figaro: Substitution, Revolution, Compassion*, in F. ROVELLI, C. VELLUTINI, C. PANTI (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021, 369-384.

CAGNETTA 1990 = M. Cagnetta, *Antichità classiche nell'Enciclopedia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

CAGNETTA 1998 = M. Cagnetta, *Croce vs. Pasquali: quale storicismo?*, in QS, 48, 1998, pp. 5-32.

CANFORA 1980 = L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980.

CANFORA 2005 = L. Canfora, *Il papiro di Dongo*, Milano, Adelphi, 2005.

CHEGAI et al. 2019 = A. Chegai, M. Rosellini, E. Spangenberg Yanes (a cura di), *Textual Philology Facing 'Liquid Modernity': Identifying Objects, Evaluating Methods, Exploiting Media*, *Storie e Linguaggi*, 5/1, 2019.

CROCE 1948 = B. Croce, *Punti di orientamento della filosofia moderna*, in Id., *Ultimi saggi*. Seconda edizione riveduta, Bari, Laterza, 1948, 213-221.

CUMMINGS 2013 = A. M. Cummings, *Nino Pirrotta. An Intellectual Biography*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2013.

DELLA SETA 1998 = F. Della Seta, *Appunti per un ritratto intellettuale di Nino Pirrotta*, in *Recercare*, 10, 1998, 9-15.

DELLA SETA 2008a = F. Della Seta, *Musica nella storia e musica come storia*, in G. LA FACE BIANCONI, F. FRABNONI (a cura di), *Educazione musicale e formazione*. Atti del Convegno, Bologna, 12-14 maggio 2005, Milano, Franco Angeli, 2008, 379-386.

DELLA SETA 2008b = F. Della Seta, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.

DELLA SETA 2010 = F. Della Seta, *Storia, filologia e gusto musicale. Rileggendo i primi scritti di Pirrotta*, in F. DELLA SETA et al., *Musicologia fra due continenti. L'eredità di Nino Pirrotta*. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 4-6 giugno 2008, Roma, Scienze e Lettere, 2010, 37-54.

DELLA SETA 2017 = F. Della Seta, 'Ronga, Luigi Salvatore Giuseppe', in *DBI* 88, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, 388-390.

DELLA SETA 2019 = F. Della Seta, *La ricerca musicologica nell'università*, in A. CAROCCIA (a cura di), *La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive*. Atti della giornata nazionale di studi, Roma, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, 26 settembre 2017, Vicchio, LoGisma, 2019, 21-27.

GALLARATI 2011 = P. Gallarati, *Gli esordi di Massimo Mila e il suo rapporto con la critica crociana*, in M. CAPRA, F. NICOLODI (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Parma-Venezia, Marsilio, 2011, 221-240.

GARDA 2021 = M. Garda, *Tempi storici e orizzonti geografici nella storiografia musicale ottocentesca*, in F. ROVELLI, C. VELLUTINI, C. PANTI (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021, 3-19.

HUNTER, RUTHERFORD 2009 = R. Hunter, I. Rutherford (a cura di), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

LA PENNA 1988 = A. La Penna, *Gli Scritti filologici di Giorgio Pasquali*, in F. BORNMANN (a cura di), *Giorgio Pasquali e la filologia classica del Novecento*. Atti del Convegno, Firenze-Pisa, 2-3 dicembre 1985, Firenze, Olschki, 1988, 15-77.

MANN 2017 = T. Mann, *Moniti all'Europa*. A cura di L. MAZZUCCHETTI. Introduzione di G. Napolitano, Milano, Mondadori, 2017.

NAPOLITANO 2021 = M. Napolitano, recensione a: A. A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Century BC*, Berlin-Boston 2017, in *RCCM*, 63, 2021, 298-305.

PIRROTTA 1984 = N. Pirrotta, *Ars nova e stil novo*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, 37-51.

RONGA 1960 = L. Ronga, *L'esperienza storica della musica*, Bari, Laterza, 1960.

RONGA 1991 = L. Ronga, *Lezioni di storia della musica*, I-II, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1991.

ROSSI 1971 = L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in *BICS*, 18, 1971, 69-94.

ROSSI 1996 = L. E. Rossi, *Conclusioni*, in B. GENTILI, A. MASARACCHIA (a cura di), *Giornate di studio su Gennaro Perrotta*. Atti del Convegno, Roma, 3-4 novembre 1994, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996, 153-158.

ROSSI 1997 = L. E. Rossi, *Lo spettacolo*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società. 2. Una storia greca. II. Definizione*, Torino, Einaudi, 1997, 751-793.

ROSSI 2006 = L. E. Rossi, *Insegnare e imparare il greco oggi: la lingua e la cultura*, in *Scienze umanistiche*, 2, 2006, 87-102.

ROSSI 2020a = L. E. Rossi, *Lo spettacolo*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 63-104.

ROSSI 2020b = L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 3-37.

ROSSI 2020c = L. E. Rossi, *Presentazione de La musica nel teatro di Pierluigi Petrobelli*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 367-370.

ROSSI 2020d = L. E. Rossi, *Conclusioni*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 350-354.

ROSSI 2020e = L. E. Rossi, *Insegnare e imparare il greco oggi: la lingua e la cultura*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 321-336.

ROSSI *et al.* 2012 = L. E. Rossi *et al.*, *Giornata di discussione su "Il restauro: parole, figure, suoni, manufatti"*, in *Seminari Romani di cultura greca*, n. s. I 1, 2012, 1-69.

ROVELLI *et al.* 2021 = F. Rovelli, C. Vellutini, C. Panti (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021.

SCALFARO 2014 = A. Scalfaro, *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri*, Milano, Franco Angeli, 2014.

TIMPANARO 1972 = S. Timpanaro, *Storicismo di Pasquali*, in L. CARETTI (a cura di), *Per Giorgio Pasquali. Studi e testimonianze*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972, 120-146.

TOUSSAINT 2019 = S. Toussaint, *La liberté d'esprit. Fonction et condition des intellectuels humanistes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

Susanna Pietrosanti

Parole che volano: su una nuova traduzione di *Edipo Re*

Abstract: Il saggio esamina la traduzione dell'*Edipo Re* di Sofocle eseguita da Francesco Morosi. *Target-oriented* e letterariamente alta, dimostra le capacità di una nuova versione di un classico di determinare una performance incisiva, condizionando anche gli esiti di scena.

Abstract: The essay examines the new translation of Sophocles' *Oedipus Rex*, performed by Francesco Morosi. The translation shows the capability of a Classic masterpiece's new version of determining an impactful performance, shaping also the stage results.

Parole-chiave: Sofocle; traduzione; performance contemporanea; Edipo; teatro classico

Keywords: Sophocles; translation; contemporary performance; Oedipus; Classical Theater

Susanna Pietrosanti – Università degli Studi di Pisa. La studiosa si interessa al teatro classico, alla performance contemporanea, ai Translation Studies e all'antropologia.
Email: susannapietrosanti1@gmail.it

Parole che volano: su una nuova traduzione di *Edipo Re*

1) Il teatro tragico greco, scrive Maria Cecilia Angioni, «continua nella sua distanza a interrogare l'uomo moderno e diviene paradigma mitico della situazione contemporanea»¹. Già Vidal Naquet aveva dichiarato che la tragedia propone allo spettatore un interrogativo di portata generale sulla condizione umana, i suoi limiti, la sua necessaria finitezza: «porta in sé, nel suo intento, una specie di sapere, una teoria relativa a questa logica illogica che presiede all'ordine delle nostre attività di uomini»²; e attraverso questa 'esperienza immaginaria' ci rende capaci di accedere alla coscienza insieme del nostro valore e della nostra vanità. Ma, benché la visione, l'apparenza, la capacità di suggerire e immaginare, siano parte integrante dello spettacolo - il cinema, il teatro creano immagini che rappresentano l'irrappresentabile, scrive P. Judet de La Combe³, e aggiunge: «mais que faire avec les mots?». Le parole sono parte integrante, fondamentale della tragedia, che, nel suo essere testo destinato alla rappresentazione, si espande in direzioni complesse e propone ripetutamente un'ermeneutica della sua rilettura. Celebri studiosi come Bierl, Flashar, Taplin, MacIntosh, Hall⁴ hanno stabilito i fondamenti di una nuova tipologia di studi che indaga sulla ricezione e sulla ri-creazione del dramma classico, spesso genericamente considerato come 'mito', quando invece, teatralmente e culturalmente parlando, «il mito di Medea, o di Edipo o di Oreste è costituito in gran parte dalle parole di Eschilo, di Sofocle o di Euripide o di altri poeti che attraverso una lunga tradizione ne offrono la propria interpretazione»⁵. Lo sostiene Bollack, che nel suo *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito* sottolinea fin dal titolo la centralità della parola, panorama della nostra indagine e strada da percorrere nella lunga catena di 'mislature' che ogni generazione fornisce del dramma classico. Le parole dei tragediografi necessitano di traduzione per essere rese fruibili al pubblico contemporaneo, e tradurre un testo classico indirizzato al teatro non è mai un'operazione neutra né semplice. Corrisponde ad una scelta di *langue* e non di *parole*, deve aspirare

ad aprire, e non a chiudere, un percorso interpretativo, a suggerire, e non a irrigidire, l'istanza ermeneutica. Non a caso Mounin sottolinea che la traduzione di un testo greco per una fruizione contemporanea deve essere considerata in modo duplice: «tanto un adattamento, quanto una traduzione»⁶. I *Translation Studies* si sono interrogati sulle modalità e sugli scopi di questa operazione fortemente ermeneutica, con particolare attenzione alla sfera performativa:

translation, especially forms of translation linked to theatrical performance, has allowed the classics to be disseminated to an audience that is much wider and more diversified and internally conflictual than is usually assumed⁷.

Il traduttore del testo teatrale, che non abbia come obiettivo la mera letteratura teatrale, deve «vestire l'*habitus* del *metteur en scène*, porsi nei confronti del testo di arrivo in una prospettiva comunicativa concreta»⁸. Se non li traduciamo, asseriva Edoardo Sanguineti, i classici sono morti: e anche così, «piaccia o non piaccia, non c'è altro locutore che il traduttore»⁹, la cui lingua, per nulla neutra, per nulla trasparente, è segno dei tempi in cui la traduzione viene svolta e dell'*audience* a cui viene rivolta. Il traduttore per Sanguineti deve essere consapevole della storicità e delle caratteristiche della lingua da cui sta traducendo e anche di quella in cui traduce: con spregiudicatezza Sanguineti sostiene che, alla fine, il testo originale non è che «un accidente», perché, nel trasferimento culturale e linguistico operato dal traduttore, esso viene virtualmente perduto: «noi non andiamo a vedere Euripide, noi ascoltiamo la traduzione di Euripide, cioè di un testo italiano dove non passa, salvo casi di omofonia, neanche una parola dell'originale»¹⁰. Passo fondamentale la dichiarazione di Derrida, che già nel 2002 asseriva che

the paradox of translation is that the translator must strive to be as faithful as possible to the original author's style and intent, while at the same time recognizing that it's impossible to reconstitute the unique meaning of the

original words. The alchemy of translation occurs precisely at that point where an essential new work is created¹¹.

Un'opera nuova. L'ispirazione del tragico, la lingua e il testo del traduttore, la visione del regista, la mediazione dell'attore: attraverso questi passaggi il dramma classico si veicola al pubblico. Accade anche quest'anno al Teatro Greco di Siracusa, dove Robert Carsen dà nuovamente vita all'*Edipo Re* di Sofocle.

2) Le parole per dire questo nuovo Edipo sono quelle di Francesco Morosi, giovane studioso della Scuola Normale Superiore di Pisa che alcuni anni fa aveva già partecipato «ad un lavoro di traduzione collettiva dell'*Edipo Re* per il Gruppo Teatrale della Normale», lavoro nel quale l'obiettivo, come pure le premesse estetiche, si delineava come molto diverso:

Cercavamo un testo unicamente *target oriented*, ed eravamo disponibili, pur senza stravolgimenti, a procedere oltre Sofocle, talvolta persino contro Sofocle, pur di ottenere un testo comprensibile e coinvolgente per un pubblico contemporaneo¹².

Il contagio con lo spazio scenico, con il *mana* indiscutibile del Teatro Greco di Siracusa, nel quale la nuova versione avrebbe dovuto conoscere la prova della scena, ha avvisato subito il traduttore che questa volta «sarebbe servito tutt'altro». Giovanni Greco, studiando appunto il 'teatro della traduzione', avvisa che la scena della traduzione è come

la scena del crimine: porta con sé una teatralità ricorrente e ancestrale, nella quale si distinguono attori, personaggi, costumi e fondali che interagiscono ambiguamente davanti a uno spettatore/lettore e che di volta in volta configurano quella messa in scena come unica e irripetibile¹³.

L'unicità di un luogo come il teatro greco di Siracusa impone una complessità ed una specificità precisa. Come non tutti gli interpreti

sono in grado di recitare in questo speciale luogo teatrale, se non dimostrano di possedere «una capacità speciale di riempire lo spazio con la voce e con il corpo», così

non tutte le traduzioni sono adatte a quello spazio – proprio come per gli attori, ne occorre una che lo sappia ‘riempire’. Fuor di metafora, questo significa, almeno credo, che occorre una traduzione che sia certamente comprensibile ad un pubblico contemporaneo, ma che sia anche alta, poeticamente e letterariamente.

Un obiettivo ambizioso, che richiede competenze adeguate: «io non avevo grandi strumenti per realizzare un testo di questo tipo, ma per fortuna avevo Sofocle». E avere Sofocle significa che «è stato sufficiente fidarsi dell'originale, anche delle sue complessità (soprattutto delle sue complessità!) per arrivare a quel testo alto di cui sentivo la necessità». Una lezione che Francesco Morosi dichiara di aver ricevuto in dono dal suo grande maestro, Guido Paduano: fidarsi di un autore classico significa non semplificarlo mai, non banalizzarlo, non cedere mai alle piccole spinte normalizzatrici, «inevitabilmente parafrastiche, cui per forza si è portati nel tentativo di conciliare le tante necessità di un traduttore – il proprio stile, il proprio *target*, la ‘leggibilità’, la ‘dicibilità’ eccetera». La *vulgata* teatrale sostiene che la dicibilità di un testo coincida direttamente con la paratassi, la linearità, l'abbassamento del registro lessicale e la semplificazione dei nessi sintattici troppo complessi: invece la complessità, la presenza di una dislocazione apparentemente non consequenziale, non logica delle parole, «consente alla funzione poetica del linguaggio di prendere corpo, di installarsi perentoriamente proprio là dove questa dislocazione fa violenza alla sequenza attesa nell'uso linguistico-sintattico standardizzato»¹⁴. E nemmeno è scontato che una «strategia della scorrevolezza» giovi all'effetto della traduzione e all'esito della performance. Serpieri ha esortato ad essere «densi ed ellittici come l'originale, anche a costo di risultare talvolta ostici alla lettura»¹⁵, perché le opacità della scrittura e della traduzione possono diventare nodi suggestivi sulla

scena. Cercare, dunque, di comprendere e di rendere la complessità della dizione poetica di un grande autore come Sofocle è «un lavoro bellissimo e minuzioso che spetta all'interprete (un lavoro peraltro che secoli di *scholarship* non hanno ancora esaurito), e che è propedeutico al lavoro del traduttore»¹⁶, che deve al suo massimo cercare di preservare e riprodurre la grande complessità del classico, «facendo il meno possibile sconti» ed evitando in tutto e per tutto quell'effetto di abbassamento e ibridazione dei registri comunicativi chiamato da Valerio Magrelli 'jet lag traduttorio'¹⁷. Da una parte, con consapevolezza, la nuova traduzione si rende accessibile, imbrocca la via di una chiarezza razionale, di una 'lucidità' contemporanea che spazzi via ogni ostacolo al fruitore dell'opera: dall'altra preserva una rete di nuclei di senso e di specificità lessicali, simboliche, retoriche, misteriche, allusive che rendono conto della complessa prospettiva e dei mille sensi del testo sofocleo. L'insieme di significato della traduzione è costruito in modo coerente e costante, ma ovviamente il suo 'fare senso' non dipende solo da una lettura filologica di Sofocle, quanto semmai dalla nuova struttura semantica che Morosi mette in opera e che rende la traduzione insieme estremamente classica ed estremamente nuova. «On n'est donc pas dans une relation binaire», dichiara Judet de La Combe¹⁸: ci sono in gioco almeno tre elementi, il testo greco, la traduzione e un luogo incerto tra i due testi, difficile da rintracciare, una nebulosa di contatto dove si genera la specificità, la novità. Del resto, ogni volta che si attende ad una traduzione, suggerisce Giovanni Greco, l'atto interpretativo ovvero l'intenzione ermeneutica «è concretamente un atto della semiosi teatrale, con mittenti e destinatari, presenti e assenti, che devono essere interrogati, arrestati, rilasciati ovvero condannati a morte»¹⁹, e ancor più attentamente perseguiti quando la traduzione riguarda, come in questo caso, un testo teatrale, e si indirizza *from page to stage*. L'operazione traduttiva che conduce Sofocle dalla pagina alla scena ha conseguenze inattese: il testo risulta leggermente 'strano', leggermente 'straniante'. Rimane in ogni caso accessibile:

comprensibile, (limpido, perché limpido è lo stile di Sofocle) ma al tempo

stesso leggermente ma significativamente ‘diverso’. Quel leggero scarto tra un registro considerato ‘normale’ e uno considerato altro, strano appunto, doveva segnalare la solennità di un momento più alto, la particolarità e la specificità di un’occasione preziosa – essere insieme a teatro.

La catena di influenze tra traduzione, testo, intenzione registica e luogo scenico non poteva essere neppure parzialmente sciolta: la cavea del Teatro Greco avrebbe costituito un luogo teatrale in cui migliaia di persone avrebbero respirato insieme e vissuto insieme il «mistero, estetico ma soprattutto emotivo, del teatro, in uno spazio insieme sovraffollato e sorprendentemente intimo». Era necessario quindi «enfaticamente e in un certo senso prendersi cura», di questa speciale natura del contesto, e non a caso da molti osservatori è stata notata la natura ‘rituale’ della performance agita in scena. Già Antoine Berman, nel contesto dei *Translation Studies*, aveva sostenuto che si deve sempre e comunque mantenere l’irriducibile estraneità del testo tradotto²⁰. Federico Condello e Bruna Pieri suggeriscono appunto che un traduttore di teatro classico non deve mai esentarsi da quella che proprio Berman chiamò «educazione alla stranezza»²¹. Il testo sofocleo rimane estraneo perché si dimostra sempre inattuale, incomunicabile e fondamentalmente intraducibile: Walter Benjamin aveva già asserito che il valore di una traduzione, implicando costitutivamente il confronto con l’alterità, si misura dalla non traducibilità totale, dalla non comunicabilità dell’originale: compito del traduttore è proprio «trovare quell’atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare l’eco dell’originale»²². L’originale rimane sempre altro, e la traduzione fa sempre scarto, differenza, anche quando si connota come luminosa, comprensibile, cristallina. Morosi ne è consapevole:

qualunque traduzione conserva un’autonomia enorme rispetto all’originale, specie poi se quest’ultimo proviene da un contesto enormemente diverso, lontano millenni da noi – dunque, paradossalmente, anche una traduzione

fedelissima fa un'operazione esteticamente e teatralmente non neutra, che necessita di essere discussa.

Quella di Francesco Morosi si delinea come una traduzione dichiaratamente letterale:

tradurre in modo letterale non significa ovviamente produrre una traduzione *verbum de verbo*, ma provare ad auscultare il testo per individuare e riprodurre un registro, una sintassi, una dizione che sono peculiari della poesia antica, e per trovare e capire ogni suo scarto, anche il più piccolo.

Gli esempi sarebbero innumerevoli, perché ovviamente ogni scelta lessicale e sintattica ridiscute e ripensa le scelte estetiche precedenti, le concretizza e addirittura le ri-definisce dopo che la traduzione è stata decisa. Un esempio fra tutti: il v. 353 (ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίω μιάστορι), parte del famoso dialogo tra Edipo e Tiresia, ha conosciuto innumerevoli varianti nella traduzione. Spesso i traduttori italiani hanno valorizzato il suo significato causale, trascurando la valenza che, in greco, *os* più participio ha di spostare il senso della frase nel regno della soggettività²³; e del resto spesso in Sofocle il senso causale prevale comunque, come chiarisce Moorhouse nel suo celebre studio sulla sintassi sofoclea²⁴.

Così Valgimigli scioglie in «perché tu sei l'empio che contamina la nostra terra», Sanguineti, con stile più espressionista, «perché tu sei il maligno orrore che contamina questa terra», Stella «perché tu sei il sacrilego, tu sei il contagio»: Renzo Tosi, esaminando le traduzioni sopra elencate, osserva che si tratta di una linea traduttiva che tradisce meno l'originale, «ma si deve ammettere che, a livello teatrale, se si rinuncia al tono sarcastico, non si può che sostituirlo con una icastica tragicità»²⁵. Condello e Paduano, ad esempio, scelgono di tradurre «sei tu», non «tu sei»²⁶, aumentando il *pathos* di una frase drammatica che Morosi rende in perfetto equilibrio tra chiarezza ed effetto: «davvero? E allora ti dico: rispetta l'editto che hai appena emanato, e da oggi non rivolgere la parola né a loro né a me, perché sei tu l'empio che contamina questa terra» (vv. 350-

353). La traduzione si snoda in un equilibrio di cristallo: al v. 1, il celebre vocativo *tekna*, ‘figli’, lampeggia con una comunicazione immediata e contemporanea, ma il traduttore non rinuncia alla figura retorica elegante ed efficace dell’unione antitetica di due termini opposti («figli, stirpe nuova dell’antico Cadmo»). Il luogo tradizionalmente complesso ai vv. 9-11, in cui Edipo si domanda se i supplici siano venuti da lui «temendo o desiderando», oppure, come propose Pontani, «per paura o per rassegnazione»²⁷, o sciogliendo, come Ferraro, «perché temete qualche danno o perché desiderate aiuto»²⁸, viene risolto da Morosi in sintesi asciugata ed eccellente: «con quale sentimento siete qui? Paura? O speranza?». Nel testo di Sofocle, infinitamente capace di considerare il tempo, una categoria di senso²⁹, Creonte, inviato a consultare l’oracolo, è lontano dalla patria «al di là del ragionevole e più del tempo necessario » (vv. 74-75). La ridondanza in realtà non si verifica, perché i concetti hanno sfumature diverse: “al di là del ragionevole” riflette una misurazione soggettiva e fa trapelare l’ansia di Edipo, “più del tempo necessario” risponde a calcoli oggettivi. Per Morosi, con felice fusione, Creonte secondo Edipo «sta tardando oltre ogni ragionevole limite». E pochi versi più avanti, quando Creonte sta arrivando, la resa di Morosi è ancora una volta felicemente sintetica ed estremamente metaforica: da «o Apollo signore, possa egli venire con fortuna salvatrice, raggianti come è nell’aspetto», come reciterebbe una traduzione letterale, (vv. 80-81) si passa a «Apollo signore! Fa’ che porti una luce di salvezza, come quella che gli risplende in volto». Metafora concretizzata in stile altamente sofocleo.

3) «Is language all we have of Sophocles? Music, dance, costumes, staging: all are lost. Language remains. Not only: language is quite literally all: reality, for humans, is language» asserisce Luigi Battezzato³⁰. Ma le parole di Sofocle diventano quelle del suo traduttore, che è consapevole della difficoltà dell’impresa:

al problema generale di un registro giusto per il contesto si sovrappone l’enorme problema specifico di quel dramma: una tragedia di conoscenza come

Edipo Re è basata in modo costante, persino ossessivo, sul dominio fallace della parola.

Il testo, è risaputo, è pervaso di ambiguità, certamente a livello lessicale, ma anche ad un livello più generale o più profondo: ogni parola, ogni immagine appare pensata «per dare la spiacevole sensazione di un quadro che noi mortali non siamo mai davvero in grado di comprendere e possedere». È stato scritto infatti che «the case of the language of Sophocles is especially complex in that in his plays deception, interpretation and identity are crucial themes, and themes that exist only through language»³¹: e per Guidorizzi «sono appunto il silenzio, la rimozione, l'essere in bilico tra sapere e non sapere, tradire e nascondere, la sotterranea e continua tensione»³² a rendere il capolavoro sofocleo terribilmente catturante. Già W.B. Stanford nel 1939 aveva sottolineato la posizione speciale che questa tragedia occupa rispetto all'anfibologia, per la quale si pone come modello³³; Vernant sottolinea che l'*Edipo Re* presenta più del doppio di formule ambigue rispetto agli altri drammi sofoclei, e che, oltre alle ambiguità lessicali, rese possibili dalle oscillazioni e dalle contraddizioni della lingua, esistono momenti in cui l'eroe si trova letteralmente 'preso in parola', e il linguaggio gli si ritorce contro, arrecandogli l'esperienza diretta del senso che si ostinava a non riconoscere³⁴. Alcuni momenti topici sono stati analizzati dallo stesso Vernant nel suo studio ormai classico³⁵, ma è evidente che tutto il testo è pervaso di vertiginose ambiguità. Battezzato ha richiamato l'attenzione del lettore sul v. 793, in cui Edipo racconta che Apollo gli aveva profetizzato che sarebbe stato uccisore del padre «che lo aveva generato»³⁶. Un pleonasma di tradizione omerica riecheggia il mistero e la sottostante verità: come al v. 827 l'*hysteron proteron* che definisce Polibo il padre «che mi allevò, che mi generò», dice molto più di ciò che sembra, e scava molto più a fondo: «the audience finds the riddles easy to solve, but Oedipus does not», commenta Oliver Taplin³⁷. Anche un minuscolo particolare può mostrare appieno questa capacità del linguaggio. Già Segal aveva fatto notare, a proposito dei vv. 118-120 della tragedia, che

the grammatical categories of language itself, the ease of shifting from the masculine to neuter in the inflection of the pronominal adjective 'one', seem to lead the investigators astray from what will solve the mystery³⁸.

La traduzione letterale gioca con questa ambiguità: «sono morti tutti tranne uno, un tale che, fuggito per paura, di ciò che vide non seppe riferire nulla, tranne una sola cosa». Morosi chiarisce ed asciuga «sono morti tutti – tranne un tale che però è fuggito per la paura, e di quello che ha visto ha riferito con certezza una cosa soltanto»: ma anche così, nella chiarezza di una traduzione eminentemente contemporanea, «words seem to speak a truth that he himself cannot (consciously) utter, as if his language is somehow out of his control»³⁹. Il linguaggio del personaggio Edipo, comunque, che già Knox aveva delineato come particolare, notando la prevalenza di verbi d'azione come *drao* e *pratto*, le occorrenze dell'aggettivo *tachýs*, la frequenza del pronome personale di prima persona e una modalità specifica di far domande, «a particular kind of follow-up question, one that we see very frequently repeated»⁴⁰, qualcosa come, in inglese «oh, really?», reso da Morosi con il frequente inizio della domanda con 'e' o 'ma' («e quale? Una cosa sola potrebbe farcene scoprire molte, se potessimo aggrapparci a un piccolo principio di speranza» v. 120: «ma come può un brigante aver osato tanto?» v. 124, e mille altri esempi) viene sempre sviluppato da Morosi in direzione concreta. Persino le metafore virano in quella direzione, e l'antitesi tra vista e cecità che Edipo scaglia contro Tiresia si sviluppa, *targed oriented*, in un contemporaneo modo di dire: «questo impostore straccione, che ha occhio per il guadagno, ma nella sua arte è cieco» (v. 389). E nell'angosciato dialogo con Giocasta Edipo dichiara che si sente tremare «al pensiero del letto di mia madre», concretissimo *lekos* che secondo tradizione allude ad un ampio campo semantico che va dal matrimonio al consorte al rapporto sessuale⁴¹.

Poiché però la tastiera della traduzione può aprirsi indeterminatamente, il Coro, importantissimo nella messa in scena di Robert Carsen, conosce un linguaggio più variegato, più

analogico e metaforico. Apollo, omericamente *lungisaettante* pochi versi prima e qui *anax*, «signore», viene implorato di scagliare «dalle corde dell'oro ricurvo», un arco divinamente metaforico, le sue frecce irresistibili al v. 203 della *pàrodos*: poco prima, con meravigliosa sinestesia, «il peana risplende» (v. 186). «Vaga da solo per la selva impervia, negli antri e sulle rupi, il toro, misero con piede misero»: al v. 478 l'immagine dell'animale /uomo, il toro della fatica zodiacale, vittima sacrificale connotata come Edipo dalla zoppia, risalta con misteriosa potenza, superando qualsiasi similitudine che sarebbe stata banalissima al confronto. Pochi versi prima, al v. 473, la traduzione scioglie il nodo stretto, e in luogo di una voce che rifulge, *elampse fama*, inserisce «un bagliore è riflesso da poco, la voce del Parnaso innevato», favorendo la comprensibilità ma non certo sminuendo la carica suggestiva della frase sofoclea. E al Coro sono riservati i versi più metaforicamente potenti, vv. 1207-1210: «lo stesso grande porto ti bastò come figlio e come padre: come poterono, come poterono, infelice, i solchi arati dal padre sopportare in silenzio sino a quel punto?». Per far gemmare la metafora, Morosi la anticipa sottilmente: «un rovescio della vita» ha reso Edipo infinitamente disperato: questa onda che si abbatte, devastante, è molto più metaforicamente delineata di un medio 'cambiamento di vita', e diffonde il campo lessicale del mare indomabile in un'altra regione della stessa metafora, perfettamente.

4) Lo stile di Sofocle, «forse non fantasmagorico come quello di Eschilo», è tuttavia capace, lo abbiamo visto, di scartare continuamente su un piano immaginifico, di nutrire e far gemmare le metafore; «quella di Sofocle è una dizione densa, perché è concreta, perché quasi sempre l'astratto si manifesta nel concreto, attraverso il concreto». Morosi ha premiato sempre la concretezza della parola, non solo traducendo, o tentando di tradurre, lemi cruciali (dicendo «quasi la stessa cosa», come suggeriva Umberto Eco), ma anche intercettando, o tentando di farlo, da subito «questo tessuto intrinsecamente metaforico, riproducendolo il più possibile, così da mettere gli spettatori nella condizione di

percepire sempre questa matericità metaforica della parola». È questo, infatti, il terreno dove nasce l'ironia tragica, «che è solo il *by-product* più evidente di un metodo poetico ancora più sottile e complesso». Dunque premiare la concretezza della parola, preferire il più possibile il concreto all'astratto, dare peso alle parole, scegliere termini semplici e metterli in rilievo, evitando le trappole fruste di quello che Condello chiamò 'il traduttese': per esempio, Morosi dichiara di non amare

il nesso aggettivo/sostantivo, che mi pare inutilmente letterario, mentre trovo di grande efficacia il nesso sostantivo/aggettivo, che non solo è più 'facile', ma soprattutto aiuta a mettere in risalto tutti e due i termini anziché farli perdere entrambi in una sorta di nesso epitetico.

E anche il lessico, le scelte lessicali, brillano per contemporanea intenzionalità: 'rabbia', ad esempio, per tradurre la retorica 'ira', è certo una scelta estremamente 'dicibile', ma non soltanto. Furia, irritazione frustrata, clinico stato di esaltazione, una *rabies* quasi animale, che distorce la razionalità e che è salva da qualsiasi 'traduttese', ma che non rinuncia a un'aura potente, una 'passione rossa', avrebbe deciso Natoli. E gli 'impulsi' che Tiresia vede criticati da Edipo attivano insieme una sfera completamente contemporanea (l'attitudine post freudiana a prendere in considerazione subito la *tache noire* del nostro inconscio) e un campo semantico insieme 'facile' e misterioso – dietro ogni impulso può esserci un mistero, dietro ogni impulso la mano di un dio. Ma la 'dicibilità' della traduzione non è solo agevolazione. È anzi un'apertura al segreto dell'autore. Più semplice e chiaro e cristallino è il risultato della traduzione, più evidente emerge l'operazione poetica di Sofocle, in modo più impressionante, addirittura più sorprendente. Siamo abituati a pensare alla poesia

come a un'impresa del tutto astratta dal mondo, del tutto intellettuale: la poesia teatrale antica invece è quanto mai radicata nel mondo, nelle cose, e

proprio dalla materia fa sorgere i significati più alti, perché è capace di tollerare convivenze anche impossibili fra quanto vi è di più concreto e quanto vi è di più astratto.

Del resto, il contatto e il contagio sono risultati estremamente influenti in questa traduzione. Morosi dichiara di essere stato influenzato dallo stile teatrale di Robert Carsen,

un teatro che ricerca volutamente la semplicità del segno, perché è convinto che solo questa semplicità sia in grado di produrre simboli, e quindi significati: che non è mai un'operazione puramente estetizzante, né puramente intellettuale, ma che penetra nel profondo di un testo, ne scopre il potenziale emotivo, poi lo scatena, limitandosi a enfatizzare gli snodi fondamentali della drammaturgia. Un teatro elegante, alto e semplice, a cui spettava una traduzione semplice e alta, quale effettivamente ha ricevuto.

Da subito, Carsen desiderava una recitazione non enfatica, semmai caratterizzata da una qualche 'enfasi per sottrazione': attraverso la pulizia, la chiarezza e la distanza, attraverso una quasi 'cesura controritmica' di tipo holderliniano⁴² il nuovo *Edipo* ha trovato la propria esaltazione. «Si dice che un testo teatrale sia per natura multi-autoriale: questo è vero in particolare per una traduzione, che di autori ne ha almeno due», dichiara Morosi, che racconta poi di aver lavorato con tutta la compagnia, gli attori, il regista, il drammaturgo Ian Burton, per cercare di capire il testo, di approfondirlo, di entrare nel ritmo e nella dizione sofoclei. Anche questa volta, i performer sono stati per così dire «la *mise en abyme* del traduttore, il suo riflesso e la sua proiezione drammatica, metafora e metonimia dell'atto interpretativo»⁴³. I risultati di questo lavoro di gruppo sono stati fondamentali:

se l'*Edipo* di Carsen è diventato una meditazione profonda e lancinante sull'umanità è perché è anzitutto una meditazione collettiva – guidata dagli attori in scena – sulla parola: e lo è proprio perché questa meditazione si è svolta davvero. Si è trattato di un lavoro non solo tecnico, e nemmeno solo

intellettuale, ma emotivo: resterà indimenticabile per me il silenzio doloroso seguito alla prima lettura del monologo del secondo messaggero o il silenzio, altrettanto denso, dopo la prima prova in piedi della scena di Tiresia.

5) Tradurre per la scena, portare in scena, rimettere in vita un classico, è un'operazione misteriosa: misteriose influenze, misteriose conseguenze. La scena di questo *Edipo*, con la celebre scala monumentale di trentun ripidi gradini, monolite simbolico che sembra racchiudere il teatro replicando la 'cavea', impianta un panorama completamente bianco – come una pagina intonsa – in cui attori neri sovrascrivono messaggi decifrabili e non, fin troppo edipici, in senso sofocleo. Gli appartenenti alla casa dei Labdacidi percorrono la scala in senso ascendente e discendente, simboleggiando il loro mettersi in contatto con la città, scendendo, o con gli dei che incombono, ascendendo; perché ad un certo punto la verità non scende più dall'alto, ma sale dal basso, dal passato, dalle viscere, dalle radici. Creonte (Paolo Mazzarelli) di ritorno dalla visita all'oracolo con la sua valigetta da manager percorre orizzontalmente i gradini, in un *défilè* di sicuro potere, di autorità serena, gemello talvolta a Edipo (Giuseppe Sartori), anche lui elegante e autoritario nel suo completo nero senza tempo che il colpo di coda della sorte gli strapperà di dosso cedendogli in cambio solo lo straccio insanguinato che poco fa era l'abito di Giocasta - un ritorno alla madre terribile, devastante. La regia di Carsen è gemella alla traduzione prescelta per pulizia funzionale ed efficacia estrema: gli attori rispondono alla doppia sollecitazione in stato di grazia: ma il colpo di genio della performance si incarna nel Coro. Ottanta elementi che si muovono con assoluta padronanza

svolgendo precisi movimenti stilizzati così da mimare dei rituali di grande impatto visivo ed emotivo, secondo le suggestive: coreografie geometriche – ora circolari, ora triangolari – concepite dal coreografo Marco Berriel⁴⁴.

La *pàrodos*, cupa e suggestiva, li vede entrare in mascherine nere FFP2 e svolgere un rituale di lutto collettivo tra volute d'incenso,

trasportando vesti nere, spoglie vuote dei defunti e ali scure degli uccelli saprofagi, chissà. Le vesti nere, accumulate in cerchio, saranno calcate da Tiresia, il cui bastone le esplorerà: *omphalòs* capovolto in cui soltanto l'indovino ha la capacità di vedere e di decifrare. Il bastone di Tiresia, poi, passerà a Edipo, non solo come mezzo di appoggio di chi non vede più, ma come simbolo di una condizione mutata, in cui i mezzi di visione, di conoscenza e di autoconoscenza sono altri: «una doppia reciprocità, in cui le identità sono confuse»⁴⁵. Edipo del resto aveva avuto l'ardire, o la sconsideratezza, di raggiungerlo nella macchia nera fino alla caviglia, guadagnando il lutto e il mistero: e con gesto simbolico indimenticabile Tiresia fa planare un drappo nero su Edipo, traducendo per gli spettatori il contagio impuro che ormai lo ha contaminato. La dizione degli attori – le dentali messe in risalto, le cesure spesso volutamente innaturali – sottolinea il cosiddetto 'straniamento quintessenziale' del testo⁴⁶ e, in maniera molto benjaminiana, sospende il testo, lo distanzia e quasi lo cita, sfuggendo la «pura successione» in direzione invece di un «montaggio che implica la cesura, la frammentazione, dispositivo drammaturgico fondamentale, *technè poietikè*, secondo l'accezione aristotelica»⁴⁷. Fornendo una versione fisica e metamorfica della traduzione adottata, gli attori si muovono geometrici, sintetici, schematici (sarebbe possibile un grafico dei movimenti reiterati delle braccia di Giuseppe Sartori/ Edipo, della posizione obliqua del suo piede che deve affrontare gli scivolosi gradini della scala, e del destino, 'ripido' come la morte in Omero) e contrappuntano così l'unica musica che è stata concessa alla rappresentazione, ovvero un clima sonoro ispirato dalla musica popolare rumena derivante dallo studio sull'*Edipo Re* pasoliniano svolto da Cosmin Nicolae, inserito proprio per questo nel *team* di Carsen a Siracusa. L'ambiguità tra dionisiaco e apollineo, un movimento oracolare che sembra suggerire con la fisicità molto più di quello che le parole possano comunicare, è la dimensione del Coro, che talvolta sbatte i drappi neri come ali funeree frammentando il testo in modo da annullare «la totalità falsa e aberrante» dell'opera d'arte⁴⁸, talvolta si allunga in linee parallele che pur nell'aspetto di chiarezza geometrica evocano un rito, un mistero.

Dello spazio sono sfruttate le infinite potenzialità e questo genera geometrie inattese. Penso in particolare alle file rettilinee dei coreuti posizionate tra la rassicurante linea retta dei gradini della scala e le inquiete dinamiche dei corpi di Tiresia e di Edipo (I episodio) o alla disposizione a croce che si sviluppa su parte della scala e dell'orchestra e che si trasforma poi in due rette parallele. Gli uomini e le donne del Coro, tutti in nero, con il capo velato, quasi immobili nel corpo, affidano a mani e braccia il contrappunto alle parole (II stasimo): una cheironomia eseguita in modo esemplare e in accordo con la ritmica e la musicalità della recitazione, che deve molto anche alla ritmica e musicalità della traduzione,

scrive sapientemente Raffaella Viccei⁴⁹. La scrittura simbolica nella pagina bianca della scena dice molto di più di ciò che sembra, come il *synthema* criptico di Eleusi che sembra una lista di azioni banali e dice il mistero⁵⁰. Da un lato seguiamo l'avventura tragica del protagonista e la stretta angosciante della rivelazione, dall'altra i segni simbolici del coro, e comprendiamo che, miracolosamente, traduzione e regia hanno fermentato per rendere questa performance veramente un mistero: assistendo ad essa, «qualcosa deve necessariamente accadere nell'anima», come Dione Crisostomo asserì per il rituale eleusino (*Or.* 12, 33)⁵¹.

Edipo, simbolo della condizione umana, arriva a conoscere sé stesso: esce di scena, nudo, insanguinato, acciecato, eiettato in una seconda nascita, non a caso, passando tra il pubblico, terribile *ecce homo* in cui tutti ci riconosciamo. Il finale della performance, che si differenzia da quello della tragedia, nel quale Edipo supplica Creonte di esiliarlo, mentre Creonte dichiara di voler aspettare di comprendere appieno la volontà di Apollo, sembra sottolineare la non-conclusione del dramma stesso, secondo la tesi della Roberts, che sostiene che i versi finali dei drammi sofoclei costituiscono una sorta di confine, che separa differenti realtà: «the world of the play and the world of the audience, the story of the play and the continuing story of the myth»⁵² e, in fondo, il mondo della storia appena andata in scena e il nostro, quello degli spettatori. Edipo sale la scala che lo porta fra il pubblico: la sua grande sofferenza,

la sua finale autoconsapevolezza, stingono su di noi. «L'esperienza sconvolgente ha l'effetto di scuotere le fondamenta della personalità e prepararla ad accettare nuove identità», scrisse Walter Burkert, riferendosi ai misteri. «Non è un enigma/egli è un mistero», suggerisce l'Ombra di Sofocle al Padre in *Affabulazione* di Pasolini. Infatti, secondo la celebre definizione di Roland Barthes, il teatro è una specie di macchina cibernetica⁵³ che mette lo spettatore di fronte a una polifonia di codici simultanei e successivi, simbolici e analogici, trasformando la razionale resa traduttiva in un atto semantico di straordinaria densità. Senza la lucidità della traduzione, e la dignità estrema della regia, però, la macchina cibernetica non avrebbe prodotto la stessa selva di simboli. Le parole, certo, sono state trasformate in azione: ma queste parole hanno determinato l'azione e il senso e l'intenzione. L'estetica della performatività, indagata in primo luogo da Erika Fischer Lichte⁵⁴, ha dichiarato l'esistenza, e l'importanza, di un concetto di performance in cui si annullano i confini tra significante e significato, soggetto e oggetto, autore, regista, *audience*, tutti esposti, insieme, a trasformazioni molteplici. Ma, almeno in questo caso, radice profonda di queste trasformazioni è certo chi traduce, mirando non al lettore, ma allo spettatore. La traduzione di Francesco Morosi ha attraversato, e condizionato, anche, la mediazione della messa in scena e si è trasformata, con evidenza, in evento estetico. Nella co-presenza fisica di attori e spettatori è inserito anche il traduttore, la cui azione mira alla produzione di una 'messa in scena silente'⁵⁵ o implicita, addirittura, che Robert Carsen ha reso, invece, magnificamente concreta. 'Vola alta, parola', invocava Mario Luzi, e tramite le parole del suo traduttore Sofocle ha vissuto la sua ennesima 'cultural relocation'⁵⁶: ennesima, e indimenticabile.

Note

- 1 ANGIONI 2022, 8.
- 2 VIDAL NAQUET 1991, 75.
- 3 JUDET DE LA COMBE 2010, 35.
- 4 FLASHAR 1991, BIERL 1996, MACINTOSH 1997, HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000.
- 5 BOLLACK 2007.
- 6 MOUNIN 1963, 43.
- 7 LIANERI ZAJKO 2008, 12.
- 8 GRECO 2016, 55.
- 9 SANGUINETI 2012, 390.
- 10 *Ibidem*.
- 11 DERRIDA 2002, 14.
- 12 Questa, e tutte le altre citazioni a questa connesse, derivano da un'intervista rilasciatami da Francesco Morosi in data 2/VIII/2022.
- 13 GRECO 2016, 51.
- 14 Ivi, 58.
- 15 SERPIERI 2002, 65.
- 16 VIDAL NAQUET 1991, 75.
- 17 MAGRELLI 2009, 41.
- 18 JUDET DE LA COMBE 2010, 65.
- 19 GRECO 2016, 51.
- 20 BERMAN 1997, 45
- 21 CONDELLO, PIERI 2013, 562. BERMAN 2003, 60.
- 22 BENJAMIN 2006, 47.
- 23 TOSI 2017, 21.
- 24 MOORHOUSE 1982, 255.
- 25 TOSI 2017, 9.
- 26 *Ibidem*.
- 27 PONTANI 1997, 78.
- 28 FERRARO 2016, 62.
- 29 A questo proposito cfr. BATTAGLINO 2018.
- 30 BATTEZZATO 2012, 21. A questo proposito, per una panoramica completa cfr. anche AVEZZÙ 2003.
- 31 VIDAL NAQUET 1991, 75.
- 32 GUIDORIZZI 2020, 8.
- 33 STANFORD 1939, 164.
- 34 VERNANT 1976, 89.
- 35 VERNANT, VIDAL NAQUET 1976 .
- 36 BATTEZZATO 2012, 27.
- 37 TAPLIN 1978, 91.
- 38 SEGAL 1995, 162.
- 39 *Ibidem*.
- 40 KNOX 1998: 14, VAN EMDE BOAS 2021, 102 .

- 41 BATTEZZATO 2022, 32.
 42 SACCO 2018, 48.
 43 GRECO 2016, 54.
 44 UGOLINI 2022.
 45 GIRARD 2004, 31.
 46 CANNIZZERO FANUCCHI MOROSI OZBEK 2018, 6.
 47 SACCO 2018, 49.
 48 *Ibidem*.
 49 VICCEI 2022.
 50 BURKERT 1989, 220.
 51 Ivi, 222.
 52 ROBERTS 1988, 252.
 53 BARTHES 1972, 343.
 54 FISCHER LICHTHE 2004, 13.
 55 BASSETT MCGUIRE 1993, 67 .
 56 UPTON 2000, 123.

Bibliografia

- ANGIONI 2022 = M. C. Angioni, *L'Oresteia di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*, Lexis Supplementi/Supplements, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022.
 AVEZZÙ 2003 = G. Avezù, *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2003.
 BARTHES 1972 = R. Barthes, *Letteratura e significazione* (1963), in ID, *Saggi critici*, tr. It. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1972.
 BASSNETT MCGUIRE 1993= S. Bassnett McGuire, *La traduzione, teoria e pratica*, Milano, Bompiani, 1993.
 BATTAGLINO 2018 = G. Battaglini, *Per una riflessione sul lessico del tempo e sulla semantica della temporalità in Sofocle*, in Vichiana: Rassegna internazionale di studi filologici e storici, 55, 1, 2018, 11-26).
 BATTEZZATO 2012 = L. Battezzato, *The Language of Sophocles*, A. Markantonatos ed., *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, Boston, Brill, 1-18.
 BENJAMIN 2006 = W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in R. Solmi, *Angelus Novus, saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 7-20, 2012.
 BERMAN 1997 = A. Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, Quodlibet, 1997.
 BERMAN 2003 = A. Berman, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza* (1999), trad. it., Macerata, Quodlibet, 2003.
 BIERL 1996 = A. Bierl, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1996.
 BOLLACK 2007 = J. Bollack, *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito*, Palermo, Sellerio, 2007.
 BURKERT 1989 = W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

CANNIZZARO FANUCCHI MOROSI OZBEK 2018 = F. Cannizzaro, S. Fanucchi, F. Morosi, L. Ozbek, *Sofocle per il teatro vol. II. Edipo Re e Aiace tradotti per la scena*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

CONDELLO, PIERI 2013 = F. Condello, B. Pieri, "Note a piede di anfiteatro": la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio, "Dionisus ex machina" IV (2013), 553-603, 2013.

DERRIDA 2002 = J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002.

FERRARO (a cura di) 2016 = G. Ferraro (a cura di), *Sofocle, Edipo Re*, Milano, Hoepli, 2016.

FISCHER LICHT 2004 = E. Fischer Lichte, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2004.

FLASHAR 1991 = H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit (1585-1990) (Mettere in scena l'antichità. Il dramma greco sulla scena della modernità 1585-1990)*, Monaco, Bochum, 1991.

GIRARD 2004 = R. Girard, *Oedipus unbound*, Redwood, Stanford University Press, 2004.

GRECO 2016 = G. Greco, *Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del traduttore*, in S. Celani, F. Fava, M. Ramazzotti (a c. di), *Il segno tradotto. Idee, immagini, parole in transito*, "Testo a fronte" 54, Primo semestre duemilasedici, 51-63, 2016.

GUIDORIZZI 2020 = G. Guidorizzi, *Sofocle, labisso di Edipo*, Bologna, Il Mulino, 2020.

HALL et al. 2000 = E. Hall, F. MacIntosh, O. Taplin, *Medea in performance 1500-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

JUDET DE LA COMBE 2010 = P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont elles tragiques? Théâtre et théorie*, Montrouge, Bayard éditions, 2010.

KNOX 1998 = *Oedipus at Thebes. Sophocle' Tragic Hero and His Time*, New Haven - London, Yale University Press, 1998.

LIANERI ZAJKO 2008 = A. Lianeri, V. Zajko, *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

MACINTOSH 1997 = F. MacIntosh, *Tragedy in Performance. Nineteenth - and Twentieth Centuries Productions*, in P. Esterling ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 284-323, 1997.

MAGRELLI 2009 = V. Magrelli, *Finalmente liberi dai Greci e dai Romani*, in R. Andreotti (a cura di), *Resistenza del Classico. Almanacco BUR*, Milano, Mondadori, 38-46, 2009.

MOORHOUSE 1982 = A. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden, Brill, 1982.

MOUNIN 1963 = G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1963.

PONTANI (a cura di) 1994 = F. M. Pontani (a cura di), *Sofocle, Tutte le tragedie*, Roma, Newton Compton, 1994.

ROBERTS 1988 = D. Roberts, *Sophoclean Endings: Another Story (for Helen Bacon)*, "Arethusa" vol. 21 N. 2 (Fall 1988), 177- 196, 1988.

SACCO 2018 = D. Sacco, *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2018.

SEGAL 1995 = C. Segal, *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1995.

SERPIERI 2002 = A. Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in R. Zacchi M. Morini (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano, Mondadori, 64-75, 2002.

STANFORD 1939 = W.B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 1939.

TAPLIN 1978 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

TOSI 2017 = R. Tosi, *Il sarcasmo di Tiresia (Soph. OT 353)*, *Eikasmos*, 28, 2017, 47-56, 2017.

UGOLINI 2022 = G. Ugolini, *Edipo sulle scale di Siracusa*, "Visioni del Tragico", 18 Giugno 2022, <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/edipo-sulle-scale-di-siracusa> [ultima consultazione in data 14/12/2022].

UPTON 2000 = C. A. Upton, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, London, Routledge, 2000.

VAN EMDE BOAS 2021 = E. Van Emde Boas, *The Linguistic Characterisation of Oedipus in OT: A Pragmatics-Based Approach to 'Mind-Style'*, in G. Martin, F. Iurescia, S. Hof, G. Sorrentino, *Pragmatic Approaches to Drama: Studies in Communication on the Ancient Stage*, Leiden, Brill, 96-120, 2021.

VERNANT 1976 = J. P. Vernant, P. Vidal – Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

VICCEI 2022 = R. Viccei, *Vedere o non vedere. Scena e spazio nell'Edipo Re di Robert Carsen*, "Visioni del tragico", 5 Agosto 2022, <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/vedere-o-non-vedere-scena-e-spazio-nell-edipo-re-di-robert-carsen-2> [ultima consultazione in data 14/12/2022].

VIDAL NAQUET 1991 = P. Vidal Naquet, J.P. Vernant, *Mito e tragedia, due*, Torino, Einaudi, 1991.

Camilla Tosi

Classical world and game learning. The case of Athena in *God of War*

Abstract: Atena è un personaggio chiave della saga di *God of War*. In tutti gli episodi la dea interviene secondo le proprie esigenze, influenza i protagonisti e le loro scelte secondo i propri scopi e gioca quindi un ruolo fondamentale nello sviluppo della trama. La tradizione letteraria riporta azioni e qualità specifiche di Atena, mentre la storia dell'arte ne indaga gli aspetti estetici e posturali: attraverso le sue parole, i suoi gesti e i suoi superpoteri è possibile comprendere la grande complessità di questo personaggio divino greco. La stessa complessità traspare durante il gioco, nei diversi episodi della saga. Gli scopi principali del mio articolo sono: dimostrare quali elementi hanno in comune la dea della mitologia e l'Atena del videogioco; illustrare il potenziale didattico nell'uso di questo gioco per imparare la mitologia classica, attraverso l'immedesimazione nelle vicende della protagonista e le sceneggiature ispirate al mondo classico.

Abstract: Athena is a key character in *God of War* saga. In all the episodes the goddess intervenes according to her own needs, influences the protagonists and their choices according to their own purposes and thus plays a fundamental role in the development of the plot. The literary tradition reports specific actions and qualities of Athena, while the history of art investigates her aesthetic and postural aspects: through her words, her gestures, and her superpowers it is possible to understand the great complexity of this divine Greek character. The same complexity shines through during the game. The main purposes of my article are: to demonstrate what elements the goddess of mythology and Athena of the video game have in common; and illustrate the didactic potential in the use of this game to learn classical mythology through identification with the events of the protagonist and the scripts inspired by the classical world.

Parole-chiave: Athena; *God of War*; video games; apprendimento; classici
Keywords: Athena; *God of War*; videogames; learning; classics

Dopo una formazione in antichistica e un Dottorato di ricerca in Scienze umane, Camilla Tosi oggi è docente alle scuole superiori e tutor didattico all'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca sono rivolti in particolare alle fonti di cognizione della letteratura latina, attraverso lo studio del lessico tecnico e l'esame delle fonti storiografiche e artistiche. È autrice di alcune pubblicazioni riguardanti la tradizione del mondo classico. Email: camilla.tosi21@gmail.com

Preliminary Remarks

The world of video games is at the centre of our daily lives. In recent years, in fact, gaming opportunities have multiplied, both on home platforms and online.

This virtual reality offers many ways of entertainment, fun, but also learning. The player's experience, which often takes place in the first person, also allows him/her to come into contact with ancient world, which allow him/her to discover Greco-Roman history. This is the case of *God of War*, in which the protagonist, Kratos, encounters various characters taken directly from the Greek literary and iconographic tradition.

I chose to delve into this video game because to this day it remains one of the most popular internationally, also thanks to its graphics and script, which remain in line with the expectations of the most demanding gamers, such as teenagers. In particular, the figure of Athena is central in the different episodes of the saga.

In the first part of my contribution, I broadly reconstruct the commonalities between videogames and the literary and iconographic tradition. The studies and bibliography cited are inherent to art history and philology.

In the second part, I propose reflections on how this game can influence the player, especially in the adolescent phase, and bring him closer to the classical world. This learning opportunity, which has both positive and potentially negative implications, is based on a pedagogical and psychological bibliography.

God of War

It was March 2005 when the brutal Spartan warrior Kratos made his US debut as a *PlayStation 2* exclusive, while Europe had to wait until July of the same year. Development began in 2002 under the provisional name *Dark Odyssey*. David Jaffe was leading the project in development at Santa Monica Studio.

Centred on Greek mythology, the idea behind *God of War* was

to create an action game that also had a focus on puzzle-solving and a more cinematic slant than titles in the same genre. Another feature of the work would have been a brutal approach to combat, complete with bloodshed, to more credibly portray the inner rage of the protagonist.

Kratos has in fact sacrificed his family by selling his soul to Ares, the God of War, in order to obtain the necessary strength to destroy any enemy who stood in his way first towards glory, and then towards liberation from the life of slavery to which he had submitted himself. The saga continued with numerous sequels and prequels centred on the same protagonist, each time grappling with different characters and scripts, but always linked to the Greek mythological world.

God of War turned out to be a huge success in terms of critics and audiences alike, exceeding even the most optimistic expectations and giving birth to a series destined to write pages of gaming history, particularly in the world of *PlayStation*.

ATHENA.

Literary sources

Athena is undoubtedly one of the main Gods of the Greek *Pantheon*¹.

According to Plato², her archaic name, *Theonoe*, would express the prodigious character of her birth, that is by *parthenogenesis*, from the head of Zeus who, after having impregnated Metis, Goddess of prudence, would then swallow her to possess her characteristic attribute forever³.

The singular origin of Athena is reiterated in the *Homeric Hymn* 28 and, some centuries later, by the poet Pindar⁴.

The cult of Athena has very ancient roots in the Greek world⁵. Evidence of this is provided by precious epigraphic documents such as the *linear B* tablets, which can be dated to the Bronze Age. In the archives of the palace of Knossos⁶, in addition to the appellative of

‘divine’, it has been found that of Πότνια, or ‘lady of Athens’: her cult found great popularity especially in Attica.

God of War⁷

In *God of War* Athena is the Goddess of wisdom and one of the main characters of the series, mostly an ally of Kratos.

God of War: Chains of Olympus⁸

The fearless Spartan general Kratos is now a warrior tormented by his nightmares and reduced to a servant of the Gods. He is sent by the Gods to the coast of Attica to stop the advance of the Persians.

After the bloody Battle of Attica against Persian invaders and the Basilisk, a horrible and gigantic monster, the Spartans see the sun, the god Helios, fall. In the absence of sunlight, *i.e.* Helios, the Gods begin to weaken, and Morpheus, the god of dreams, can take over. Kratos makes his way through the various creatures that invade the city and manages to reach the chariot. After climbing it, Athena appears as a statue and tells Kratos that Morpheus has thrown his mantle and is succumbing to the Gods in a deep sleep.

After the final battle between Kratos and Persephone, Kratos has to choose between the love of his daughter or the salvation of humanity. By making a great sacrifice he abandons his daughter and regains his weapons, his skills and his cruelty. Little satisfied with the victory achieved and disappointed with the permanence of his nightmares, he throws himself to commit suicide from Helios’ chariot on earth, but before crashing to the ground, Athena and Helios save his life.

God of War I⁹

During the first sequences there is a weak Kratos with suicidal instincts, but Gaia intervenes telling us what happened in the weeks before.

The player discovers that Kratos was the general of a Spartan army that, one day, clashed with a huge group of Barbarians. The fight unleashed a massacre: Kratos himself was falling victim at the hands of the head of the Barbarians. In that moment, the protagonist invoked the help of Ares, God of War and his protector: in exchange for his soul he had to defeat the enemy. Ares accepted and in a few minutes the Spartan army overturned the situation by defeating the enemy. Kratos is now in the duties of Ares and the *Swords of Chaos* were indissolubly bound to his wrists.

One day, during an uprising in a village, Ares took the protagonist's wife and daughter in the middle of the racket, where by mistake Kratos killed them. After realizing that he had been deceived by Ares, who wanted to turn him into a real war machine, Kratos finds himself with a mockery: the ashes of his daughter and his wife will be forever imprinted on his skin, thanks to a spell from The Oracle. At this point the warrior asked the Gods of Olympus to erase his memory and they accepted, but in return Kratos will have to serve them for ten years.

Meanwhile Ares began to destroy Athens, the city of his sister.

At such a point both Zeus and Athena transferred their powers to Kratos: if he had defeated the God of War, he would have atoned for all his sins. Kratos, taken with ferocious vengeance, threw himself headlong into a near suicide mission, but there was practically nothing left to lose. His entire adventure will be simply articulated according to his revenge, overcoming trials and acquiring new powers, until you get to retrieve Pandora's Box under the advice of The Oracle of Athena.

Once he reached Ares, Kratos opened the box and managed to become as giant as he was, then managing to defeat him as he had been practically ordered by the sense of vengeance and the other Gods¹⁰. At the end of the epic battle, Kratos wanted his sins atoned but, once again, he was mocked by the Gods, who gave him the throne of God of War in return.

In this first chapter of the saga, therefore, Athena presents herself

as a guiding spirit, suggesting moves to Kratos according to her own purposes.

The Goddess follows her strategy just like in the Homeric *Iliad*: she presents herself physically only when strictly necessary, communicates in a prophetic and not always clear way, influences the choices of the heroes and participates in the human destiny only because she is concerned about her own.

*Ghost of Sparta*¹¹

Kratos, the new *God of war*, is plagued by constant visions of his mother and brother, who he believes are both deceased. He feels the possibility of changing them, as he tells Athena shortly before arriving at Atlantis, the cradle of all human knowledge where he hopes to find an answer. The Goddess tries to dissuade him, telling him that there are things it is better not to know: Kratos, tired of the lies of the Olympians, does not listen to her. The game develops through numerous clashes against mythological creatures (Titan Thera, Scylla¹²) and dialogues with family members, such as Callisto, the mother of Kratos.

The God of war then decides to return to his hometown, Sparta, and more precisely to the Temple of Ares, to look for clues about his brother's whereabouts. His path pushes him on a mountain range where young Spartans are sent to become men and on which he meets Erinni, the daughter of the God of death Thanatos, kidnapper of Deimos. At the end of a daring clash Kratos manages to kill the demon while arriving at the gates of the city: here he has a flashback that shows how an oracle¹³ predicted that a branded warrior would be the cause of the fall of the Olympians, and how Ares and Athena themselves kidnapped Deimos, since he was the only one of the two brothers to have his skin painted, also causing the famous scar on Kratos' eye.

Once he enters the Kingdom of Death, Kratos finally reunites with his brother, freeing him from the chains that held him prisoner. Deimos, however, in an outburst of anger affirms that he will never

forgive Kratos for having allowed him to be kidnapped. He begins a clash that will see Deimos as the winner: when he is about to give the Phantom of Sparta the final blow, Thanatos intervenes: the oldest of all the Gods explains that Ares and Athena fell into error because it was not Deimos who was predestined to destroy Olympus, but Kratos. Thanatos is therefore transformed and attacks the two.

In the clash that follows Deimos finds death while trying to save Kratos, who, at the sight of his dying brother, unleashes all the power of Thera, becoming so inflamed that he succeeds in damaging the armored body of Thanatos. After a fierce clash, he kills him.

Having recovered his brother's corpse, Kratos takes him to the top of the hill where the gravedigger of Athens has already prepared a pit and reveals to him that he has become Death, the destroyer of worlds.

Athena appears and, apparently pleased with the death of the last two family members of the Spartans, offers to finally erase their memories. Kratos, unexpectedly, opposes and sets off towards Olympus. When he cannot hear her, Athena says to him «Forgive me, brother». Then the gravedigger reappears, with Callisto in his arms, who says «Now only one remains».

At the same time Kratos, wearing the armor of the God of war and sitting on his throne on Olympus, is preparing to go and give strength to his army, ready to lay siege to Rhodes.

Just like with Kratos, Athena is Ulysses' special patron. However, she does not help Odysseus in every situation narrated in the poem: The hero is alone until he reaches Scheria, the island of Alcinoos. Only then does the goddess, having obtained from Zeus that he returns to his homeland, begin to assist him and stay close to him guiding him towards the final victory.

The bond between them arises from the similarities of their natures. On the beach of Ithaca¹⁴, she manifests herself to him as a young shepherd and hears an invented story from him:

But come on, let's not say any more because we both know / the tricks. You are the best of all mortals / for advice and word, I, of all the Gods. / I'm famous

for hindsight and cunning: even you didn't recognize the / Pallad Athena, daughter of Zeus, who always, / in all dangers, I assist and defend.

The similarities of this scene to the video game are clear: the Goddess does not always help Kratos in a clear way, but her presence is a constant element, just like in the Homeric poem, where she is mentioned 162 times only in the *Odyssey*¹⁵.

God Of War II¹⁶

After defeating Ares, Kratos has become the new *God of war* and thanks to his patronage the Spartans hold Greece in their grasp. The new God, however, still holds a grudge against the other Olympians because even though he has been forgiven for his past faults, Athena has not removed his painful memories. The Goddess also reveals to him that the other immortals look at him with increasing suspicion, but the Spartans ignore his words.

The game develops through the clash with numerous characters (such as Gaia¹⁷, Fates, Titans¹⁸, Atreus, Pegasus, Dark Knight, Typhon, Prometheus¹⁹, Steeds of Time, Sisters of Fate²⁰, Cronos, Theseus, Cerberus, Golden Fleece²¹, Argonaut, Jason, Euryale, Icarus, Kraken, Lahkesis, Clotho, Phoenix) and through the discovery of several geographical locations (such as Rhodes, Hades, Island of Creation, Underworld, the Ruins of the Forgotten, the Great Chasm, Palace of the Fates, the Spire).

Kratos then goes back in time to the battle of Rhodes, where he clashes with Zeus immediately after his death: after a furious duel on the altar of Olympus, Kratos pierces Zeus with the *Sword of Olympus* but Athena, who is beaten to death to save her fleeing father, comes between them. Before succumbing²², the Goddess confirms to Kratos that Zeus is really her father and that she wanted to eliminate him so as not to be killed by her son, as Zeus himself did with Chronos and these, in turn, with Uranus.

Kratos, who now has the power to manipulate time, returns to the past until the moment when the Titans are about to be defeated

by the Gods, saving them from their exile in the Underworld and transporting them to the present, where they prepare to attack Zeus and the Gods.

The goddess Athena very often plays a leading role in the events of the Trojan War, narrated in Homer's Greek poem, *Iliad*. In the 22nd book the most valiant heroes of the two fighting armies, the Trojan and the Achaean, face each other. They are Hector, son of the king of Troy, and his opponent Achilles. Hector is chased around the walls of the city of Troy by Achilles. The outcome of the fight is directly influenced by the intervention of the goddess Athena²³.

Zeus too had expressed his regret for the fate of the Trojan hero, and even Apollo, Hector's protector, must abandon him when the scales holding the hero's fate descend to Hades. While Apollo leaves Hector, now devoted to his destiny, Athena intervenes to help Achilles: The Goddess takes the form of Deiphobus and convinces Hector to stop to face his adversary.

God Of War III²⁴

God of War III picks up exactly where *God of War II* left, with Kratos intent on riding Gaia who, along with the other Titans, climbed Mount Olympus to attack the Gods. As soon as Gaia tries to climb back up, Kratos, unable to find a foothold, begins to slip on her back asking for help. Gaia says she cannot help him and reveals to him that he is only a pawn in the Titans' plans. Kratos loses his grip and falls to Hades.

During the fall, Kratos and the *Blade of Olympus* are separated, with Kratos landing in the river Styx. As he comes out suffering from the river, Kratos meets the ghost of Athena who, intent on helping him, tells of the Flame of Olympus, a powerful weapon capable of giving Kratos revenge. It also gives him the *Blades of Exile*. Later Kratos, having recovered the *Blade of Olympus* with Athena, once again at her guide, proposes to find Zeus.

Kratos travels to various places to find the key to open Pandora's Box, discovering afterwards that Pandora herself is the key and that

only she can appease the Flame of Olympus. After the clash Zeus is exhausted, but Pandora decides to sacrifice herself in order to temper the Flame. Kratos thus opens Pandora's Box only to discover that it is empty.

After several fights, Kratos frees himself from Zeus' grip and eliminates him once and for all. Then the spirit of Athena appears, asking Kratos to return to her what she took from the Box. He answers that the vase was empty, which Athena cannot believe. Athena explains that when Zeus sealed the evils of the world inside the Vase, she was afraid of what could happen if it was opened and put her own power, *Hope*, inside the Vase.

At this point Athena realizes that when Kratos opened the Vase for the first time to defeat Ares, evil escaped and infected the other Gods, while Kratos was endowed with hope, lost over time because of his nightmares and misdeeds. Athena asks Kratos to give her back her power, believing that she knows how to use it best to rebuild the world. Kratos rejects and pierces himself with the *Blade of Olympus*, sacrificing himself to give hope to humanity. Athena leaves telling Kratos that he has failed her.

At the end of the credits, Kratos is no longer at the point of her suicide, but gives way to the Sword of Olympus, which is followed by the trail of blood extended to the cliff.

God of War (2018)²⁵

When Kratos peregrinates back to his domicile, Athena appears before him on the boat; the Spartan authoritatively mandate her to get out of his head, and she vanishes.

As Kratos once again arms himself with the *Blade of Chaos*, Athena appears again in front of his habitation, taunting him for his futile endeavors to elude the truth about himself; that he is and always will be a monster. Kratos admits that she is veridical, but declares that he is not her monster anymore, ambulating through her and causing her to vanish again. At this point, Kratos has accepted that he is his own monster, and that he must be preponderant, veracious, and trusting towards his son.

The Homeric poems often emphasize the contrast between life, light and vision, on the one hand, and death and loss of sight, on the other hand. The imagery of light is also associated with divine manifestations, for example Achilles' recognition of Athena by her flashing eyes (*Il.* I 199-200)²⁶. Light imagery employed in divine manifestations underlines the superiority of divine power.

A model to build the character: the epithets of Athena

The character of Athena presents a balanced meeting point between male and female characteristics: in an Orphic hymn she is called ἄρσῆν καὶ θῆλυς (*arsen kai thelys*)²⁷, which means “you are male as well as female”.

From the epithets with which Athena is cited in the sources, the image of a multi-functional divinity certainly shines through. These recurrences are clues to understand what there is in common between the character created for the video game and the characteristic image of the Greek deity in ancient literary sources

A. Γλαυκῶπις - *Glaukopis*

By virtue of the qualities of astuteness, wisdom and prudence that bind it exclusively to Zeus²⁸, it is possible to explain the recurrent appellation of *glaukopis*²⁹, that is “by the glittering gaze or eyes”. The root of this adjective is actually also common to that of the noun *glaux*, which means “owl”: this animal is the one with which the Goddess is often depicted or indirectly recalled in artistic production, as well as on the coins of Athens³⁰ and other poleis.

This word is a combination of ὤψ *ops* “eye” and γλαύκος *glaukos* meaning “with the bright, lighting eyes of a owl” and, in later times³¹, “greenish-blue”.

In the gameplay, Athena is depicted just like that: her representation follows both the archaic iconography and the classical iconography. This choice of play, in addition to depicting the bright blue gaze³², has a physiognomy typical of ancient statuary³³. Sometimes the

Goddess has a nose with a high bridge, which seems to be the natural continuation of the forehead, deep eyes, full lips, a narrow mouth and just wider than the nose, the elongated neck outline a serene but somewhat detached beauty.

As such bird is able to see with its big eyes at night, so also Athena is able with her intelligence to lighten the darkness of human ignorance. This quality becomes a powerful weapon in the first episode of the saga, in which the owl represents a weapon as powerful as the intelligence and sagacity of the Goddess: *Athena's Owl*, the most powerful weapon in *God of War 1*.

B. Ἄγελία – *Ageleia*

There are numerous episodes in literature in which Athena warns some characters, in order to help them, give them suggestions, provide them with means or ideas with which to overcome difficulties. Athena acts as a guide for characters during the siege of Troy. She often gives courage to the Achaeans³⁴, suggesting at the same time precious advice and stratagems, such as the one given to Epeius to erect the famous horse for the conquest of the city³⁵.

This attitude of help and advice is matched by another epithet, *alkis* “she who gives aid”, which appears, more than in literature³⁶, in the numismatic tradition³⁷.

Her loving protection turns to specific protagonists³⁸.

Diomedes, for example, is helped during a night raid in the Trojan camp that aims to kill the Thracian king Rhesus³⁹. Achilles, instead, who has a portrait of her on his shield, is promptly stopped when he is caught in a murderous rage against Agamemnon, who has unjustly taken his servant Briseid⁴⁰. Odysseus, animated on several occasions by his *metis*⁴¹, rejects the provocative proposal of the king of Mycenae, as well as head of the Achaean expedition, to return to his homeland and immediately afterwards incites his companions to take up arms with a speech heard by the Goddess herself as a herald⁴².

After Kratos defeats Ares, in the second chapter of the game, he receives two swords from Athena.

These swords are given to him to reward him for his service to the Gods, in addition to the place of the God of war after the death of Ares, replacing the *Swords of Chaos*, lost during the fight against Ares.

C. Ἀλαλκομενηΐς – *Alalkomenes*

Also towards other heroes of the myth Athena often shows an almost maternal protection⁴³. The name Alalkomenes may also come from the verb ἀλάλκειν (*alalkein*)⁴⁴, so that it would signify the “powerful defender”.

Theseus, son of Aegean and Etra, is flanked by the Goddess during the victorious fight against the Minotaur⁴⁵. Heracles receives from her the precious advice to use as a headgear the flayed skin of the Nemean lion just killed, as well as special castanets to kill the birds of the swamp of Stymphalus⁴⁶, reaching also through her intercession, at the end of her labors, on Olympus the common father Zeus⁴⁷. Similarly benign the Goddess shows herself to Jason, helping him to build the ship Argos and influencing Medea in the choice to support him in the hard conquest of the Golden Fleece⁴⁸; or Bellerophon, who defeats the Chimera not before having tamed Pegasus with a golden bridle given to him by the Goddess herself.

From the beginning, Athena has protected the life of Kratos. At first she prevents him from being killed by Ares because of the prophecy. Then, she leads him in the fight against Ares. In *God of War 2* Athena is warning Kratos about the incoming wrath of the Gods: «Enough, Kratos! With every city you destroy, the wrath of Olympus grows, soon I will no longer be able to protect you».

The dialogue demonstrates the Goddess' sense of concern for the future of the protagonist, increasingly felt in the development of events.

C. Πρόμαχος – *Promachos*

In the light of these myths, there are connections to specific historical events, such as the Second Persian War and in particular the battle of Salamis: the flight of an owl, according to Aristophanes⁴⁹, foretold the final victory of the Greek troops over the Persians⁵⁰. The recurring attribute of *promachos*⁵¹, *i.e.* “first in battle”, “commander of the armies”, is also justified.

In classical statuary she is mostly depicted as she advances toward the fight, with her arm raised, brandishing her shaft and shield against her enemies⁵².

In *God of War 2* Athena steps in like a warrior, and screams: “I wish not to fight you, Kratos, but I will defend Olympus!”

D. Ἄρεια - *Areia*

According to epic sources⁵³, what differentiates her from Ares is that she provokes a confrontation only when necessary⁵⁴. Sometimes Athena appears in a threatening way, but only because the context requires it: it is in this unique case, in fact, that she also appears with the epithet of *areia*⁵⁵ “belligerent like Ares”. This is a point in common with the plot of *God of War 1*, where the divine protagonists show a different aspect of their warlike attitude.

Both in literature and gameplay Ares strongly desires war and tries in every way to make the characters clash with each other, with the purpose of creating turmoil and unrest⁵⁶. On the contrary, Athena is the Goddess of wisdom, of calm and before showing her violence she tries to take alternative and peaceful paths. Within this competition and divergence of character Athena clashes with Ares, on the one hand in a direct way, as the literature shows, on the other in an indirect way, as the plot of *God of War 1* suggests.

In the fifth book of the *Iliad* the Goddess urged Diomedes to attack Ares, so the hero threw a spear at him and his battle cry frightened both the Trojans and the Achaeans. Athena made the

spear hit Ares, who, screaming in pain, fled to Olympus forcing the Trojans to retreat.

In the first chapter of the saga, Ares, angry and jealous of Athena, summoned an army from the Underworld with the aim of attacking the city of Athens to prove his superiority. Since Zeus had forbidden all the Gods to compete with each other directly, the Gods decided to stop Ares and helped Kratos defeat him. Athena led him on his journey to find the Pandora's Box and showed him the way. When he opened the Pandora's Box he managed to kill Ares.

Both in Homer and in the video game Athena uses a *medium* to defeat her brother. The Homeric description of the episode (*Il.* V 1-6) also seems to well represent *God of War* 1, in particular with regard to the strength and the help instilled by the Goddess in her helper:

And then to Diomedes, son of Tyldus, Pallas Athena infused strength and fury, so that among all the Achaeans he would stand out and conquer great glory; an unquenchable flame burned his helmet and shield, it seemed the autumn star that shines brightly when it rises from the waters of the Ocean.

E. Νικηφόρος – *Nikephoros*

This adjective, or more simply Νίκη, *Nike*, “the one who brings victory”, always refers to the military sphere⁵⁷. It derives from a character of Greek mythology, personification of victory and daughter of the titan Pallas and the nymph Styx⁵⁸. This label defines the strong character of the Goddess, who fights and wins. Her very solid physical and inner strength has a secondary reference to another rare but significant epithet: *atritonia*⁵⁹, which would qualify her as “she who does not wear herself out, does not destroy herself”; *sthenias* “strong”, which would reinforces the concept of a brave Goddess⁶⁰.

In *God of War* 3 all these features are highlighted.

Despite the strong bond with her father, Athena decides to eliminate him, and to do so convinces Kratos to help her in her

murderous intent. This clash, rather unpredictable in the first two chapters, resumes a feeling of resentment and revenge of the Goddess against Zeus⁶¹: both in the video game and in the *Iliad*, in fact, Athena obeys her father, but only until she understands his mistakes. Here then she shows herself, once again, determined and winning: Kratos, in fact, manages to defeat the father of the Gods.

Athena also gets very irritated because Kratos does not give her *Hope* back from Pandora's Box⁶².

As the Goddess is defeated, she is disappointed by the protagonist's attitude: She did not expect to be overshadowed at all. The defeat, after a series of brilliant victories against Ares and Zeus, upsets her and that is why she gets so angry that she leaves Kratos dying.

Therefore, Athena does not compromise, remains firm in her principles and only wants the victory: she abandons the protagonist and stays behind the scenes for a long time.

F. Ἀγοραία - *Agoraia*

In addition to these episodes of punishment there are, however, others in which the Goddess poses herself almost as a defense attorney⁶³. The titles of *boulaia*⁶⁴ and *agoraia*⁶⁵ undoubtedly refer to his patronage in the political sphere.

The most important, perhaps, is that inherent to the trial of Orestes: Athena, a member of the Areopagus court, understands the reasons of the hero, stained by the murder of his mother Clytemnestra, and contributes with her vote to his acquittal⁶⁶.

In this juridical context, it is also interesting to note how the Goddess, although she takes this sympathetic attitude towards the offender, is not unaware of his misdeeds: she is well aware of the inner demons that persecute the boy, who is constantly plagued by nightmares, remorse and regret.

At the end of *God of War 3* the Goddess understands the motivations and impulses that drove Kratos to commit these crimes.

A similar situation arises in *God of War 4*, when Athena and Kratos discuss the past that haunts the protagonist. The Goddess returns

as a spirit in a dialogue full of *pathos* and suffering, in which man avoids in every possible way the return of memories and images that are painful for him. To Kratos' verbal violence, the woman responds with a severe warning:

There's nowhere you can hide, Spartan. Put as much distance between you and the truth as you want, it changes nothing. Pretend to be everything you are not: teacher, husband, father. But there is one unavoidable truth you will never escape: You cannot change. You will always be a monster.

G. Παρθένος - *Parthenos*

Parthenos, i.e. “virgin”, is the adjective with which Phidias represents the Goddess in the chrysoelephantine statue placed in the temple in her honour on the Acropolis of Athens⁶⁷. It seems to derive not only from a free and conscious choice, but also from a particular episode: the failed attempt to rape her by Hephaestus⁶⁸.

In *God of War 1* Kratos arrives at the temple of Athens and sees the statue of the Goddess. He begins to invert them against them, angry and disappointed by the dishonest behavior of the Goddesses. It is possible to see the close resemblance of the statuary pose represented in the urban reality of the game with the classical statuary.

H. Ἀμβουλία - *Amboulia*

It was the surname under which the Spartans worshiped Athena⁶⁹. The meaning could derive from *anaballo* (ἀναβάλλω) “to defer”, in order to designate a divinity as the delayer of death⁷⁰.

This Spartan nickname is significant in the context of the video game, since it is precisely the place of origin of the protagonist: Athena and Ares arrive just as carriers of death and misfortune.

In *God of War: Ghost of Sparta* Zeus, driven by dread in the wake of hearing the prophet's prediction that Olympian standard would end because of a ‘Marked Warrior’, sent Ares and Athena to catch the one bound to topple Zeus. Seeing the bizarre skin colorations

on Deimos, they attacked Sparta and caught the kid. His more established sibling, Kratos, attempted to stop them, however was effectively smacked aside by the God of War.

I. Ἀξιόποινος - *Axiopoinos*

Pausanias⁷¹ testifies to this nickname of Athena, which means “avenger”⁷². Under this epithet Heracles constructed a temple to the Goddess at Sparta, after he had chastised Hippocoon and his sons for the homicide of Oeonus.

In *God of War 1* Ares is terribly jealous of his sister: that is why he decides to summon beasts from the Underworld and utilize them to assault the city of Athens. Since Zeus had forbidden the Gods to combat each other straightforwardly, Ares thought that nothing seemed stop him. For this reason, Athena looked for to engage Kratos to spare Athens and put an conclusion to Ares’ frenzy once and for all. The Goddess’ initiative is part of her traditional vindictive and punitive character.

L. Σώτειρα – *Soteira*

It occurs as a surname of several female divinities in Greece, *i.e.* the “saving Goddess”. Some sources testify to a use of the word for Athena herself⁷³.

In *God of War: Ghost of Sparta*, before Ares could execute Kratos, Athena mediated and disclosed to him they previously had what they sought. Is the same Goddess who saved him and convinced Ares to spare the life of young Kratos, still a child. Her epithet of “savior” has been used since the beginning of the video game plot.

God of War as a learning opportunity

God of War is now Sony’s highest-rated and most-played game on Steam: the game has an all-time concurrent players peak of 73,529⁷⁴. The wide and transversal diffusion of this video game allows it to

be identified not only as an opportunity for entertainment, but also as a potential instrument of historical divulgation⁷⁵, particularly in schools.

History needs to involve the past, to allow even the youngest to feel part of the heritage they feel is far away. Those tales of classical mythology, the moment they are studied in school books, seem demanding, full of data, names, circumstances, dates.

The uniqueness and value that historical video games can claim in comparison to other media are based on this: in fact, while books offer a static representation of the past, in video games it is possible to outline, through the player's interaction, a true counterfactual history, which makes it possible to identify oneself with a man of that time, experiencing its problems.

The widespread idea that events can only be told historically in one way, so much so as to see the player's interaction and the changes to which it gives rise as the negation of a univocal past, of a monolithic and unchangeable history, seems to me rather to be the true strength of the media in its relationship with history. The interaction of video games gives access to multiple paths to reach the end of them and, therefore, of the story told within them⁷⁶. Video game simulations are not only determined by sequences of events prefixed by the developers, but also by the behaviours that the players enact in the face of them, so that, unlike in narrative pure and simple, the sequence of events is never fixed and things will always turn out differently each time they are played⁷⁷.

Yet there are obvious limitations, mainly related to the scenes of violence in the plot itself. There are many pedagogical studies on the subject⁷⁸

Beyond this, however, reading this list of negative effects carefully, and comparing it with the list of positive effects that can be reconstructed from the many articles that have come out on the subject, the impression is that a fairly clear separation is being established between medium and message, that is, between the structural and mediological characteristics of the video game and the use that is made of it, both with regard to the contents that are

conveyed through it in the form of narratives and game objectives, and with regard to the social and psychic consequences that can be generated by excessive use.

The greatest negative effects attributable to video games would reside, also by virtue of their content, in making people interactively and continuously participate in violent actions, actions that the game system rewards in order to advance the status of the game⁷⁹.

In particular, in the *God of War* saga, violence underlies many scenes and plot developments. In particular, in the figure of Athena, the element of violence is well present in the various episodes of *GoW*. This feature, however, is legitimised by centuries of literary and iconographic tradition. Indeed, as I have shown above, in the panorama of behavioural, instrumental and physical characteristics associated with the goddess, various epithets and aspects emerge that make Athena just the Athena we all know.

GoW is particularly precise in this: in fact, the scriptwriters have included numerous scenes of violence in the video game that also strongly characterise the goddess in literary and artistic episodes.

It is clear that one must perhaps ask oneself what image of Athena is created in the mind of the player, especially the teenager. Compared to the idea, however, that was intended in classical times of the goddess as a strong-willed woman capable of resorting to violence, it can be said that the developers have been able to faithfully respect the ancient heritage.

Conclusion

Myth has accompanied man since the dawn of time. In many ways, the history of mankind is a myth and, for many reasons, every historical period has its own mythological period of reference. Endlessly fascinating, mythology has been able to impose itself thanks to its irresistible lightness. In particular, the Greco-Roman one.

This is because myth is accompanied, first and foremost, by an extensive literature: cartoons, television series, films and even

documentaries are dedicated to it. Because myth, we might say, is the very essence of a people or a culture. And because its ontologically 'open' nature makes it available for any transposition.

Why does the world of deities stimulate the imagination so much? Because there is nothing more human than the divine. Immortal gods who share with men vices and virtues, sanctity and curse.

Mythology is also the lifeblood of gamification and advances in new technologies. The best known and most obvious example of this is *God of War*, an award-winning and much-loved series of *PlayStation* video games that, over a decade or so, have reinterpreted the struggle between the Gods of Olympus.

Athena, in this virtual world, remains in my opinion the perfect example of how the classics can still be revived today. The *GoW* episodes do not start out as educational projects, but they probably derive their strength from this: the graphics are excellent, as are the soundtrack and script. The characters inherit their main characteristics from ancient literature and art and are embedded in highly engaging dynamics. In particular, the case of Athena confirms how much the actualisation of these stories, however readapted and personalised by the scriptwriters, is still capable of engaging a wide audience.

In an analysis of narratives that are effective in conveying history, choosing this video game offers a greater historical depth, which explicitly favours a faithful historical transmission of content. At this point, it is an excellent choice on Sony's part to include the classicists in their realisation, in order to find plots in the scripts that in the game do not excessively alter the player's perception (especially if they are teenagers) of the image they had of Athena in antiquity. As Christesen and Machado have suggested

one significant possibility for the future is regular and active involvement of classicists in the production of video games, something which would likely result in games with much enhanced pedagogical potential⁸⁰.

Why are Greco-Roman mythological heroes the protagonists of

the most modern and sophisticated video games? What relationship could the world of games and the world of mythology possibly have? Apparently none, basically many, close and in strong relationship.

The game of *God of War* therefore presents itself not only as an engaging and multifaceted game experience, but also as an educational opportunity to learn about Greek mythology and, more generally, the classical world in an interactive way. As Plato said, one should live by playing. And man, in his history, has taken this literally. And he plays, he has always played.

Notes

1 For a precise but concise reconstruction of the figure of Athena, ideal even for less experienced readers, see PARKER 2016. Valuable for its survey of a range of topics including etymology, myth, function, roles, ritual, and iconography is GRAE, LEY 1997, 160–167. DEACY 2008 weighs up various meanings of Athena through a focus on birth myths, possible attempts at determining origins, associations with other mythological and religious figures, Athenian myths and institutions, representations across the wider Greek world, and postclassical receptions.

2 *Cra.* 407b.

3 *HES. th.* 866 ff.

4 *O.* VII 34 ff.

5 MILANI 1982 traces the cultural filiation that links the great Mycenaean Goddess to the Athena of the classical period and to the Italic Minerva.

6 See GUARDUCCI 1937.

7 *God of War* is a series of action-adventure games developed by *SIE Santa Monica Studio* and released by *Sony Interactive Entertainment* since 2005 for *PlayStation 2*, *PlayStation 3*, *PlayStation 4*, *PlayStation Portable* and *PlayStation Vita*.

8 *God of War: Chains of Olympus* is an action video game developed by *Ready at Dawn Studios* exclusively for *Sony PlayStation Portable*. The previous chapter is *God of War: Ascension*. It is a video game for *PlayStation 3*, developed by *SCE Santa Monica Studio* and published by *Sony Computer Entertainment*. I decided not to go deeper into its contents as Athena does not play a central role in the development of the plot.

9 *God of War* is a video game produced by *SCE Studios Santa Monica* and released by *Sony Computer Entertainment* for the *PlayStation 2*, *PlayStation 3* and *PlayStation Vita* platforms.

10 The feeling of revenge that is generated in Kratos is also present in the Homeric epic: For the revenge ethic in classical Greece and patterns of vengeance in classical Greek see LENDON 2000, 1-30.

11 *God of War: Ghost of Sparta* is an action game developed by *Ready at Dawn Studios* exclusively for *Sony PlayStation Portable*.

12 There are numerous character and metaphorical parallels between the mythological character of Scylla and the enemy monster of Kratos: to learn more about the iconological and mythographic aspects see HOPMAN 2012.

13 The Greek texts allow a comparison between the theophany narratives and the oracular narratives, since both concern manifestations of the divine in the human sphere. Real religious experiences make it possible to understand the origin and formation of these narratives and show that contact with the divine, in both cases, is always mediated, because, as the mythical narratives reveal, direct encounter with a God was considered dangerous. These two religious experiences fall within the sensory domain and mediation is based on the conception of anthropomorphism (for the epiphany) and antropoglottism (for the oracle). But the sensory can deceive and the relationship with the divine must be analysed as a cognitive problem. Accounts of oracles and epiphanies show the same structure formed by a crisis, authorization, resolution and finally commemoration. These narratives can be seen as narratives about human apprehension of the divine world: see KINDT 2018.

14 HOM. *Od.* 13, 295-301.

15 See STRAUSS CLAY 1997.

16 *God of War II* is a video game for *Sony PlayStation 2*, produced by *SCE Studios Santa Monica*. The previous chapter is *God of War: Betrayal*. It is a mobile phone video game produced by *Sony Pictures Digital Entertainment*. I decided not to include it because it is a non-canonical chapter and therefore not part of the official saga.

17 Gaia is often the narrator in *God of War*. In literature Gaia is a schemer, a prototype for her granddaughter Metis. She includes discussion of Zeus' role as a star of the story that culminates in his election as king of the Gods. Hesiod's *Theogony* presents a Gaia whose commitment to sustainability endures through time. On Gaia's motivations in the course of Hesiod's *Theogony* see FELSON 2018, 57-80.

18 In Greek mythology, as well as in *God of War*, both Titans and Chronos face Zeus, with the aim of getting rid of them, in a delicate game of power and balance. To know the conflicts of successors according to Greek mythology see FLORES JÚNIOR 1992, 25-32.

19 The myth of Prometheus, an icon of human progress, with the suggestion

of the theft of fire from Zeus for the benefit of mortals, has had a flourishing fortune in the history of Western culture, in the sign of multiplicity of interpretations. For further information see PATTONI 2012-2013.

20 The tria *Fata* are the Latin denominations of Μοῖραι, but they are distinguished by the richness of their attributes and by their particular function, which is to write divine orders. As for *Parca*, she is originally a goddess of birth, life and death; seen first of all as a trinity, she is divided into her three functions under Greek influence. From then on, the three Fates became goddesses of destiny and merged with the Μοῖραι. See VAN DER HORST 1943.

21 The question of the essence and real meaning of the golden fleece is widely discussed in the classical world and modern specialist literature as well. The fleece was a symbol of a protector of royal power. The country where the fleece was preserved, Aea/Colchis, is to be identified with modern Western Georgia. The richness of Colchis in metal, mainly gold, became a basis for the euhemerizing, rationalist explanation of the golden fleece. For a detailed study see LORDKIPANIDZE 2001.

22 In Greek mythology most symbols of Athena, for example, the snake, moon, pomegranate, spindle and phiale, are symbols of both life and death. Just as life and death are indissolubly joined, so the goddess who dispenses them is one and single. See LUYSTER 1965.

23 See PUCCI 2017.

24 *God of War III* is the third installment in the *God of War* video game series, produced by SCE Santa Monica Studio and published by Sony Computer Entertainment exclusively for PlayStation 3.

25 *God of War* (also known as *God of War 4*) is the eighth chapter in the *God of War* series, developed by SIE Santa Monica Studio and published by Sony Interactive Entertainment for PlayStation 4.

26 See CONSTANTINIDOU 2010, 91-109.

27 HOM. *Od.* XVI 172.

28 AESCH. *Eum.* 736 ff.

29 HES. *Theog.* 924 ff.

30 The changing obverse types of Wappenmünzen are moneyer's symbols, begun in Pisistratus' final tyranny. The gorgoneion tetradrachms are the earliest civic emblems of Athens, minted ca. 520-518. The earliest owls (Seltman Group H) should be dated ca. 517-515 B.C. See KROLL 1981.

31 The disappearance of the epithet γλαυκῶπις soon after the pre-Socratics used the word in the meaning "light blue-eyed" clearly show that the reinterpretation must be put into a much later time than Homer. See PÖTSCHER 1997.

32 From Plato onwards, it sometimes takes on the meaning of "light blue", fully symmetrical to the blue gaze of the protagonist in the video game. For the philological reconstruction mentioned here see PEROTTI 1989.

33 A. Furtwängler's reconstruction (*Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig & Berlin 1893) of Pheidias' statue, combining a body in Dresden with a head in Bologna and adding a helmet to her left hand, is a true copy of a mid-5th cent. B.C. statue. It is reflected, albeit indirectly, in two original sculptures of the classical period, a late 5th cent. statuette from the Athenian Acropolis and a 4th-cent. relief of Athena holding her helmet, from Epidauros. See PALAGIA 1987.

34 HOM. *Il.* IV 313; XVII 547 ff.

35 HOM. *Od.* VIII 493; VERG. *Aen.* II 264. See BREMMER 1972.

36 LIV. XLII 51.

37 See KOBLITZ 1931.

38 See RAIMOND 2017.

39 HOM. *Il.* X 274 ff.

40 HOM. *Il.* I 193 ff. See HOOKER 1990.

41 See CAMASSA 1980.

42 HOM. *Il.* II 279.

43 From literary and iconographic testimonies that show how Athena defended Perseus, Heracles, Theseus, Achilles and Orestes in their confrontations with Medusa, the Amazons and Clytemnestra, the role of the Goddess as defender of the patriarchal reason is exposed. The female characters referred to are configured against Athena according to the "savage/civilized" opposition. See GONZÁLEZ GONZÁLEZ 2003.

44 HOM. *Il.* IV 8.

45 PLUT. *Thes.* 15-19.

46 PSEUD. APOLLOD. II 5, 1-12.

47 PAUS. III 8, 11.

48 AP. RHOD. *Argon.* III 10-157.

49 *Vesp.* 1086. See ANDERSON 1995.

50 Analysis of archaeological and literary sources suggests that the *Athena Promachos* of Phidias also carried an owl in her right hand. See GROOTHAND 1968.

51 HOM. *Il.* V 733-747; Hdt. I 60; Arist. *Ath. Pol.* 14,4. See DEMARGNE 1984, 1020.

52 HOLTZMANN 2014.

53 Rather than being straightforwardly different from one another, Athena and Ares are changeable and often elusive figures. Set against Athena's promotion of rationality and intelligence in warfare is an association with terror, fury, and derring-do. Despite lacking the multivalence of Athena, Ares too is more complex than generally allowed. See DEACY 2000, 285-298.

54 HES. *Theog.* 924 ff.

55 PAUS. I 8,4. See JEPPESEN 1971.

56 HOM. *Il.* V 761; V 890. See PRIETO 1996.

57 PAUS. I 22,4.

58 For an examination, based on archaeological, literary and Greek epigraphic evidence, of the building phases of the temple of Athena *Nike* on the Athenian Acropolis, and the evolution of her cult from the 7th cent. B.C. to the 3rd cent. A.D., see LEMBIDAKI 2013, 367-393.

59 HOM. *Il.* X 284.

60 PAUS. II 32, 5.

61 In the *Iliad* Zeus imposes her will on Athena by all means; the result for Athena, obliged to submit, is a resentment which explains any hostile act on her part towards her father. See SYNODINOU 1986.

62 WARMAN 2004 argues for the definition of *elpis* (ἐλπίς) as an emotion-tinged uncertainty about the future in Hesiod's story of Pandora, discussing ancient evaluations of the word and possible translations for it.

63 PAUS. III 11,8.

64 An inventory set up in the *bouleutèrion* of items dedicated to Zeus *Boulaios*, Athena *Boulaia*, and Hestia in GEAGAN 1971.

65 On the votive archaeological finds of Athena Agoraia see GALLIS 1974 and ARAPOJANNI 1999.

66 Greater complexity in the analysis of ambivalence in tragedy is needed, not only through greater differentiation of types of ambivalence and ambiguity, but above all through a historically informed understanding of the functioning of ambivalence. On the issue of acquittal and doubts about guilt and innocence see SEAFORD 1995, 202-221.

67 In his praise of the originality and variety of Phidias' art, Himerius, *Gold.* 21 speaks of the fine redness that the artist spread on Athena's cheeks. This passage undoubtedly refers to the Lemnian and should not be interpreted in the literal sense, but in the figurative and eminently moral sense of "virginal modesty". One can think of an expression similar to that of the dreamy Athena on the stele of the Acropolis; indeed, this small masterpiece is due to Phidias just as much as the Lemnian and the monumental Athena chryselephantine. See MAGI 1976.

68 See DEACY 1997, 43-63.

69 GAGLIANO 2015 analyzes the cult of Athena in Sparta and the meaning of her epiclesis on the basis of literary (first of all Pausania), epigraphic, numismatic and archaeological evidence, with the characteristic *ex-voto* of bronze bells.

70 PAUS. III 13,4.

71 III 15,4.

72 The interpretation of the laconic epithet of Athena Ἀξιόποινος proposed by Pausania, which links it to the concepts of reparation and punishment

appropriate to a wrong done, finds no explicit parallels in Greek. The specificity of Athena as a punishing deity is instead attested in the Anatolian context, where some inscriptions of the 1st millennium B.C. represent as such the Lycian Goddess corresponding to her (Maliya). See SERANGELI 2014.

73 *Scholiast on Plato* p. 90 (ed. Ruhnken); *Aris. Rh.* III 18. For the archaeological evidence of the cult of Athena *Soteira* see PAPAΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-PALAIOS 1958-1959.

74 See: <https://ftw.usatoday.com/2022/01/god-of-war-steam-most-played> [last check: 27/10/2022]

75 See LOWE 2009.

76 See Ruocco 2009.

77 See CHAPMAN 2021.

78 See ANDERSON, DILL 2000; ANDERSON, BUSHMAN 2001; ANDERSON *et al.* 2007.

79 CLARE 2021, 44.

80 CHRISTESEN, MACHADO (2010) 109.

References

ANDERSON = C. A. Anderson, *Athena's epithets: their structural significance in plays of Aristophanes*, Stuttgart, Teubner, 1995.

ANDERSON *et al.* 2007 = C. Anderson *et al.*, *Violent video game effects on children and adolescents: Theory, research, and public policy*, New York, Oxford University Press, 2007

ANDERSON, BUSHMAN 2001 = A. Anderson, B. J. Bushman, *Effects of violent video games on aggressive behavior, aggressive cognition, aggressive affect, physiological arousal, and prosocial behavior: A metaanalytic review of the scientific literature*, in *Psychological Science*, 12, 2001, 353–359.

ANDERSON, DILL 2000 = C. A. Anderson, K. E. Dill, *Video games and aggressive thoughts, feelings, and behavior in the laboratory and in life*, in *Journal of Personality and Social Psychology*, 78, 2000, 772-790.

ΑΡΑΡΟΓΙΑΝΝΙ 1999 = X. Arapojanni, Αναθηματική επιγραφή από το Πρασιδάκι Ηλείας, in *Όρος*, 13, 1999, 167-172.

BORTHWICK 1969 = E. K. Borthwick, *Two notes on Athena as protectress*, in *Hermes* 48, 1969, 385-391.

BREMMER 1976 = J. N. Bremmer, *Athena and the Trojan horse*, in *Museum Africum*, 1, 1972, 4-7.

CAMASSA 1980 = G. Camassa, *Dall'alke alla metis*, in *Civiltà classica e cristiana*, 1, 1980, 173-193.

CHAPMAN 2021 = A. Chapman, *Form Over Content: Analysing Historical Videogames*, in *Journal of Digital Humanities*, 2012, <http://journalofdigitalhumanities.org/1-2/privileging-form-over-content-by-adam-chapman> [last check: 27/10/2022].

CHRISTESEN, MACHADO 2010 = P. Christesen, D. Machado, *Video Games and Classical Antiquity*, in *CW*, 104, 2010, 107-110.

CLARE 2021 = R. Clare, *Ancient Greece and Rome in Videogames. Representation, Play, Transmedia*, Bloomsbury Academic, London, 2021.

CONSTANTINIDOU 2010 = S. Constantinidou, *The light imagery of divine manifestation in Homer*, in C. Menelaos et al., *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*, Lanham (Md.), Rowman and Littlefield, 2010, 91-109.

DEACY 1997 = S. Deacy, *The vulnerability of Athena: parthenoi and rape in Greek myth*, in S. Deacy, K. F. Peirce, *Rape in antiquity: sexual violence in the Greek and Roman worlds*, Swansea, Classical Pr. of Wales, 1997, 43-63.

Ead. 2000 = *Athena and Ares: war, violence and warlike deities*, in H. Van Wees, *War and violence in ancient Greece*, Swansea, Classical Pr. of Wales, 2000, 347-360.

Ead. 2008 = *Athena. Gods and Heroes of the Ancient World*, London and New York, Routledge, 2008.

FELSON 2018 = N. Felson, *The partnership of Zeus and Gaia in Hesiod's Theogony*, in L. Athanassaki e al., *Gods and mortals in Greek and Latin poetry: studies in honor of Jenny Strauss Clay*, Rethymno, University of Crete, 2018, 57-80.

FLORES JÚNIOR 1992 = O. Flores Júnior, *Mitos de geração e sucessão em Hesíodo: Urano, Cronos e Zeus*, in *Anais da VI reunião anual da SBEC 1991, 1992*, 25-32.

GAGLIANO 2015 = E. Gagliano, *Μία χαλκείη κώδων νέα: il suono di Athena: realia e culto di Athena Chalkioikos a Sparta*, in *ASAA*, 15, 2015, 81-112.

GALLIS 1974 = K. J. Gallis, *Ἀναθηματικά ἐπιγραφαὶ ἐξ Ἄτραγος καὶ Φαρσάλων*, in *Archaiologika Analekta ex Athenon*, 7, 1974, 273-286.

GEAGAN 1971 = G. J. Geagan, *Greek inscriptions*, in *Hesperia*, 40, 1971, 96-108.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ 2003 = M. M. González González, *Atenea y la razón patriarcal: arte y mito en torno a la hija de Zeus*, in *Helmantica*, 54, 2003, 247-267.

GRAF, LEY 1997 = F. Graf, A. Ley, *Athene*, in H. Cancik, *Der Neue Pauly*, vol. 2, Stuttgart and Weimar, Germany, Metzler, 1997.

GROOTHAND 1968 = M. H. Groothand, *The owl on Athena's hand*, in *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving*, 43, 1968, 35-51.

GUARDUCCI 1937 = M. Guarducci, *Due aspetti di Athena nella religione cretese*, in *RIA*, 7, 1937, 7-19.

HOLTZMANN 2014 = B. Holtzmann, *Statues de culte et figures associées d'Athéna sur l'Acropole d'Athènes*, in S. Estienne et al., *Figures de dieux*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, 13-25.

HOOKER 1990 = J. T. Hooker, *The visit of Athena to Achilles in Iliad I*, in *Emerita*, 58, 1990, 21-32.

HOPMAN 2012 = M. G. Hopman, *Scylla: myth, metaphor, paradox*, Cambridge, New York: Cambridge University Pr., 2012.

JEPPESEN 1971 = K. Jeppesen, *Ἀργοῦσά που κατα το θεῖον. Zu Pausanias ix, 42, über die Gemälde im Tempel der Athena Areia zu Platäa*, in *AArch*, 42, 1971, 110-112.

KINDT 2018 = J. Kindt, *Revelation, narrative, and cognition: oracle stories as epiphanic tales in ancient Greece*, in *Kernos*, 31, 2018, 39-58.

KOBLITZ 1931 = H. von Koblitz, *Keltische Münzen vom Athena-Alkis-Typus*, in *Wiener Prähistorische Zeitschrift*, 18, 1931, 1-9.

KROLL 1981 = J. H. Kroll, *From Wappenmünzen to gorgoneia to owls*, in *The American Numismatic Society Museum Notes*, 26, 1981, 1-32.

LEMBIDAKI 2013 = E. Lembidaki, *Η λατρεία της Αθηνάς Νίκης στην Ακρόπολη των Αθηνών: από την Αθηνά την Νίκη στη Νίκη Άπτερο*, in E. Sioumpara, *Θεμέλιον: 24 μελέτες για τον δάσκαλο Πέτρο Θέμελη από τους μαθητές και τους συνεργάτες του*, Athina, Etaireia Messiniakon Archaiologikon Spoudon, 2013, 367-393.

LONDON 2000 = J.E. Lendon, *Homeric vengeance and the outbreak of Greek wars*, in H. Van Wees, *War and violence in ancient Greece*, Swansea, Classical Pr. of Wales, 2000, 1-30.

LORDKIPANIDZE 2001 = O. Lordkipanidze, *The golden fleece: myth, euhemeristic explanation and archaeology*, in *OJA*, 20, 2001, 1-38.

LOWE 2009 = D. Lowe, *Playing with Antiquity: Videogame Receptions of the Classical World*, in D. Lowe, K. Shahabudin, *Classics For All: Reworking Antiquity in Mass Cultural Media*, Cambridge Scholars Press, Newcastle Upon Tyne, 62-88.

LUYSTER 1965 = R. Luyster, *Symbolic elements in the cult of Athena*, in *HR*, 5, 1965, 133-163.

MAGI 1976 = F. Magi, *Un passo di Imerio, la Lemnia e l'Atena pensierosa*, in *PP*, 31, 1976, 324-335.

MILANI 1982 = C. Milani, *Atena e la Potnia micenea*, in *Contributi dell'Istituto di Storia antica dell'Università del Sacro Cuore*, 8, 1982, 29-42.

PALAGIA 1987 = O. Palagia, *Ἐρύθημα... ἀντικράνους. In defense of Furtwängler's Athena Lemnia*, in *AJA*, 91, 1987, 81-84.

PAPAGIANNPOULOS-PALAIOS 1958-1959 = A. A. Papagiannopoulos-Palaios, *Πειραική αρχαιολογία. Το τεμενος Διος Σωτήρος και Ἀθηνᾶς και τα ἐν αὐτῷ λατρευτικά ἀγάλματα και ἀνδριάντες*, in *Polemon*, 7, 1958-1959, 26-48.

PARKER 2016 = R. C. T. Parker, *Athena*, in S. Goldberg, *Oxford Classical Dictionary*, New York, Oxford Univ. Press., 2016.

PATTONI 2012-2013 = M. P. Pattoni, *Introduzione: il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee*, in *Aevum(ant)*, 12-13, 2012-2013, 5-44.

PEROTTI 1989 = P. A. Perotti, *Sur les adjectifs γλαυκός, γλαυκῶπις*, in *LEC*, 57, 1989, 97-109.

PÖTSCHER 1997 = W. Pötscher, *Die Bedeutung des Wortes γλαυκῶπις*, in *Philologus*, 141, 1997, 3-20.

PRIETO 1996 = M. L. Prieto, *Ares en Homero: función del dios de la guerra en la Ilíada y la Odisea*, Amsterdam, Hakkert, 1996.

PUCCI 2017 = P. Pucci, *Divine protagonists in the Iliad: Hector's death in book 22*, in *Yearbook of Ancient Greek Epic*, 1, 2017, 175-205.

RAIMOND 2017 = É. Raimond, *L'initiation de Diomède dans l'Iliade (Chants 5-6)*, in *Res Antiquae*, 14, 2017, 221-230.

RUOCCO 2020 = C. C. Ruocco, *La narrazione della guerra nei videogiochi*, in *Didattica della storia*, 2, 2020, 396-412.

SEAFORD 1995 = R. A. S. Seaford, *Historicizing tragic ambivalence: the vote of Athena*, in B. Goff, *History, tragedy, theory: dialogues on Athenian drama*, Austin (Tex.), University of Texas Pr., 1995, 1-37.

SERANGELI 2014 = M. Serangeli, *Atena Ἀξιόποινος (Paus. III 15,6)*, in *Aevum(ant)*, 14, 2014, 131-141.

STRAUSS CLAY 1997 = J. Strauss Clay, *The wrath of Athena: Gods and men in the Odyssey*, Lanham (Md.), Rowman and Littlefield, 1997.

SYNODINOU 1986 = K. Synodinou, *The relationship between Zeus and Athena in the Iliad*, in *Dodone(hist)*, 15, 1986, 155-164.

VAN DER HORST 1943 = P. W. Van der Horst, *Fatum, tria Fata; Parca, tres Parcae*, in *Mnemosyne*, 11, 1943, 217-227.

WARMAN 2004 = E. A. Warman, *Hope in a jar*, in *Mouseion*, 4, 2004, 107-119.

Alessia Vecchi

Parole e afasie dall'aldilà: il metagenere del dialogo dei morti

Abstract: L'articolo vuole proporre uno spunto di riflessione che si origina da due quesiti: quand'è che in letteratura si dialoga con gli abitanti dell'oltretomba? E perchè chi scrive decide di farlo? Si tratta di un *topos* che all'interno della tradizione occidentale attraversa secoli e generi letterari. La prospettiva qui delineata muove dal modello epico-omerico dell'XI canto dell'*Odissea*, per arrivare al Montale di *Xenia* col fine di individuare parallelismi e fratture in una continuità diacronica che unisca classico e contemporaneo.

Abstract: This article aims to act as a springboard for reflection about two different queries: throughout literature, when are dialogues with individuals from the underworld present? And why do authors decide to engage with them in their writings? This is a *topos* which extends over centuries and literary genres within the Western tradition. The perspective spaces from the epic-Homeric model of the *Odyssey* XI, up to Montale's *Xenia* in order to identify parallelisms and fractures in a diachronic continuity that combines classic and contemporary.

Parole-chiave: epos; poesia contemporanea; retorica; dialogismo; morti; aldilà
Keywords: epos; contemporary poetry; rhetoric; dialogism; dead; underworld

Alessia Vecchi è laureanda presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, in Italianistica. Laureata in Lettere Classiche con una tesi su Fabrizio De André, si occupa dei rapporti tra il cantautorato e la poesia italiana contemporanea, con una particolare attenzione ai fenomeni retorici e metrico-prosodici.
Email: alessia.vecchi4@studio.unibo.it

Cosa intendiamo per metagenere

Parlare di amore o di morte in letteratura significa muovere da due matrici tematiche principali, strutturanti la produzione letteraria occidentale a partire dalle sue origini. Ma quand'è che all'interno di un testo letterario si fanno parlare i morti? Per quale motivo e in che modo un autore decide di far pronunciare parole a personaggi defunti? Il dialogo dei morti si inquadra in un genere tutt'altro che esclusivo, anzi proprio a carattere universale, in grado di attraversare epoche e categorie. Per questo, in riferimento al dialogo dei morti, parleremo di metagenere etimologicamente inteso come genere che attraversa i generi. Il dar voce ai morti, il dialogare con essi, non è mai un procedimento scontato ma risponde a ben precise esigenze argomentative, letterarie. Se da una parte è possibile tracciare una linea che parte dal modello epico e arriva al Novecento – un percorso che dimostri diacronicamente il perpetrarsi di figure retoriche costitutive del genere stesso –, dall'altra individueremo tre funzioni principali per cui il dialogo dei morti è stato tradizionalmente impiegato: a) funzione collettiva di *exemplum*, parenetico-didascalico; b) funzione critica attraverso il rovesciamento parodico-satirico; c) funzione individuale di elaborazione privata del lutto. Tale contributo vorrebbe mettere in luce, attraverso alcuni degli esempi più illustri della nostra tradizione letteraria – oltre ai parallelismi fra antico e moderno, mondo classico e contemporaneo – anche una cesura, una frattura che separa un prima da un dopo nel dire in versi ciò che spesso è stato tramandato nella forma di dialogo con l'aldilà.

Vorremmo delineare in prima istanza le caratteristiche retoriche proprie del genere: oltre alla tassonomia abituale dei tropi^[1], ci muoveremo verso la teoria tracciata da Perelman e Tyteca^[2] all'interno de *Il trattato dell'argomentazione*. Due sono le figure, canonicamente intese, su cui il genere si fonda: la prosopopea e il dialogismo. La prosopopea consiste nel far parlare un oratore fittizio e viene solitamente impiegata per dar voce a oggetti inanimati. Lausberg^[3] la accosta alla personificazione e la classifica come una

figura di pensiero per sostituzione che riguarda aspetti del testo e si realizza nell'ambito dei contenuti. La prosopopea permette dunque all'autore di far parlare chi, nella realtà – al di fuori dalla macchina poetico-narrativa – non potrebbe farlo. Procedimento retorico complementare è il dialogismo: i morti non solo parlano, ma ci parlano. Il dialogismo, come spiega Ellero, fa parte delle possibilità di realizzazione della *sermocinatio*: «Se realizzata in forma di conversazione a domanda e risposta, la *sermocinatio* prende invece il nome di dialogismo, una figura che consiste nella rappresentazione di un dialogo simulato tra il locutore e un interlocutore fittizio»^[4]. Entrambe, stando a quanto delineato da Perelman e Tyteca, rientrano fra le figure della presenza, aventi come funzione argomentativa quella di aumentare la carica persuasiva di un enunciato. In questo senso, il dialogo dei morti si contraddistinguerebbe come genere tipico di un discorso incentrato sul *pathos*. Il colloquio con l'oltremondo si caratterizza altresì quale espediente retorico per costruire una narrazione volta al rovesciamento ironico^[5], ottenuto mediante l'impiego dell'argomento di dissociazione e del luogo della precarietà. Non ci è possibile, in questa sede, approfondire dettagliatamente l'impiego di luoghi e argomenti del discorso, si rimanda quindi a una trattazione più dettagliata: in primis alla teoria della nuova retorica di Perelman e Tyteca – come sopra indicato –, in secondo luogo si rinvia a Raimondi^[6] per una riflessione specifica circa la definizione di una retorica ristretta, ovvero incentrata unicamente *sull'elocutio*, predominante per la maggior parte della nostra storia critica-letteraria.

Il modello epico: le catabasi di Odisseo ed Enea.

La discesa agli inferi – la *Nèkyia* – rappresenta uno dei *topoi* letterari più conosciuti e utilizzati all'interno della cultura occidentale, ad esso appartengono le rispettive catabasi dell'XI libro dell'*Odissea* e del VI dell'*Eneide*. Stabiliti dalla critica i celeberrimi parallelismi strutturali presenti fra i due canti – nonché fra ambo le opere in generale – e talora alcune interpretazioni piuttosto discordanti,

abbiamo deciso di concentrarci in questa sede – adoperandoci per un focus specifico – sull’aspetto retorico-argomentativo grazie a un assunto fondamentale: nel mondo dei morti viene impiegato un linguaggio anomalo rispetto a quello dei vivi. Prendiamo le mosse da figure centrali all’interno dei passi in questione, ossia Tiresa – l’indovino cieco per il quale Odisseo è sceso nell’Ade seguendo le indicazioni della maga Circe – e Anchise, il padre dell’eroe troiano Enea. Entrambi i personaggi hanno la funzione narrativa di collegare il passato con il presente e il futuro degli eroi, motivo per cui possono essere metonimicamente considerati simbolo della *Nèkyia* stessa. Se in Omero, infatti, come afferma Tsagarakis, «Nekyia connects the hero’s past, in terms of connectives memory of his “history”, with the present and foreshadows the future, which is essential to the development of the *nostos* theme»^[7], nell’episodio virgiliano Otis sottolinea come il destino individuale di Enea sia connesso a quello glorioso di Roma: «With this moral (806-7) the major purpose of the sixth book of *Aeneid* is accomplished: Aeneas has been finally brought out of the past, to moral duty and his future. He accepts at the hands of his father and the conscience, his now unmistakable personal destiny»^[8].

Per quanto concerne la scena odissiaca, Gize^[9] ha recentemente dedicato uno studio alla retorica impiegata nell’Ade da parte degli eroi omerici, individuando l’aldilà come un luogo di sperimentazione poetica. Secondo questa logica, la profezia di Tiresia – anch’essa soggetta a diverse letture da parte dei critici, molte delle quali vertono sulla sostanziale inefficacia del vaticinio –, assume valore solamente se calata nel contesto all’interno del quale viene pronunciata, ovvero nel mondo dei morti, dove i discorsi non possano essere uditi né dai mortali né dagli dèi. L’autore insiste particolarmente sull’eccezionalità dei dialoghi fra Odisseo e le *psychai* – nel caso dello scambio con l’indovino – dimostrata dalla «full line formula»^[10] con cui l’augure gli si rivolge: «διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ»^[11]; si tratta di un fatto rilevante all’interno del *plot* narrativo dell’intera opera perché «the identity of the hero is treated as a taboo throughout much of the *Odyssey*»^[12]. Giungiamo a una

prima considerazione: nel regno degli inferi si possono proferire parole impronunciabili nel mondo terreno, secondo il meccanismo argomentativo definito luogo della precarietà^[13] con cui si privilegia l'unico sull'universale, il momentaneo sul duraturo, dunque la qualità sulla quantità; mediante una retorica del *carpe diem* il discorso dei morti spesso assume – soprattutto nei modelli epico-classici – le caratteristiche dell'*exemplum*: i defunti, in veste di testimoni fra due realtà, indicano a coloro a cui è concesso ancora scorgere la luce del sole quali atteggiamenti assumere, quali scelte intraprendere prima che sia troppo tardi. La profezia di Tiresia acquista valenza di verità perché mostra la via per un ritorno effettivo delineando il «final cryptic journey Odysseus will have to undertake»^[14].

Arriviamo dunque, attraverso la voce dell'indovino, a un'ulteriore riflessione circa le parole provenienti dall'aldilà: i defunti, come in questo caso, hanno la capacità di indicare ai vivi verità^[15] non diversamente intuibili. I versi in cui si presagisce il destino dell'eroe simboleggiano una sorta di rinascita per Odisseo il quale, paradossalmente, solo dopo essersi calato nel mondo dei morti potrà rimettersi in mare verso Itaca e una nuova esistenza. Le informazioni fornite dal veggente non risultano, in conclusione, indispensabili da un punto di vista pragmatico – sarà infatti Circe, nel canto successivo, a fornire le indicazioni precise sulla rotta da tenere e su come evitare i pericoli del mare –, ma unicamente grazie a esse il nostro eroe recupera la propria identità, conosce il suo destino e il motivo delle sventure subite: è infatti la prima volta in cui viene citata esplicitamente l'ira di Poseidone provocata dall'accecamento di Polifemo. Senza le premunizioni di Tiresia e in assenza del colloquio con le *psychai*, il Laertide non avrebbe potuto intraprendere il suo viaggio di ritorno, consapevole inoltre della morte tranquilla che la *tuche* avrà in serbo per lui:

πᾶσι μάλ' ἐξείης. θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλδος αὐτῶι
 ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνηι
 γῆραι ὑπο λιπαρῶι ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
 ὄλιβοι ἔσσουνται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω^[16].

La presagita fine del protagonista – pur nella consapevolezza di poter raggiungere Itaca –, il suo essere cioè destinato a morire «consunto da splendente vecchiezza», si discosta *in toto* dal binomio epico vita breve-morte gloriosa che caratterizza gli eroi dell'*Iliade*. Se, come abbiamo detto, i defunti sono *exempla* per i vivi, allora in quale modello occorre riconoscersi? In quello del *polùtropos* Odisseo o in quello *dell'aristos* Achille? Una parte della critica riconosce nel dialogo fra i due personaggi – siamo collocati fra le pagine dell'XI libro – una contrapposizione netta fra i valori espressi nei due poemi: da una parte il *kleos*, dall'altra la *metis*. Ad avvalorare tale ipotesi interpretativa sta l'inaspettata risposta dell'eroe acheo, nel momento in cui riceve i tradizionali elogi mediante gli epiteti formulari:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλωι,
 ἀνδρὶ πάρ' ἀκλήρωι, ὧι μὴ βίωτος πολὺς εἶη,
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν^[17].

La risposta di Achille sembrerebbe dunque negare le virtù tipiche dell'epopea, producendo un effetto di stonatura parossistica. Del resto, è necessario considerare l'intero sistema valoriale greco, per cui la morte è contraddistinta da una implicita ambivalenza, colma di gloria, ma indicibile e insostenibile; il Pelide incarna nell'*Iliade* l'eroe che sceglie una vita breve, perendo «di bella morte» e ottenendo la fama eterna. Questo perché l'epopea trasforma – secondo Vernant – «un individuo che ha cessato di esistere in un personaggio la cui presenza, in quanto morto, è iscritta per sempre nell'esistenza del gruppo»^[18], garantendo il perpetrarsi di ideali all'interno della memoria collettiva su cui si intreccia l'enciclopedia antropologica caratteristica del genere epico. Così di nuovo Vernant:

Strappando dall'oblio il nome degli eroi, è in realtà tutto un sistema di valori che la memoria sociale tenta di radicare nell'assoluto, per preservarlo dalla

precarietà, dall'instabilità e dalla distruzione: in breve per affrancarlo dal tempo e dalla morte^[19].

Allora come si spiega la risposta paradossale del più famoso degli achei? È vero che la seconda opera omerica ci propone tutt'altri valori, quasi ponendo i due protagonisti e i due poemi in aperta antitesi tra loro? Ancora una volta, su suggerimento di Gize, ci aiuta il contesto anomalo all'interno del quale queste parole vengono proferite: «epic looks different in the Hades, so different that even the most fundamental of social and religious values can be suspended in pursuit of the uniquely personal duty»^[20]. È dunque l'Ade lo scenario in cui anche l'eroe epico può parlare in modo più libero ed emotivo, a conferma del regno dell'aldilà quale luogo ideale di sperimentazione poetica: «in the context of the underworld narrative traditional meaning is reinterpreted and reused with a new meaning»^[21]. Sulla stessa linea, un principio di non-contraddizione fra l'Achille dell'*Iliade* e quello dell'*Odissea* viene evidenziato da Edwards: «the opinion which Achilles expresses in the *Odyssey* ought to be seen more as a continuation of his position in the *Iliad* than a reversal of it, since nowhere in that poem does he state a preference for κλέος over a νόστος»^[22]. E ancora Vernant:

l'episodio della *Nékyia* non contraddice l'ideale della morte eroica, della bella morte. Lo conferma e lo completa. [...] l'idealità della morte greca è questo tentativo eroico di rigettare il più lontano possibile, al di là della soglia invalicabile, l'orrore del caos, dell'informe, del non-senso, e di affermare, a dispetto di tutto, la continuità di questa individualità umana che, per natura, deve necessariamente corrompersi e sparire^[23].

Quanto affermato può essere osservato per il modello omerico, ovviamente in termini differenti nella *Nékyia* del VI libro dell'*Eneide*. La discesa agli inferi dipinta da Virgilio presenta i tratti del racconto parentetico-didascalico declinandosi da una parte nella funzione profetica, tipica della retorica del dialogo dei morti, e dall'altra secondo termini filosofico-escatologici. Enea, dopo essere giunto a

Cuma, viene spinto a consultare la Sibilla, guadagnando l'accesso al Tartaro nel mondo dei morti. Agli inferi incontrerà una parte del suo passato: Deifobo caduto a Troia, la regina Didone morta per causa sua, lo sfortunato Palinuro e infine – motivo per cui ha intrapreso la catabasi – Anchise: attraverso le sue parole, verranno presentati anche gli eroi del futuro abitanti l'aldilà, i condottieri che faranno grande la storia di Roma^[24]. Ci concentriamo ora sulla seconda metà del canto – occupata dal dialogo fra l'eroe troiano e il padre –, a sua volta suddivisibile, per questioni funzionali all'analisi, in due macro-sequenze: in una (vv. 724-751) si tratteggia un discorso di ordine escatologico, mentre la sequenza successiva (vv. 756-886) contiene il famoso catalogo dei personaggi illustri di Roma e si chiude con la celebrazione dell'ideale morale da perseguire, veicolato dalla costruzione retorica della *priamel* (vv. 847-853). Non è possibile qui fornire una lettura dettagliata della prima successione di versi, se ne danno pertanto brevi accenni, funzionali a dimostrare come il dialogo dei morti assuma una finalità parenetica, da intendersi, per l'appunto, come discorso educativo proferibile unicamente nelle circostanze eccezionali del regno dei defunti. In prima istanza, si evidenzia l'influenza di Lucrezio^[25] già visibile dall'esordio: la prima parola è significativamente *principio*:

*Principio caelum ac terras camposque liquentis
lucentemque globum lunae Titaniaque astra
spiritus intus alit, totamque infusa per artus
mens agitat molem et magno se corpore miscet*^[26].

Secondo Austin, proprio tale vocabolo rappresenta «a Lucretian 'signature' for philosophic exposition»^[27]; così Horsfall: «Con *principio* Virgilio intende dire: adesso parlo di filosofia, in linguaggio lucreziano; come 1.1 *arma virumque cano* porta la firma doppia: *Iliade e Odissea*, una firma che vale per tutta l'epopea»^[28]. Dimostrato l'apporto lucreziano e le conseguenti implicazioni logico-formali, Austin sottolinea come la spiegazione filosofico-escatologica renda possibile il catalogo successivo: a partire dal verso 756, infatti,

Anchise apre la rassegna dei personaggi illustri di Roma:

The passage is a poetic synthesis, blending the Stoic doctrine of the *anima mundi* with Platonic and Orphic-Pythagorean teaching of rebirth. Structurally, its purpose is to make possible the great procession of Romans whom Anchises prophetically reviews (756 ff.), reassuring Aeneas after his dismayed questioning, and showing ‘Roman History’ as a destined and pre-ordained process^[29].

Per riprendere quanto affermato riguardo a Tiresia, l’aspetto su cui poniamo l’attenzione interessa la dimensione divinatoria^[30] del discorso pronunciato nell’aldilà, nonché il carattere di *exemplum* veicolato in questo caso dalla forma di ripetizione per accumulazione dell’*enumeratio* catalogica. A riguardo, Otis afferma:

Anchises’ speech that points out and briefly characterizes the future heroes of Rome, is, as often has been remarked a *logos paraneitikos* or *promptikos*, a horatory address that uses examples (*paradeigmata*) to reach a formal moral conclusion at the end of each division or section^[31].

Senza dubbio, la parata dei personaggi celebri rientra nel disegno più grande dell’intera opera virgiliana, ossia nella sua finalità celebrativa, rappresentandone il centro, sia per la collocazione del libro, sia per il ruolo cerniera che esso svolge fra la cosiddetta parte odissiaca e iliadica del poema. Va altresì notato – all’interno della visione profetica degli uomini che costruiranno la magnificenza di Roma – come Virgilio eviti con cura di seguire una cronologia lineare: quando Anchise mostra a Enea le anime degli uomini che stanno aspettando di nascere parte dai re Albani, con Romolo, segue poi la *gens Iulia*, segnata dallo splendore di Augusto; ancora i re di Roma e gli uomini della Prima Repubblica, Cesare e Pompeo, fino a terminare con Quinto Fabio Massimo^[32]. L’epilogo, che qui pare opportuno citare, dichiara lo specifico dovere e la responsabilità di Roma verso il mondo futuro:

*tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,
Parcere subiectis et debellare superbos^[33].*

La forma del catalogo^[34] appartiene alle figure che aumentano il senso della presenza attraverso l'iterazione di elementi, permettendo al poeta, grazie al procedimento narrativo della *percursio*, di costruire egregiamente una *climax* il cui vertice termina non con una figura umana, bensì con un ideale, l'ideale del romano modello – come nota ancora una volta Austin:

the climax is not a person but an ideal, the expression of the roman *ethos* and Roman mission. [...]. By an illusion of movement Virgil gives the speech a processional structure; Anchises introduces the souls as they come forward, one by one. The whole is a great work of high poetic art and action^[35].

In ultima analisi, siamo nuovamente alla presenza di un tipo di argomentazione imperniata sull'*exemplum*^[36], grazie alla quale è possibile ottenere – come dimostrano Perelman e Tyteca – l'adesione dell'uditorio mediante il riconoscimento del singolo nei più, in termini di condivisione di valori. Non a caso, l'intera sequenza catalogica termina nella forma della *priamel*, in un confronto diretto fra Grecia e Roma (vv. 847-53).

Non è difficile leggere in questi versi virgiliani il rifiuto della guerra civile, il richiamo alle virtù che un tempo hanno fatto grande Roma – qui presentate come i doveri futuri – e sentite come necessarie nel momento storico in cui l'autore scrive. Del resto, in quale altro contesto avrebbero potuto essere pronunciate delle parole tanto svincolate da quella reticenza necessaria al mantenimento del decoro, se non nel regno dei morti? Ponendo il discorso in capo ad Anchise, il poeta lo sigilla magistralmente come veritiero, diventando esso automaticamente – proprio perché proferito da chi è libero dalla dimensione terrena e corporea – testimonianza per i vivi. L'aldilà virgiliano allora diventa uno dei luoghi in cui forse è più esplicito quell'intento programmatico-celebrativo di richiamo

a una nuova età dell'oro, reso possibile dagli strumenti retorici del colloquio con i defunti.

Aldilà come mondo alla rovescia: la funzione parodica e il ponte fra classico e moderno

Muoviamo ora in senso diacronico operando un salto notevole, ma necessario, da un'opera di Luciano di Samosata per approdare a Leopardi, con il fine di porre le fondamenta per quel ponte fra classico e contemporaneo sempre esistente, di cui si intende qui evidenziare una delle infinite possibilità. L'eclettico autore appartiene, in termini manualistici, alla seconda sofistica, in particolare, dopo una prima parte della propria vita dedicata unicamente al mestiere di retore, si avvicina alle discipline filosofiche. L'atteggiamento che lo caratterizza è da sempre critico e vicino alle posizioni del pensiero cinico, anche se Luciano più che aderire a una o a un'altra scuola muove un attacco in generale ai diversi aspetti di ciascuna di esse, rivolgendo dunque la propria attenzione – come ricordano Lapini e Porro – «ai principi fondanti delle più importanti dottrine, ai capiscuola, agli epigoni del suo tempo, non tanto per esaltarne i pregi ma per evidenziarne le contraddizioni, stigmatizzare le insufficienze e le storture, smascherare i falsi sapienti mettendo a nudo i loro imbrogli»^[37].

Fra gli ottantasei scritti pervenutici e riconosciuti di paternità luciana, citiamo, per ovvi motivi, *I dialoghi dei morti*. Si tratta di trenta scene di un unico dramma, per dirla con Vilaro di «trenta fotogrammi di un'azione complessa, ma unitaria»^[38]. Tale opera va annoverata nel genere di cui, tradizionalmente, lo studioso di Samosata stesso si proclama inventore, il dialogo satirico, secondo l'indicazione di Lapini e Porro: «egli [Luciano] riprende il serio e ormai trito dialogo di tipo socratico-platonico e lo rivitalizza tramite l'*humor* proprio della commedia, creando così un accattivante mix di Platone e Aristofane»^[39]. Abbiamo già osservato, attraverso i modelli epici, come l'aldilà si configuri quale luogo metafisico e letterario in cui vige un'eccezionale «freedom of speech»^[40]. In tal

senso, Luciano, sfruttando le qualità retoriche dell'oltremondo, unendole ai dettami del riso e della *parrhesia*, lo trasforma in un ambiente simbolicamente contrario a quello dei vivi, in un gioco di specchi avente come risultato quella critica pungente alla società, tipica del genere satirico come ben illustra Camerotto:

La satira è critica del reale, della vita degli uomini, della società e dei valori condivisi da tutti, come la ricchezza, il potere, la stirpe, la fama. È satira dei costumi, delle credenze, tra religione e superstizione, ma è disposizione e parola critica che mette in dubbio anche le filosofie, le scienze e il prestigio della letteratura, ossia senza inibizioni può sottoporre a esame l'intero sistema della *paideia*^[41].

Se l'Ade consiste in un mondo alla rovescia, il *ghelos*, proprio dei suoi abitanti – su cui si apre l'opera stessa^[42] – è il risultato dello scarto tra apparenza e realtà; ancora, secondo la lezione di Camerotto: «Il riso stesso è per sua natura rovesciamento: si realizza meglio nell'*isotimia* distopica dell'Ade, un vero e proprio mondo alla rovescia, dove i ricchi e i potenti piangono, mentre i poveri ridono»^[43]. In termini retorici ciò significa basare il proprio discorso – e dunque tesserne le finalità persuasive – sull'argomento di dissociazione^[44], avente per effetto la formulazione di una coppia di valori normalmente percepiti uniti dall'*opinio communis*, qui appunto realtà-apparenza, tramite cui possiamo osservare l'abilità declamatoria della scuola neosofistica di Luciano. Il regno dei morti diventa il luogo in cui l'autore, attraverso la voce dall'oltretomba, può smascherare le illusioni di cui i vivi si nutrono e criticarne le conseguenze.

Prendiamo a titolo esemplificativo il dialogo XXVI tra Achille e Antiloco in cui a essere ripreso è l'episodio della *Nèkyia* di *Odissea* XI. Questo e il XXIII sono gli unici colloqui nella raccolta luciana a presentare come personaggi unicamente eroi del mito^[45], fatto considerevole se teniamo presente l'architettura dell'opera nel suo insieme, nonché rispetto all'intera produzione dell'autore in cui solitamente i protagonisti mitologici si alternano con personaggi

storici o della scena politico-sociale attuale. Nella forma del dialogo-chiuso, Antiloco rimprovera Achille per la risposta fornita a Odisseo durante il loro confronto:

ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ: Οἷα πρώην, Ἀχιλλεῦ, πρὸς τὸν Ὀδυσσεῖα σοι εἴρηται περὶ τοῦ θανάτου, ὡς ἀγεννῆ καὶ ἀνάξια τοῖν διδασκάλον ἀμφοῖν, Κείρωνός τε καὶ Φοίνικος. ἠκροώμην γάρ, ὅποτε ἔφης βούλεσθαι ἐπάρουρος ὦν θητεύειν παρά τινι τῶν ἀκλήρων, “ᾧ μὴ βίσιος πολὺς εἶη,” μᾶλλον ἢ πάντων ἀνάσσειν τῶν νεκρῶν”^[46].

A essere criticati sono apparentemente i valori dell'epica classica. Il tutto assume però repentinamente la tipica formula del riso, a partire dalla replica paradossale del Pelide:

ΑΧΙΛΛΕΥΣ: ὦ παῖ Νέστορος, ἀλλὰ τότε μὲν ἄπειρος ἔτι τῶν ἐνταῦθα ὦν καὶ τὸ βέλτιον ἐκείνων ἐκείνων ὁπότερον ἦν ἀγνοῶν τὸ δύστηνον ἐκείνο δοξάριον προετίμων τοῦ βίου, νῦν δὲ συνήμι ἤδη ὡς ἐκείνη μὲν ἀνωφωλῆς, εἰ καὶ ὅτι μάλιστα οἱ ἄνω ραψωδήσουσιν^[47].

Ma avanzando nello scambio di battute fra i due eroi, si nota come, con grande maestria retorica, Luciano utilizzi in tale contesto il mito, attingendo dunque a quella enciclopedia antropologica di cui esso è fondamento, per sferzare un pungente attacco critico alla società del tempo, rispettando alla perfezione le prerogative del genere satiresco, come ricorda Dolcetti:

sotto la finzione del mito, il resto tratta in realtà di un luogo ben comune in Luciano e nei *Dialoghi dei morti*, com'è ovvio, in particolare: la morte rende tutti uguali, e a questo bisogna rassegnarsi, ridicoli sono coloro che perseverano nel loro tentativo di distinguersi dalla massa, vuoi per la bellezza, vuoi per il potere, vuoi per le ricchezze^[48].

Il dialogo termina con il lapidario giudizio di Antiloco, il quale condanna l'atteggiamento di Achille accusandolo di essere ridicolo. L'oltretomba, pertanto, si rivela essere spazio letterario privilegiato

in cui la critica, veicolata dal rovesciamento satiresco, acquista valore ed efficacia ulteriori. In particolare, Camerotto circa il riso in Luciano:

Il riso luciano va considerato in relazione alla sua specifica funzione. Nella satira il γέλως è essenzialmente un riso critico, è l'arma ultima, che insieme alle parole o anche quando le parole non bastano ha l'effetto di scardinare la visione consueta del suo bersaglio o del suo oggetto, riducendolo al γελοῖον e al disprezzo, che naturalmente vanno insieme^[49].

ANTIΛΟΧΟΣ: Ὅυκ, ἀλλ'ἀμείνους, ὦ Ἀχιλλεῦ· τὸ γὰρ ἀνωφελὲς τοῦ λέγειν ὀρώμεν· σιωπᾶν γὰρ καὶ φέρειν καὶ ἀνέχεσθαι δέδοκται ἡμῖν, μὴ καὶ γέλωτα ὀφλωμεν ὥσπερ σὺ τοιαῦτα εὐχόμενος^[50].

È attraverso le parole dell'Achille luciano, in conclusione, che possiamo definitivamente aggiungere la funzione satirico-parodica tra quelle proprie del metagenere del dialogo dei morti, o meglio, è il dialogo dei morti a essere una formulazione specifica della satira e – nello specifico – della menippea. Se da un lato abbiamo osservato il procedimento del rovesciamento, in questo caso del modello mitico che porta con sé un intero sistema valoriale – veicolato da un linguaggio prettamente ironico-paradossale –, dall'altro si chiarisce come tale ribaltamento sia necessario all'innescio di quel *ghelos*, mezzo di critica e sberleffo alla società. Si tratta di due peculiarità attribuite dallo studioso Bachtin proprio alla satira menippea, considerata uno dei due generi fondamentali per la definizione del filone tragico-comico (σπουδογέλοιον) alla base della funzione di carnevalizzazione delle forme^[51]. Tra le particolarità proprie della menippea Bachtin annovera un universalismo filosofico – riscontrabile altresì in Luciano – e «una concezione del mondo fortemente caratterizzata»^[52]: un'altra cifra della menippea viene infatti individuata in una struttura a tre piani in cui

l'azione e le sincriasi dialogiche si trasferiscono dalla terra sull'Olimpo e negli inferi. [...] Una assai grande importanza acquistò nella menippea

la rappresentazione degli inferi: da qui trasse origine un genere singolare, i “colloqui dei morti”, largamente diffuso nella letteratura europea del Rinascimento, del XVII e del XVIII secolo^[53].

Siamo dunque passati da una funzione parenetico-esemplare del modello epico, al suo rovesciamento apprendendo uno sviluppo successivo del filone satirico. Ma che ne è dei «colloqui dei morti» dopo il XVIII secolo? Prendendo le mosse da questo quesito, ripercorriamo uno dei tanti fili che tessono l'arazzo delle forme letterarie nei secoli, osservando il tramandarsi del modello nonché le inevitabili deroghe. Se con Luciano chiudiamo la classicità, con Giacomo Leopardi e la voce delle mummie del dottor Ruysch ci affacciamo alle porte del moderno. *Il Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, scritto tra il 16 e il 23 agosto del 1824, è la quattordicesima delle ventiquattro *Operette Morali*^[54]. Secondo la forma del prosimetro, usata qui eccezionalmente, alla parte in prosa dialogica vera e propria, è anteposto il cosiddetto *Coro dei morti*, la «canzoncina» dei defunti, una poesia che – come ci suggerisce Bertilaccio –, «sembra sfuggire ad una classificazione immediata»^[55]: una strofa lunga di trentadue versi in cui si alternano liberamente settenari ed endecasillabi. Lo scienziato, svegliato dal lugubre ritornello delle mummie, le interroga poiché «vuol conoscere nel dettaglio la fisiologia del trapasso, perché ha una sola grande curiosità: sapere se il “sentimento della morte”, cioè la sua percezione fisica, comporti dolore»^[56], così Damiani e Rigoni. Ma in Leopardi gli esperimenti anatomici del Ruysch, come tutti i morti «per la prima volta quell'anno grande matematico»^[57], possono parlare solamente per un quarto d'ora, di nuovo Damiani e Rigoni:

La conclusione di un ciclo cosmico risveglia al canto e alla parola i morti per una frazione di tempo insignificante nel flusso infinito, e in quell'attimo di bilanciamento tra un'epoca e l'altra dei cieli, la vita, osservata dalle lontananze della morte, appare la cosa “arcana e stupenda” che interrompe – inspiegabilmente – lo scorrere nel dissolvimento delle “età vote e lente”^[58].

Intendo ora mettere in luce due aspetti inerenti alle voci leopardiane dell'aldilà: la dimensione tragicomica – la continuità del modello satiresco prima esposta – e, in senso opposto e speculare, una frattura rispetto al paradigma del dialogismo con i morti. Lonardi pone la sua attenzione in particolare al legame fra il *Coro dei morti* e la letteratura carnevalizzata:

Mischung sublime-ironica, accostamento di versi e prosa, qualifica “stridente” di *canzoncina* al *Coro* e sua serietà e grandezza, mescolanza di irrealtà della situazione (un vivo che parla a mummie che parlano e cantano) e di realtà-verità, e per giunta polemica, del messaggio, dialoghi dall’ “estrema soglia”, lineamenti del meraviglioso o mirabolante nel senso alessandrino (τό θαυμάσιον): ecco altrettanti connotati di quella che potremmo chiamare l’esperienza, pur filtrata, [...], della carnevalizzazione, nell’estrema serietà che essa include nell’uso e nelle esemplificazioni di un Bachtin^[59].

Allo stesso modo, Gorni: «la chiave del coro è proprio quella di una parodia seria: se si vuole un sublime parodico»^[60]. Ma cosa ci dicono le mummie? Danno voce, riprendendo Bertilaccio, al ‘sentimento’ della morte: «la poesia si apre con il riconoscimento dell’inevitabile scivolare di tutte le creature verso di essa, lontano dalla sofferenza della vita, seguito dalla coscienza stessa della morte, che fa trascorrere l’eternità in uno stato di eterno languore, privo di qualunque passione»^[61]. Nella forma della litania – che diventa nenia monocorde, come dimostrato dalle attente analisi fonico-metriche di De Robertis e Lonardi – questi corpi imbalsamati, per i quali la vita è «confusa ricordanza» e «punto acerbo», cantano ai mortali una verità inconoscibile:

Cosa arcana e stupenda
 Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
 Qual è dei vivi al pensiero
 L’ignota morte appar. Come da morte
 Vivendo rifuggia, così rifugge

Dalla fiamma vitale
 Nostra ignuda natura;
 Lieta no ma sicura;
 Però ch'esser beato
 Nega ai mortali e nega a' morti il fato^[62].

Con i versi finali del *Coro*, dimostrata la continuità dell'archetipo menippeo, osserviamo ora in che modo le mummie dialogano con Ruysch: le voci dei morti di Leopardi diventano echi dal nulla che nulla hanno da dire sulla vita perché altro non è per loro se non un lontano ricordo, l'eterno indicibile equivalente all'estremo afflato per i vivi. In un gioco magistrale fra la monotonia del coro e l'antifrastica parte in prosa, il poeta attua un rovesciamento del modello classico della *Nèkyia* che comporta, un mutamento, nonché un punto di rottura rispetto alle prerogative finora osservate della conversazione nell'oltretomba. Se – come notano Damiani e Rigoni – già nel *Coro* «[la simmetria] è sintomo di un capovolgimento, ossia dell'ironica collocazione agli antipodi in materia funebre; segno infine di un'epifania ultraterrena, affermata in modi tutt'altri da quelli della tradizione»^[63]; nella parte dialogica Bertilaccio sottolinea il carattere di una vera e propria *Nèkyia* al contrario, involontaria e priva di viaggio, in cui «sono i morti che chiamano i vivi» ed è la morte a irrompere nella vita:

Il ridicolo affannarsi di Ruysch ad interrogare il buonsenso con cui cerca disperatamente di normalizzare, di rendere comprensibile e umano ciò che è irriducibile per definizione alla comprensione umana, non fa che rendere più evidente la solida realtà del nulla che circonda quel “punto acerbo”, che è la nostra esistenza^[64].

Sulla scia del paradosso e del gioco ironico su cui si incentrano le domande di Ruysch, le risposte dei morti si fanno reticenza, in una retorica dell'incomunicabilità perno argomentativo dell'intero dialogo. Si staglia, sulla soglia tra un al di qua e un aldilà – luogo topico per la conoscenza di verità altre fino a questo momento –,

un silenzio dettato da una consapevolezza della fine delle grandi illusioni della tradizione classica. All'interno di queste pagine, il colloquio con la dimensione oltremondana degli inferi diviene vettore di ulteriore formulazione della teoria del piacere^[65] che, a questa altezza dello sviluppo del pensiero leopardiano, acuisce il sentimento di pessimismo; ma, considerato in una prospettiva più ampia, è proprio lo scambio tra il dottore e i corpi da lui stesso sottratti al normale ciclo di deterioramento a interrompere il canale comunicativo fra vita e morte, tradizionalmente impiegato per rispondere agli interrogativi che non conoscono risposta, aprendo una strada che terminerà, nel secolo successivo, in afasia, mancanza di parola, assenza di una voce che si declini secondo i dettami di quello che i più pensano, fungendo da inno per il riconoscimento all'interno di una collettività. Non a caso Damiani e Rigoni notano che «il silenzio dei morti chiude l'Operetta nella reiterazione dello stesso arcano, ulteriore ad ogni conoscenza possibile nella vita o nella morte, evocato dal coro in esordio»^[66]. Leggiamo la chiusa leopardiana:

Ruysch: come vi accorgete in ultimo, che lo spirito era uscito dal corpo? Dite: come conoscete d'esser morti? Non rispondono. Figliuoli, non m'intendete? Sarà passato il quarto d'ora. Tastiamogli un poco. Sono rimorti ben bene: non è pericolo che mi abbiano da far paura un'altra volta, torniamo a letto^[67].

«Avevamo studiato per l'aldilà...»: l'impossibilità di colloquio con i morti e l'elaborazione privata del lutto.

Il colloquio con il mondo altro leopardiano si chiude, come abbiamo visto, con un silenzio quasi assordante, sintomo di incomprendibilità per i vivi di quella «ignuda natura» dei morti, ed è proprio da altro silenzio che giungiamo al punto finale del percorso qui tracciato. Un'assenza di voce durata ben dieci anni interposta fra la poesia di Montale scritta nel 1954 *Il sogno di un prigioniero* e la rinnovata esigenza, in seguito alla tragica morte della moglie Drusilla Tanzi, sopraggiunta il 20 ottobre 1963, della parola lirica.

Sono infatti del 1964 i primi *xenia*: usciranno dapprima in forma spicciolata, su *plaquettes*, a partire dal 1966, per poi confluire, nel 1972, in *Satura*, la prima delle tre raccolte che segneranno l'ultima fase montaliana. Nella forma di due serie di quattordici testi in stile epigrammatico, *Xenia I e II* rappresenteranno la prima e la seconda sezione della raccolta complessiva. Con *Satura* si assiste, secondo la formula coniata da Zanzotto, a quel significativo passaggio dall'escatologia alla scatologia all'interno della poetica montaliana, «vale a dire dall'interrogazione sul destino ultimo dell'umanità (fra giudizio universale, apocalisse, redenzione e trascendenza storica) agli esiti dei processi deiettivi del corpo umano»^[68], così Bertoni. Come è stato notato dai critici, primi fra tutti Mengaldo e Contini, ciò comporta una rivalutazione generale delle linee di definizione dell'intera poesia italiana del Novecento. All'interno di una poetica dell'ordinario, in cui il linguaggio si abbassa raggiungendo il limite del rovesciamento ironico del sublime, la prosasticità – accompagnata dal dialogismo – assume un ruolo privilegiato nell'ultima produzione montaliana, come rilevato da Mengaldo: «La “prosa” delle tre recenti raccolte montaliane, se può essere talvolta (soprattutto negli *Xenia* di *Satura*) una forma rovesciata di sublime, detiene fondamentalmente una doppia fisionomia, parodica e mimetica della realtà presente»^[69].

Il titolo *Xenia*, ripreso direttamente dal tredicesimo libro degli *Epigrammi* di Marziale, seguendo la lezione di Castellana «va inteso sia come indicazione rematica (è il genere epigrammatico a dominare negli *Xenia* montaliani) sia come anticipazione tematica, se Mosca può essere considerata l'ospite della propria vita, al quale, ora, si inviano i doni poetici»^[70]. Dopo dieci anni, dunque, Montale si riappropria della lingua poetica, una lingua diventata inaspettatamente prosastica, conforme all'abitudine del gesto quotidiano. In quel passaggio dal Museo alla Vita^[71], secondo ancora la lezione di Bertoni, dopo le impiegate frustrazioni della *Vita in versi* di Giudici e le voci serene degli *Strumenti umani*, la parola lirica, fuori dagli ismi, si fa portavoce dell'umano, o meglio, di un «umano, troppo umano»^[72]. Amore e morte, elaborazione

privata del lutto, riflessione sugli interstizi più reconditi di un sé che – abbandonato dalla moglie-ospite – diviene vuota dimora. Un dialogo, un colloquio, uno scambio fra un mondo e l'altro, risulta nel Novecento vana utopia; unico mezzo per tenere viva la presenza di chi se ne è andato rimane il ricordo, un ricordo privato non più costruito su una memoria collettiva, come avveniva nell'*epos*.

Il tentativo illusorio di instaurare un colloquio con Mosca è motivo che apre *Xenia I* – comune, in particolare, alle prime quattro liriche –, per il commento delle quali si segue la lezione di Castellana. In *Caro piccolo insetto* «l'elaborazione del lutto assume i toni dell'ironia lieve e affettuosa: il lessico, del tutto comune e ordinario, evoca una realtà quotidiana e dimessa, che solo a costo di pesanti forzature potrebbe essere caricata di simbolismi»^[73].

Caro piccolo insetto
 Che chiamavano mosca non so perché,
 stasera qui al buio
 mentre leggevo il Deuteroisaia
 sei ricomparsa a me,
 ma non avevi occhiali,
 non potevi vedermi
 né potevo io senza quel luccichio
 riconoscere te nella foschia^[74].

L'argomento continua nello *xenion* successivo imperniato sul tema della mancata apparizione: «se i morti ritornano, non ritornano per noi, né ci parlano»^[75].

Senza occhiali né antenne,
 povero insetto che ali
 avevi solo nella fantasia,
 una bibbia sfasciata ed anche poco
 attendibile, il nero della notte,
 un lampo, un tuono e poi
 neppure la tempesta. Forse che

te n'eri andata così presto senza
parlare? Ma è ridicolo
pensare che tu avessi ancora labbra^[76].

Ancora, in *Al Saint James di Parigi dovrò chiedere*, stabilita
«l'illusorietà di un colloquio diretto, la defunta può rivivere solo
nel ricordo dei gesti e dei luoghi che conservano traccia della sua
presenza».

Al Saint James di Parigi dovrò chiedere
una camera 'singola'. (Non amano
i clienti spaiati). E così pure
nella falsa Bisanzio del tuo albergo
veneziano; per poi cercare subito
lo sgabuzzino delle telefoniste,
le tue amiche di sempre; e ripartire,
esaurita la carica meccanica,
il desiderio di riaverti, fosse
pure in un solo gesto o un'abitudine^[77].

Fino ad arrivare al quarto epigramma in cui, nell'ultimo tentativo
di instaurare un dialogo con Mosca, Montale

si immagina una sorta di Giudizio Universale in sordina e un fischio
concordato tra marito e moglie per riconoscersi dopo l'evento. [...] il varco
tra mondo dei morti e quello dei vivi è ipoteticamente abbattuto mediante il
rovesciamento (ironico) del secondo nel primo: è possibile cioè sperare che
tutti siamo già morti, dato che la vita non è che ripetizione monotona e priva
di senso, "vuoto universale", simile alla morte vera e propria^[78].

Avevamo studiato per l'aldilà
Un fischio, un segno di riconoscimento.
Mi provo a modularlo della speranza
Che tutti siamo già morti senza saperlo^[79].

Se pensiamo alla messa in discussione dell'esistenza stessa di un aldilà che permea lo *xenion* numero sette, significativamente posto al centro della prima sezione, risulta evidente come quei rapporti fra mondo terreno e mondo ctonio osservati fino a questo punto vengano messi completamente in discussione, sfociando nell'afasia, nella parola mancata. In una dimensione di *Nèkyia* al contrario, in cui il rovesciamento ironico rende morti i vivi, si rimarca l'impossibilità di un reale contatto. Il dialogo con le anime trapassate nell'altra dimensione si fa monologo interiore, dimensione privata dell'elaborazione del lutto in cui la parola poetica, lo *xenion* alla moglie, diviene mezzo per il ricordo, unico strumento posseduto dall'io poetico – coincidente con l'io-autobiografico – per preservare quel legame fra il suo mondo e l'aldilà. Ragionando sulla presenza di Leopardi in Montale, Lonardi evidenzia il tema di una memoria imperfetta:

l'imperfezione della memoria, che non è certo quella degli ermetici, ma semmai sembra anche assumere dalla "profonda notte" che oscura la memoria dei morti nel *Ruysch* il suo aspetto non petrarchesco di memoria *stanca, dilavata ecc.*, nei vivi montaliani: si direbbe che l'inferno dantesco si saldi, ma per Montale nel qui e ora, nell'oltrequi leopardiano^[80].

Il cammino intrapreso termina nel segno della reminiscenza, dell'immagine fantasmatica dei cari di ciascuno di noi, approdando in un Novecento in cui – dopo il trauma di due guerre mondiali, terminati i miti del progresso e della fiducia nell'uomo, in un mondo in cui la presenza di morte si fa più tangibile della vita stessa – il dialogo con i morti risulta nient'altro che un'illusoria possibilità. Frattura questa che si fa al contempo storica ed esistenziale, di cui l'afasia dall'aldilà diviene, in letteratura, simbolo e sintomo.

Siamo pertanto giunti al termine della proposta di lettura avanzata grazie a cui – pur nella consapevolezza dell'ingente bibliografia esistente per ciascuna delle opere citate – si spera di aver suggerito una risposta alle domande in via preliminare poste. Quando ci parlano i defunti? E perché un autore decide di dar loro voce?

Abbiamo visto – attraverso il modello classico dell'*epos* – come i morti siano a conoscenza di verità non concesse ai vivi e come essi assumendo la funzione di *exempla* fungano da strumento per il perpetrarsi, in letteratura, di valori condivisi in cui i più si identificano. Ancora, Luciano e Leopardi ci hanno permesso di osservare l'aldilà quale luogo privilegiato del rovesciamento parodico e della carnevalizzazione delle forme in cui la parola dell'autore può assumere i tratti della critica pungente alle storture e alle illusioni della società. Infine – attraverso i versi montaliani – si è constatato in che modo quel legame fra l'una e l'altra dimensione sia entrato, nel Novecento, in crisi, rendendo il dialogo con il mondo ctonio impossibile. Il colloquio con i cari defunti assume la forma del monologo interiore, mezzo per una privata elaborazione del lutto da parte dell'autore.

Note

^[1] Si dà conto in questo luogo della classificazione seguita in ELLERO 2017, a sua volta basata sulla canonica tassonomia del Lausberg (si rimanda a LAUSBERG 1978). Per una differente tassonomia si rimanda a Fontanier 1968. Si cita altresì, per quanto concerne la retorica contemporanea, MORTARA GARAVELLI 2014 come contributo fondamentale in ambito manualistico.

^[2] PERELMAN, TYTECA 2013.

^[3] REBOUL 2002, 149.

^[4] ELLERO 2017, 319.

^[5] *Infra*.

^[6] Oltre ai testi citati in nota 1 si confronti RAIMONDI 2014.

^[7] TSAGARAKIS 2000, 65.

^[8] OTIS 1967, 303.

^[9] GIZE 2018.

^[10] *Ivi*, 13, cap. IV.

^[11] Hom. *Od.* 11.92. « *Divino figlio di Laerte, Odisseo pieno di astuzie* ». Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica WEST (a cura di) 2019; la traduzione è di PRIVITERA, HEUBECK (a cura di) 2014. Da qui in poi i rinvii a *Od.* 11 faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica e di questa traduzione.

[12] GIZE 2018, 13, cap. IV.

[13] PERELMAN, TYTECA 2013, 99.

[14] GIZE 2018, 14, cap. V.

[15] cf. RICHARDSON 1996, 398: «But once a character becomes a narrator of a longer tales, we start to recognize a certain autonomy in that character's story so that the authentication of truth passes on in some sense to the character narrator».

[16] Hom. *Od.* 11.134-37: «*a tutti con ordine. Per te la morte verrà / fuori dal mare, così serenamente da coglierti / consumato da splendente vecchiezza: intorno avrai / popoli ricchi. Questo senza errore di annunzio*».

[17] Hom. *Od.* 11. 488-91: «*“Non abbellirmi, illustre Odisseo, la morte! / Vorrei da bracciante servire un altro uomo, / un uomo senza podere che non ha molta roba; / piuttosto che dominare tra tutti i defunti*».

[18] VERNANT 1985, 10.

[19] *Ivi*, 12.

[20] GIZE 2018, 14 cp. VIII.

[21] *Ivi*, 19.

[22] EDWARDS 1985, 51.

[23] VERNANT 1985, 18.

[24] Per una trattazione dettagliata del VI libro si rimanda ai *commentarii*: AUSTIN (edited by) 1977; HORSFALL (edited by) 2013; NORDEN (ihnen von der) 2014. In particolare, il lavoro del Norden è considerato, a oggi, uno fra i migliori commenti a Virgilio.

[25] Cf. HIGHT 1972, 236: «The didactic style of the eschatological passage is, in the main, Lucretian, and it shows now greatly Vergil's views had changed from the Epicureanism of his youth that he should select Lucretian phrases in which to expound doctrine that would have profoundly shocked Lucretius».

Per un'analisi puntale dei versi 724-751 cf. anche Lomieto 2019, 553-573.

[26] Verg. *Aen.* 6. 724-27: «*Sappi che cielo, terre, distese di mari, il globo / lucente della luna e l'astro di Titano, dentro / li aveva uno spirito e nelle membra effusa una mente / muovo l'intera mole e col gran capo si unisce*». Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica Conte (a cura di) 2019; la traduzione è di Oddone (a cura di) 2010. Da qui in poi i rinvii ad *Aen.* 6 faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica e di questa traduzione.

[27] AUSTIN (edited by) 1977, 221.

[28] HORSFALL (edited by) 1991, 111.

[29] AUSTIN (edited by) 1977, 220.

[30] Interessante l'osservazione di Clark in CLARK 1979, 174: «It is thus evident that throughout Aeneas' underworld journey Vergil is writing strongly in the apocalyptic idiom. By this I mean that the message which Aeneas receives in the infernal regions is largely in the form of revelation of the future, comparable

in many ways, as we shall see, to that of Christian Apocalypse in the book of *Revelation*».

[31] OTIS 1967, 301-2.

[32] Cf. Verg. *Aen.* 6. 756-850.

[33] Ivi, 851-853: «*ma tu, romano, ricordati di reggere col comando i popoli / (queste saranno tue arti) e di dare norme alla pace, / di perdonare ai vinti e di stroncare i ribelli*».

[34] Per una trattazione esaustiva dell'archetipo omerico della forma catalogo cf. SAMMONS 2010.

[35] AUSTIN (edited by) 1977, 233.

[36] cf. PERELMAN, TYTECA 2013, 381-388.

[37] LAPINI, PORRO 2017, 606.

[38] VILARDO (a cura di) 1991, XLII.

[39] LAPINI, PORRO 2017, 606.

[40] GIZE 2018, 4 cp. III.

[41] CAMEROTTO 2014, 15.

[42] I dialoghi dei morti si aprono con il riso di Menippo: cf. Luc. *DMort.* 1 (1) 1.

[43] Ivi, 301.

[44] Cf. PERELMAN, TYTECA 2013, 207.

[45] Cf. DOLCETTI 2016, 28.

[46] Luc. *DMort.* 26 (15) 1: «*Antiloco: Achille! Che razza di discorsi hai fatto stamattina ad Odisseo, sulla morte? Sono ignobili, e indegni dei tupi maestri, Chirone e Fenice! Ti ho sentito, sai quando dicevi che avresti preferito servire come bracciante di contadini spiantati, "a cui non sia sufficiente il cibo" piuttosto che regnare su tutti i morti!*». Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica MACLEOD (a cura di) 1972; le traduzioni sono di VILARDO (a cura di) 1991. Da qui in poi i rinvii ai *Dialogo dei morti* faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica e di questa traduzione.

[47] Ivi, 26 (15) 2: «*Achille: Figlio di Nestore! All'epoca non avevo ancora avuto l'esperienza di come vanno le cose qui, e siccome non sapevo che cosa fosse meglio, alla vita preferivo quella gloriuzza sciagurata; ora invece capisco che la gloria è inutile, anche se i vivi ci fan sopra canzonette a più non posso!*».

[48] DOLCETTI 2016, 39.

[49] CAMEROTTO 2014, 288.

[50] Luc. *DMort.* 26 (15) 4: «*Antiloco: Al contrario, Achille, stiamo meglio; infatti, vediamo l'inutilità di questi discorsi. Ci sembra meglio tacere, sopportare e farci forza, per non cadere nel ridicolo come fai tu, che hai di queste smanie!*».

[51] BACHTIN 2002, 139-179.

[52] Ivi, 150.

[53] Ivi, 151-152.

[54] Per la collocazione centrale del dialogo in riferimento all'architettura complessiva delle *Operette Morali* si rimanda a De Robertis 1996, 160.

[55] BERTILACCIO 2015, 43.

[56] MELOSI (a cura di) 2018, 351.

[57] *OM.* 14. Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica BESOMI (a cura di) 1979, vv. 24-32. Da qui in poi i rinvii alle *Operette Morali* faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica.

[58] *Ivi*, 1323-1324.

[59] LONARDI 1976, 656.

[60] GORNI 1988, 483.

[61] BERTILACCIO 2015, 43.

[62] *OM.* 14.

[63] GORNI 1988, 482.

[64] Bertilaccio 2015, 52.

[65] cf. DAMIANI, RIGONI (a cura di) 1988, 1327: «è una variazione dell'idea espressa in *Zib.* 40274 (19 aprile 1824): “il piacere non è che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte. Il piacere è piuttosto privazione o una depressione di sentimenti che un sentimento, e molto meno un sentimento vivo. Egli è quasi un'imitazione dell'insensibilità e della morte, un accostarsi più che si possa allo stato contrario della vita ed alla privazione di essa, perché la vita per sua natura è dolore”».

[66] *Ibidem.*

[67] *OM.* 14.

[68] BERTONI 2019, 82-83.

[69] MENGALDO 2021, 510.

[70] CASTELLANA (a cura di) 2018, 23.

[71] cf. BERTONI 2019, 33-34.

[72] NIETZSCHE 1979.

[73] CASTELLANA (a cura di) 2018, 25.

[74] *Xen.* I,1. Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica Bettarini, Contini (a cura di) 1980. Da questo momento in avanti si farà riferimento a tale edizione per la citazione da *Satura*.

[75] CASTELLANA (a cura di) 2018, 27.

[76] *Xen.* I, 2.

[77] *Xen.* I, 3.

[78] CASTELLANA (a cura di) 2018, 31.

[79] *Xen.* I, 4.

[80] LONARDI 1974, 59-60.

Bibliografia

AUSTIN (edited by) 1977 = P. Vergilius Maro, *Aeneidos liber sextus*, edited by R.G. AAustin, Oxford, The Clarendon press, 1977.

BACHTIN 2002 = M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 2002 [1980¹].

BERTILACCIO 2015 = R. Bertilaccio, *Sulla soglia. Il Coro del Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in Isabella Becherucci et al., *Per Leggere*, 14, 2008, 8, 41-58.

BERTONI 2019 = A. Bertoni, *Poesia italiana dal Novecento a oggi*, Bologna, Marietti, 2019.

BETTARINI, CONTINI (a cura di) 1980 = E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

CAMEROTTO 2014 = A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira: studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano, Mimesis, 2014.

CASTELLANA (a cura di) 2018 = E. Montale, *Satura*, a cura di R. Castellana, Milano, Mondadori, 2018.

CLARK 1979 = R. J. Clark, *Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, Amsterdam, Grüner, 1979.

CONTE (a cura di) 2019 = P. Vergilius Maro, *Aeneis*, Berlin, a cura di G.B. Conte Boston, De Gruyter, 2019.

DAMIANI, RIGONI (a cura di) 1988 = G. Leopardi, *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani, M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1988.

DE ROBERTIS 1996 = D. De Robertis, *Sul «Coro di morti» di Leopardi*, in *Rivista di letteratura italiana*, IV, 1996, 2, 261-331.

DOLCETTI 2016 = P. Dolcetti, *Luciano e gli eroi nell'Aldilà: ispirazione omerica e divergenze strutturali: (Dialoghi dei morti XXII e XXVI)*, in *AOFL*, 11, n. 2, 24-40, <http://annali.unife.it/lettere/article/view/1190/985> [ultima consultazione 27/07/2022].

EDWARDS 1985 = A. T. Edwards, *Achilles in the Odyssey: Ideologism of Heroism in the Homeric Epic*, Königstein/Ts, A. Hain, 1985.

ELLERO 2017 = M.P. Ellero, *Retorica: guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Roma, Carocci, 2017.

FONTANIER 1968 = P. Fontanier, *Les figures du discours; introduction par Gérard Genette*, Paris, Flammarion, 1968.

GIZE 2018 = G. A. Gazis, *Hades in the Iliad. In Homer and the Poetics of Hades*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

GORNI 1988 = G. Gorni, *Coincidentia oppositorum: il Coro di morti di Leopardi*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi et al., Padova, Antenore, 1988, 475-495.

HIGHET 1972 = G. Highet, *The Speeches in Vergil's "Aeneid"*, Princeton, Princeton University Press, 1972, <https://doi-org.ezproxy.unibo.it/10.1515/9781400869466> [ultima consultazione 10/07/2022].

HORSFALL 1991 = N. Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Napoli, Liguori, 1991.

HORSFALL (edited by) 2013 = Virgil, *“Aeneid” 6: A Commentary*, Berlin, edited by N. Horsfall, Boston, De Gruyter, 2013, <https://doi-org.ezproxy.unibo.it/10.1515/9783110229912> [ultima consultazione 27/07/2022].

LAPINI, PORRO 2017 = W. Lapini, A. Porro, *Letteratura greca*, Bologna, Il Mulino, 2017.

LAUSBERG 1978 = H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1978.

MORTARA GARAVELLI 2014 = B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2014.

LONARDI 1974 = G. Lonardi, *Il «Coro di morti» nel sistema poetico leopardiano (fra intenzione antica e modello cinquecentesco)* in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, a cura di U. Bosco, Recanati, atti del convegno internazionale di studi leopardiani, 1976, 655-679.

LONARDI 1976 = G. Lonardi, *Leopardismo*, Firenze, Sansoni, 1974.

MACLEOD (edited by) 1972 = Lucianus, *Luciani Opera*, edited by M.D. Macleod Oxford, Clarendon Press, 1972.

MELOSI (a cura di) 2018 = G. Leopardi, *Operette Morali*, a cura di L. Melosi, Milano, Bur Rizzoli, 2018.

MENGALDO 2021 = P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2021 [1978¹].

NIETZSCHE 1978 = F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Milano, Adelphi, 1978.

NORDEN (ihnen von der) 2014 = P. Vergilius Maro, *Aeneis Buch VII*, ihnen von der E. Norden, Berlino, Boston, B.G. Teubner, 2014.

ODDONE (a cura di) 2010 = P. Vergilius Maro, *Eneide*, a cura di E. Oddone, Milano, Feltrinelli, 2010.

OTIS 1967 = B. Otis, *Virgil, a Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

PERELMAN, TYTECA 2013 = C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2013 [1958¹].

PRIVITERA, HEUBECK (a cura di) 2014 = Omero, *Odissea*, a cura di G.A. Privitera, A. Heubeck, Milano, Mondadori, 2014.

RAIMONDI 2014 = E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, Il Mulino, 2014.

REBOUL 2002 = O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il Mulino, 2002.

RICHARDSON 1996 = S. Richardson, *Truth in the Tales of the Odyssey* in *MMJ*, 449, no. 4, 1996, 393-402.

SAMMONS 2010 = B. Sammonns, *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

TSAGARAKIS 2000 = O. Tsagarakis, *Studies in the Odyssey 11*, Stuttgart, F. Steiner, 2000.

VERNANT 1985 = P. Vernant, *La morte negli occhi*, Bologna, Il Mulino, 1985.

VILARDO (a cura di) 1991 = Lucianus, *Storia vera; Dialoghi dei morti*, a cura di M. Vilardo, Milano, Mondadori, 1991.

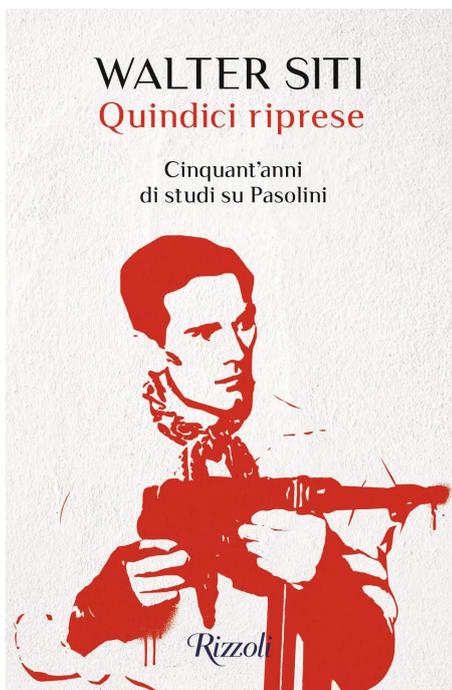
WEST (edited by) 2017 = Homerus, *Odyssea*, edited by M. L. West, Berlin, Boston, 2017.

03 | recensioni

Adriana Cappelluzzo
Carmelo Cutolo
Alberto Martínez Cordone
Maira Martini

Walter Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022, pp. 406, ISBN 978-88-17-08306-5.

La raccolta di saggi di Walter Siti, edita nell'anniversario dei cento anni dalla nascita di Pasolini e in onore di cinquant'anni di studi riguardanti l'autore friulano, propone un affondo sul mondo pasoliniano che, tuttavia, lascia aperti ampi squarci anche sulla storia personale e intellettuale dello stesso Siti. Già nel titolo, prima soglia paratestuale, ritroviamo quell'ambivalenza che costruisce l'impalcatura critica dell'opera: da un lato i quindici round, tempo di gara negli incontri di pugilato, la dimensione che richiama al vitalismo giovanile e atletico di Pasolini stesso; dall'altro, la memoria familiare e personale di Siti quella, cioè, legata alla madre, sarta, che chiamava "riprese" gli abiti da adattare ai corpi di nuovi clienti. Il meccanismo a doppia mandata costruito da Siti scatta nella rilettura autobiografica di tutti i saggi che, infatti, si predispongono sormontati da un breve «cappello» in corsivo» (p. 18), con funzione esplicativa e aneddotica. I trafiletti di apertura dialogano con la



prosa critica, muscolare, fluviale e corporea, attraverso la quale Siti, già curatore dei dieci volumi dei Meridiani, vissuti al tempo come vera e propria «catena al collo» (p. 12), diventa, qui, il fedele custode della memoria critica e filologica dell'opera di Pasolini. I saggi si predispongono come un andirivieni ondoso volto a far rispendere le zone di luce e rischiarare quelle in ombra del personaggio, del mito, del poeta, del romanziere, del cineasta, dell'intellettuale Pasolini procedendo, altresì,

con un ordine che, rifiutando il criterio cronologico, scandaglia il generale per approdare al particolare.

Cinquant'anni di una disperata fedeltà durante i quali poeta e critico, accomunati dall'impossibilità di essere padri, si ritrovano figli, fratelli, di un medesimo destino biografico e sensuale, legati nella logorante consultazione di scartafacci e varianti nelle sale del Gabinetto Vieusseux, consumati da quella realtà che con il trascorrere del tempo si è fatta storia.

Il saggio più datato è del 1972, ma compare solo al tredicesimo round: raccoglie il primo scritto di Siti in relazione alle scelte stilistiche e metriche del Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* indagato dal giovane critico, normalista esigente, laureando dell'Università di Pisa. La rubricchetta che lo precede ne racconta la genesi ricostruendo la storia di tre lettere con le quali inizia quella corrispondenza, reale ed intellettuale, tra l'autore e il poeta: «il ping-pong immaginario con Pasolini era cominciato e non sarebbe finito più» (p. 333). E tuttavia gli esordi di una così lunga frequentazione risalgono alla proiezione, in un cinema di Corso Italia a Pisa, del primo “nudo frontale maschile”, come veniva pubblicizzato allora, di Terence Stamp nei panni dell'Ospite di *Teorema*. È il 1968 e Pasolini incontra l'eros come linguaggio della realtà, l'unico in grado di penetrare il perbenismo di una famiglia borghese che entra in crisi con l'arrivo appunto di un Ospite al quale viene affidato il ruolo di angelo diabolico capace di far esplodere lo scandalo. Il giovane Siti, allora studente di Mario Fubini, conturbato da quell'incontro e contagiato dal desiderio, – «quello scrittore e regista di cui sapevo pochissimo, e che aveva quarantasei anni, guardava il corpo maschile come lo guardavo io ventunenne» (p. 11) – inciampa in Pasolini richiedendo, sull'autore friulano, il colloquio del terzo anno.

La raccolta è innervata da sguardi di autori, maestri, amici che si affacciano, lambiscono o incrociano la scrittura pasoliniana: Genet, D'Annunzio, Moravia, Pascoli, Morante, Proust, Montale, Longhi, Contini, Levi, Freud, Pound, Ungaretti, Calvino, Pavese, Citti, Cerami, e molti altri ed altre ancora, formano un coro intorno alla sola limpida e mai doma voce di Pasolini, colpevole

certamente di aver sempre parlato troppo, e a caldo, di quel magma nel quale era destinato a sprofondare. Innumerevoli sono i temi che si riconcorrono in un movimento pendolare che va dal poeta al critico, dal romanziere di borgata al saggista, dal mito alla realtà: il delirio di onnipotenza che rifrange la crisi dell'individuo dissociato e diviso in un suo doppio; l'ibridazione dei generi come reazione alla critica; l'idea di un'opera fluviale che sfocia nel non-finito; l'abiura come strumento di coraggio e di disperazione. Tutte le riflessioni critiche, tuttavia, sono tenute insieme dai sentimenti del critico nei confronti del suo soggetto di studio, adorato, celebrato, analizzato, invidiato ed infine rigettato solo per poterne meglio cogliere una nuova sfumatura, alla prossima rilettura, al round successivo. Il corpo a corpo tra l'opera di Pasolini e l'intima biografia di Siti si conclude in questa raccolta: «Pasolini, a mai più risentirci!» (p. 17), ma forse, chiosa il critico, è piuttosto il bisogno di allontanarsi da quello sguardo magnetico che ancora lo attira, lo rimprovera, gli «sventola in faccia la [sua] rassegnazione a tacere» (p. 17). La parabola pasoliniana viene anche letta alla luce delle figure retoriche che di volta in volta definiscono il rapporto del poeta con la sua opera-vita: la metafora del mito delle origini che caratterizza la sua prima stagione poetica, l'ossimoro all'interno del quale si annida la produzione degli anni '60 sclerotizzata in coppie dicotomiche, in approcci dissociati, «megalomania e grazia, magma e riuscita estetica, insegnare e volare, sistema e indisciplina» (p. 106), ed infine l'iperbole, la parola che si fa scaldalo, esibizionismo, rivolta, morte.

Su tutti si staglia la figura guida dell'intera raccolta, il Virgilio arbitro dell'incontro di boxe che si sta disputando, Franco Fortini, dedicatario del volume, «severo e affettuoso antidoto». La presenza di Fortini attraversa tutta la raccolta. Sin dalla prima ripresa datata 1998, egli compare come contrappunto malinconico e illuminato di quella convinzione ad interpretare l'intera opera pasoliniana come espressione creativa del personaggio più potente che la penna di Pasolini abbia generato: Pasolini stesso, pietra di inciampo – «in greco "skándalon"», (p. 15) – per la cultura italiana del secondo

dopoguerra, corpo gettato nella lotta impari con il magma neocapitalistico, voce narrante sottesa ad ogni forma intellettuale attraversata dal suo talento nevrotico. «Per questo la vera opera di Pasolini è l'insieme delle sue opere, dai cui interstizi figurali traspare il volto stesso dell'autore» (p. 36).

Nella seconda ripresa del 2003 Siti ci consegna il resoconto del lavoro dei volumi Meridiani; licenzia i tomi dedicati alla poesia e ripercorre tutto l'orizzonte poetico che sgorga dal dialetto friulano e da quella parola *rosada*, prima voce di una realtà incontaminata. In vero, annota il critico, quell'afflato natio tradisce l'intento pasoliniano di catturare ciò che nella realtà è «più misero e più grande, cioè la bellezza» (p. 103), prima che avvenga il disastro, l'invasione del magma, lemma ricorrente in tutta la raccolta, che, dal 1965, anno spartiacque, deflagra invadendo tutta la società. Nell'assistere alla perdita del dialetto e del mondo mitico dell'eden friulano, scalzato dall'italiano tecnocratico in cui «il futuro si prospetta come un *terrain vague*» (p. 116), Pasolini giunge al cinema, «lingua scritta dell'azione» capace di riprodurre la realtà senza cercare la strada dell'interpretazione. Medesimo approdo lo si ritrova nella terza ripresa del 1989, saggio nel quale l'esegesi è sorretta intrinsecamente dalle motivazioni personali che muovono il critico alle prese con il suo primo romanzo *Scuola di nudo*, testo nel quale Siti cominciava a confrontarsi con lo spettro di una diversità sentita e vissuta nel confronto continuo con l'autore e l'uomo Pasolini. L'espressionismo che Siti rintraccia nelle opere in versi friulani è lo stesso che l'autore imprime sulla pellicola filmica: «il cinema prolunga l'espressionismo lo abolisce e lo fa rivivere in maniera più radicale: quello che era un "gesto" metaforico diventa un gesto reale in cui è coinvolta la fisicità, - la luce e il corpo» (p. 148). Quest'opera errante, in cerca del suo autore, rincorre sempre nuove forme per dire se stessa ed ecco quindi incontrare la forma romanzo, nel quarto round datato 1998. La parabola romanzesca segue quella biografica di Pasolini. Le prime prove narrative, infatti, nascono come acuta osservazione del mondo contadino, del linguaggio puro, dei gesti sensuali ed erotici dei giovani friulani (si pensi ad *Amado mio*, *Atti impuri*, *Il sogno di*

una cosa tutti appartenenti alla prima stagione pasoliniana, benchè il primo sia pubblicato postumo). Negli anni Cinquanta, dopo la fuga dal Friuli per lo scandalo che lo vede coinvolto, Pasolini incontra la borgata romana trovando nel mondo sottoproletario della capitale nuova linfa per la sua scrittura. Il cortocircuito tra vita e narrazione continua e crea il personaggio più indimenticabile dell'opera di Pasolini, Ninetto. I due romanzi romani, *Ragazzi di vita* e *Una violenta*, tuttavia, sono tasselli di una trilogia che resta incompiuta, il terzo romanzo progettato doveva chiamarsi *Il Rio della Grana*, inserendosi nel filone del non-finito che caratterizza tutta l'opera pasoliniana. L'abnorme curiosità del poeta friulano incontra allora la narrazione reportistica: i reportage di viaggio portano però i segni di quella indicibilità della letteratura di cogliere la realtà nella sua complessità, da qui il proliferare di titoli nei quali si resta sulla soglia della narrazione (si pensi ad *Appunti per un'Orestiade africana* e *Appunti per un film sull'India*). Con gli anni '60 Pasolini ibrida tutto con tutto, il cinema con il romanzo, la poesia con il teatro, fino a fare di stesso il solo personaggio che vive la scena intellettuale italiana, fino cioè ad esporsi: «l'esistenza empirica dell'autore, fuori dal testo, interagisce con l'energia del testo [...], nel sogno stralunato di un'opera d'arte totale» (p. 199). Sui romanzi romani Siti tornerà nell'ottava ripresa del 2007 in occasione di una rilettura stimolata dalla ripubblicazione, da parte della Fondazione Bellonci, di alcuni dei romanzi che avevano vinto il premio Strega. Sono due prefazioni nelle quali si colgono i segni di quello storico rapporto che lega l'autore al suo critico, o per meglio dire, del lavoro del critico che resta avviluppato nelle trame biografiche e narrative dell'autore in compagnia del quale è trascorso mezzo secolo di vita.

Il quinto, il sesto e il settimo movimento, rispettivamente del 1982, del 2006 e del 1981, diventano una cerniera paratestuale nella quale meglio si sostanzia la «contaminazione tra analisi critica e situazione personale del critico» (p. 202). La discesa nella frantumazione della realtà consumistica del saggio del '82 si lega con l'analisi severa, «troppo pesante» (p. 225) della parabola poetica pasoliniana affrontata nella ripresa dell'81. Entrambi i

saggi risentono del momento storico e biografico che il critico vive: le soglie della faticosa gestazione del suo primo romanzo ed una tormentata relazione affettiva finalmente vissuta sullo sfondo delle quali si agita il ruggente scontro con il poeta. I due testi incorniciano la riflessione del 2006 sulla creazione del mito di Pasolini da parte dei media. La sesta ripresa diventa così un intervento polemico con il quale Siti intende colpire una certa moda degli anni Duemila, comune a diversi partiti politici, – «perfino Bossi cercava di farne un protoleghista» (p. 219) – di tirare per la giacchetta il Pasolini, poeta e uomo, e farne un vessillo della propria superiorità ideologica o più biecamente intellettualistica. Questo saggio, riesce, così, a decostruire il mito di Pasolini generato da quell'incrocio tra la rappresentazione letteraria, raccolta nelle opere, e la sua rappresentabilità come intellettuale onnipresente nei programmi televisivi, sui giornali, nelle interviste dell'epoca. «Tutte queste cose, significante e significato, diventano a loro volta il significante dei quel "mito Pasolini" che si è cristallizzato in Italia durante più di quarant'anni» (p. 220). Tuttavia è nelle ceneri di quel mito vivisezionato, spezzettato e rarefatto che emerge con tutta la sua forza l'uomo, l'autore, il poeta, l'intellettuale Pasolini, non già profeta di niente ma attentissimo teorizzatore di una società in rapidissima trasformazione.

Dal nono round all'undicesimo Siti mette Pasolini in coppia con Proust, con l'Iliade e quindi Omero, e con la Morante in saggi nei quali si nota come la fiamma creativa del poeta friulano risieda nella capacità di reagire agli stimoli forniti dalla letteratura. Il controcanto che si offre nel saggio legato alla figura della Morante restituisce quel legame teso e critico che univa i due autori. Spesso, chiosa Siti, «lei mi è servita come liquido di contrasto per radiografare il carattere di Pasolini» (p. 309). Se il 1965 è l'anno in cui Pasolini sostituisce all'espressionismo espressivo della parola poetica quello del linguaggio cinematografico, è certamente nel 1962 che si ha quella rottura definitiva in cui la realtà si sgretola in mille pezzi dismorfi e inquietanti. Nel 1961, infatti, Pasolini viene accusato di aver minacciato a mano armata un giovane benzinaio del Circeo,

è a questo punto che Siti fa risalire quella dissociazione che farà del «“bravo compagno”» un «“mostro”» (p. 327). L'uomo Pasolini, dilaniato da questo ennesimo, ingiusto, scandalo non riesce più a ritrovare una unità psichica. Il mondo è di nuovo diviso in un “io” e un “loro” ostile, inafferrabile, disintegrato. Ed ecco quindi approdare al penultimo saggio della raccolta che ne raccoglie però le fila e ne tira le conclusioni - il quindicesimo round dal titolo *Varia*, infatti, raccoglie cinque scritti minori legati a occasioni diverse. Il saggio del 2022, *Non doveva finire così*, quattordicesimo ma ultimo complessivo saggio della raccolta, è una postfazione al romanzo *Petrolio* nell'edizione Garzanti. Nell'ultimo round Siti fa intersecare, come tessere di un puzzle incompleto, tre delitti che, a distanza di anni, cercano di spiegarsi a vicenda anche attraverso il lavoro di archivio e la filologia d'autore, vero fiume carsico di tutta la raccolta. Enrico Mattei, fondatore dell'ENI, Salvatore Palazzolo, freelance morto in circostanze misteriose mentre indagava sul caso Mattei, Pier Paolo Pasolini tutti collegati tra di loro da un segreto indicibile che riguarda gli abissi più perversi e oscuri di quel potere senza volto che sta divorando la società italiana. La vicenda compresa nelle pagine di *Petrolio* è l'ennesimo trampolino da cui Siti si lancia verso quell'analisi infinita, aperta, di un'opera che non concludendosi mai trascina con sé margini di comprensibilità sempre nuovi, sempre diversi. In questo continuo ripercorrere l'andirivieni di un uomo disperato che si avvia verso la sua notte fatale, nella sera di quel 1° novembre, ha preso corpo la parabola intellettuale di Siti, instancabile lettore del suo poeta, ironico nel sottolinearne le incongruenze e le sciatte enormità, ma sempre coraggioso nel lanciarsi un passo più in là, oltre l'apparente e consumata vitalità.

Adriana Cappelluzzo
Università degli Studi di Napoli “Federico II”
adrianacappelluzzo@gmail.com

Enrico Renna, *Filologia e scienza. Una panoramica sui saperi degli antichi*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2020, pp. 440, ISBN 9788865427446.

Filologia e scienza raccoglie una selezione di contributi pubblicati in rivista da Enrico Renna nel corso della sua attività di ricerca¹. Un filo conduttore, come cercherà di mostrare chi è in procinto di presentare e recensire il libro, attraversa questo lavoro di Renna, esemplificativo di una produzione scientifica vasta e articolata.

Il volume si compone di tre sezioni. Nella prima (pp. 15-255), quella più ampia, intitolata *Filologia greca e storia del pensiero scientifico*, sembra essere perfettamente coniugato lo strettissimo binomio filosofia-scienza che segna la grecità fino all'età ellenistica; gli studi eruditi di questa parte del libro, di fatti, sono dedicati a saperi scientifici come la zoologia, l'astronomia e la botanica. La seconda sezione, *Cultura letteraria romana* (pp. 257-306), contiene alcuni studi sull'età imperiale; la terza e ultima parte del lavoro, intitolata *Didattica delle lingue classiche e fortuna dell'antico* (pp. 307-382), oltre a raccogliere studi di papirologia ercolanese e altri contributi, fornisce alcune preziose indicazioni sull'insegnamento delle lingue

classiche, instaurando, come afferma lo stesso autore, «un ponte con la didattica».

Entriamo così nel dettaglio dei contributi del libro. Il primo saggio (pp. 17-34) è dedicato a una dettagliata disamina del lessico greco dell'approvvigionamento idrico e dello smaltimento delle acque, con particolare attenzione alle testimonianze di Erodoto e di Polibio, nonché della letteratura medica e filosofica. Anche il secondo contributo, sugli

ENRICO RENNA

FILOLOGIA E SCIENZA

Una panoramica sui saperi degli antichi



La scuola di Pitagora editrice

strumenti astronomici (pp. 35-55), testimonia il profondo interesse dell'autore per il lessico scientifico: partendo dalle descrizioni di Tolomeo, Pappo, Teone e Proclo, l'autore ricostruisce con precisione la nomenclatura di alcuni strumenti astronomici descrivendo con grande acribia il funzionamento dell'armilla meridiana, dell'astrolabio armillare, dello strumento parallattico, della diottra di quattro cubiti e di quella di Erone, e della sfera solida.

Dall'astronomia il lettore passa alle esplorazioni di Pitea (pp. 57-76), di cui Renna ci presenta l'attività di esploratore, trattando della scoperta dell'isola di Tule; partendo dal lavoro del Dion sulla storia dello stagno, Renna discute poi le testimonianze antiche sulle Cassiteridi arrivando all'impresa di Pitea e, nell'ultima parte del contributo, le testimonianze sull'autorità di Pitea come esploratore e astronomo.

Il minimo comune denominatore di questa prima sezione del libro è la natura, la forza creatrice e ordinatrice del cosmo, e proprio con la sensibilità di un φυσικός lo studioso conduce l'indagine del cosmo. Trovano così spazio lo studio dell'acustica dei fenomeni sismici e la stretta connessione a quelli vulcanici (pp. 77-91), con una ricchissima documentazione delle fonti.

Vi è spazio anche per la teratologia nell'articolo sulle rarità antropologiche in Filodemo (pp. 93-105), che testimonia il profondo interesse dell'autore per i papiri ercolanesi; rispetto all'impreciso lavoro dei De Lacy, edito nella *Collezione dei testi ercolanesi* a cura di Gigante, il contributo fornisce un dettagliato commento ad alcuni passi in cui Filodemo descrive dei *mirabilia* (il caso di un uomo con la testa colossale; quello di una vergine di Epidauro; quello del gigante di Creta; quello dei pigmei di Acoris e quelli siriani di Marco Antonio).

Segue una serie di contributi sul mondo vegetale e animale, di cui sono particolarmente pregevoli i lavori sugli animali di ambiente acquatico². L'articolo «Sulle tracce dell'anguilla» (pp. 119-129) va senz'altro segnalato per la ricchezza delle fonti discusse, in particolare le testimonianze aristoteliche per la definizione del profilo tassonomico dell'anguilla e per la descrizione della sua riproduzione.

Nel saggio sui pesci dissotterrati (pp. 151-166) Renna ricostruisce

la tradizione relativa a tali pesci, con particolare attenzione ad Aristotele e a Teofrasto; tratteggiando la loro geografia attraverso la discussione esaustiva delle fonti e, senza dimenticare il parere dagli antichi espresso su tali pesci in campo alimentare – Teofrasto e Plinio, che dal peripatetico sembrerebbe dipendere, ad esempio ne esaltano la bontà – propone la possibilità di identificare gli ὀρυχθοὶ ἰχθύες con il *Misgurnus fossilis* o cobite di stagno, pesce originario dell'Asia sud-orientale e diffuso in Europa centro-orientale.

Ampia e dettagliatissima trattazione è dedicata anche ai pesci elettrici (pp. 177-198) con la disamina delle fonti sulle loro modalità riproduttive e, in particolare, sugli organi elettrici. Ancora una volta Renna passa in rassegna numerose fonti – Aristotele *in primis* – per descrivere la proprietà dei pesci elettrici di narcotizzare, attraverso una scarica elettrica, le prede, da cui deriva il nome *νάρκη*, con il quale si indica anche la torpedine. Molto pregevole è la disquisizione dei passi galenici sul torpore e, soprattutto, sulla connessione tra la forza delle torpedini marine, considerate conduttrici di elettricità, e il magnetismo (come scrive Galeno, giustamente riportato e commentato da Renna, nel *De loc. affect.* VI 5 «esse hanno una potenza così forte che, anche attraverso la fiocina dei pescatori, l'alterazione si trasmette alla mano»).

Su questa falsariga si colloca il contributo sui tonni («Il tonno e la quercia», pp. 237-255), definiti da Polibio «maiali marini» in quanto si ciberebbero di ghiande. Renna, dopo aver mostrato che le testimonianze sulla «quercia marina» sono piuttosto vaghe e che impossibile è una identificazione attendibile con alcuna alga marina, ragionevolmente propone, per i suoi frutti simili alla ghianda, la *Posidonia oceanica*, e, integrando le fonti antiche con i dati provenienti dagli attuali studi sulla biologia del tonno, osserva acutamente che i tonni sono pesci pelagici che tendenzialmente cercano nutrimento al largo e si avvicinano alle coste quando raggiungono la maturità sessuale: il racconto di Polibio e di Strabone sulle ghiande di mare si può così ricondurre alle credenze popolari circolanti nell'ambiente dei pescatori.

In questa indagine del mondo naturale non può non trovare spazio

l'entomologia, con una particolareggiata analisi delle testimonianze aristoteliche e teofrasteie sul ciclo biologico della blastofaga e sull'impollinazione del caprifico («Un capitolo di entomologia in Aristotele e Teofrasto: il ciclo biologico della blastofaga e la pratica della caprificazione», pp. 167-175).

In questa prima parte del libro sono ben rappresentati gli studi dedicati alla papirologia. In particolare va segnalato il bell'articolo sulle ricette per succedanei della porpora (pp. 131-149), in cui Renna studia le ricette contenute nei due papiri chimici *Leidensis* e *Holmiensis* editi da Halleux (Paris 1981), soffermandosi, attraverso un'attenta indagine lessicale, sulle fasi di tintura, lavaggio e mordenzatura dei tessuti, e sulle svariate sostanze coloranti.

In questa rassegna dei contributi rappresentativi della prima sezione non va dimenticato l'articolo «Il corallo negli scrittori greci e latini» (pp. 219-236): con la consueta dovizia di particolari l'autore prima esamina le più antiche testimonianze sul corallo, Pindaro e Lucrezio, rispettivamente nella letteratura greca e latina; conduce poi un'erudita indagine sulla breve ma preziosa testimonianza di Teofrasto che inaugura il *topos* della pietrificazione del corallo, seguita dall'ampio resoconto di Plinio e da quello di Dioscoride; particolareggiata è anche l'analisi degli aspetti magico-terapeutici attribuiti al corallo nel *Cynegeticon* di Grattio e nei medici Sereno Sammonico e Alessandro di Tralles; va segnalata l'ampia e dettagliata discussione di passi poetici latini dell'età tardo-antica: Claudiano, Ausonio, Sidonio Apollinare.

La seconda sezione del libro, intitolata *Cultura letteraria romana*, raccoglie contributi sull'età imperiale. Il primo articolo della sezione, «Riflessi di storia nella monetazione aurea ercolanese di età imperiale» (pp. 259-276), è dedicato alla circolazione monetale a Ercolano. Anche in questa seconda parte del lavoro si registra l'attenzione per la tradizione relativa a *mirabilia*: nel secondo articolo, di fatti, l'autore analizza il prodigio, riferito da Tacito (*Hist.* II 50), di un uccello dall'aspetto mai visto comparso nel giorno della battaglia di Bedriaco: confrontando con precisione le varie testimonianze sull'evento ornitologico, l'autore analizza il rilievo

attribuito all'evento da Tacito nell'economia del necrologio di Otone, la descrizione scientifica pliniana di una nuova specie di uccelli (*Nat. hist.* X 135) e il carattere anedddotico del passo di Svetonio (*Vesp.* 5, 7) il quale, manipolando la tradizione incentrata su un solo uccello, racconta della lotta di tre aquile (chiaro è il riferimento ai tre imperatori in lotta Otone, Vitellio e Vespasiano).

Nel breve ma eruditissimo contributo sul monte Gauro («Il Gauro e le Laudes Campaniae degli antichi», pp. 281-291) precisa è l'analisi delle testimonianze, condotta attraverso la lettura di passi di Plinio, Livio, Cicerone, Lucano e, in particolare, di Stazio che tanto celebra nelle *Silvae* i *vineta madentia Gauri*.

La terza e ultima sezione del libro (pp. 307-382) comprende principalmente lavori sul *De rerum natura* lucreziano e su Epicuro. Nel primo di questi contributi, «Un ponte per la didattica. Paralleli epicurei: spunti per un confronto tra il *perì phýseose* e il *de rerum natura* nella critica recente» (pp. 309-332), dopo aver ripercorso le tesi del Sedley e aver fornito un quadro complessivo dei papiri ercolanesi del *perì phýseos*, Renna conduce un efficace confronto tra l'opera del poeta latino e le fonti epicuree, con la precisa individuazione dei nuclei tematici. Si registra in questo articolo anche l'attenzione per la didattica delle letterature classiche, prerogativa di uno studioso che con zelo e rigore si è dedicato all'insegnamento³. Di questa parte del libro va segnalato, inoltre, il contributo, ulteriore indice dell'interesse dell'autore verso tutti gli aspetti dell'antichità, sulla traduzione in greco antico dell'*Inno a Venere* di H. A. J. Munro (pp. 333-352), di cui, attraverso l'analisi linguistica e stilistica, è restituita la meno nota, rispetto alla fama filologica, figura di pregevole traduttore in versi greci e latini. Al medesimo interesse umanistico si può ricondurre anche il contributo, che chiude il volume, sulle *Meleagridi* dell'insigne classicista Ignazio Cazzaniga (pp. 365-382).

Si segnala che il volume è corredato dell'indice delle fonti antiche (pp. 383-397) e di quello dei nomi (pp. 399-423).

In conclusione in questo volume Enrico Renna, pur partendo spesso dall'analisi minuta dei dati, va al di là del descrittivismo erudito, come ben testimonia l'impostazione metodologica grazie

alla quale, basandosi su rigorosi dati filologici, costruisce l'analisi del rapporto con le fonti, delle strutture linguistiche, degli schemi stilistici: il mondo greco-romano è così restituito nella sua essenza di indissolubile sinolo di filologia e scienza.

Carmelo Cutolo
PhD Università di Messina
carmecutolo@gmail.com

Note

1 Per la bibliografia esaustiva del prof. Renna vd. pp. 425-433 del volume.

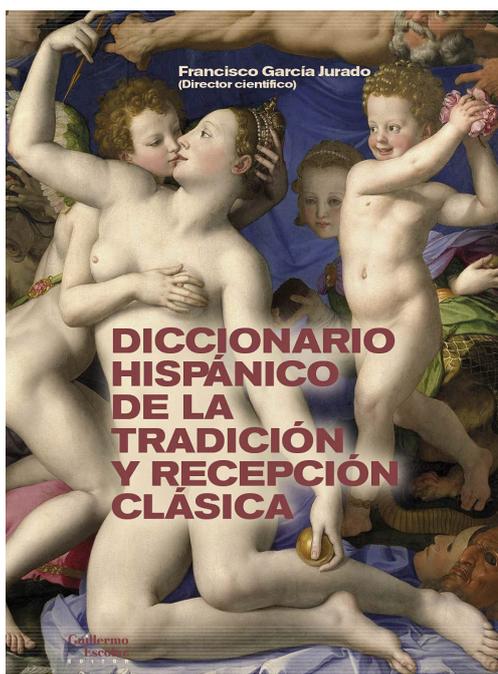
2 È doveroso segnalare il prezioso volume *Aquatilia. Animali di ambiente acquatico nella storia della scienza, da Aristotele ai giorni nostri*, Napoli 1995, curato da O. LONGO – F. GHIRETTI – E. RENNA.

3 A proposito degli studi sul rapporto tra Epicuro e Lucrezio, Renna scrive: «Si deve precisare, però, che queste nuove acquisizioni della ricerca su Epicuro stentano ad entrare nel dominio della manualistica e dell'esegesi scolastica» (p. 309).

Francisco García Jurado (direttore scientifico), *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2021, pp. 798, ISBN 978-84-18093-93-7.

In ogni scienza occorre periodicamente sistematizzare il sapere da essa prodotto: i diversi progressi ottenuti, i neologismi conati e le nuove sfide che abbia potuto sollevare. Questo problema, ovverosia quest'impresa, si propone di risolvere il dott. García Jurado con la pubblicazione del *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica (Conceptos, personas y métodos)* (d'ora in poi, *DHTC*), che getta le basi di uno studio sistematico, scientifico e serio della Tradizione e Ricezione Classica nell'ambito ispanico —cioè, senza trascurare l'America latina, che ha molto da dire a questo riguardo; vd. la voce «Hispanoamérica (y la tradición clásica)». Si tratta, dunque, di un contributo di profondo valore filologico, che interessa non solo il lettore e studioso spagnolo o latino-americano, ma dovrebbe costituire una vera pietra miliare degli studi di Tradizione e Ricezione dell'antico in tutto il vecchio continente.

Ritengo opportuno, in primo luogo, caratterizzare la magnitudine di questo progetto —il cui numero di contributori, spagnoli e internazionali, ammonta a 66—, rivelarne la struttura



—sulle cui tracce ci porta il sottotitolo *Conceptos, personas y métodos*— e fornire al lettore interessato le chiavi per comprendere siffatta opera, così da poter soffermarmi ulteriormente su alcuni fra gli 88 lemmi di cui è composto il *DHTC*, sottolineandone i successi e aggiungendoci qualche critica, benché minore.

Come spiega García Jurado nell'introduzione del volume (ben curato, ed elegantemente

coronato in copertina dall'*Allegoria del trionfo di Venere* del Bronzino), il *DHTC* venne concepito a seguito di un articolo su *Nova Tellus*, «Fundamentos para un *Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica*» (GARCÍA JURADO, MARISCAL DE GANTE 2016), e si basa in un altro studio dell'autore, *Teoría de la Tradición Clásica* (GARCÍA JURADO 2016). A livello metodologico, l'autore chiarisce l'importanza dei limiti nella concezione di un libro tale, e quindi la necessaria selettività riguardo ai lemmi e la concisione nella loro redazione, il cui elenco completo, nonché la storia della genesi del *DHTC*, può essere consultato sul sito web www.ucm.es/dhtc. Esercitano la loro influenza in maniera decisiva sulla composizione delle voci il *Diccionario de términos literarios* di Demetrio Estébanez Calderón (1996) e il *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, diretto da Miguel Ángel Garrido Gallardo (2009), anche se qui non ci troviamo di fronte a un'opera individuale, come la prima, né tantomeno ambiziosa come la seconda.

Tre sono, inoltre, le suddivisioni tematiche del dizionario: *conceptos* (tra cui si studiano «las metáforas constitutivas», «los adjetivos que crean grupos de autores», «los conceptos culturales, literarios y estéticos», e «los ámbitos históricos y geográficos»), *personas* (il cui elenco comprende personaggi dei secoli dal XVII al XX, non soltanto iberici, ma anche europei e italiani) e *métodos* (tra i quali ci sono le più diverse discipline accademiche). Pur avendo già rimandato all'elenco dei lemmi sul sito web del progetto, credo pertinente indulgermi nel primo ambito, *conceptos*, nel quale si approfondiscono i termini metaforici impiegati negli studi di Tradizione Classica: «la metáfora hereditaria», «la metáfora de la inmortalidad», «las metáforas del contagio y del fluir» e «la metáfora democrática». Esse vengono dunque trattate su svariati lemmi, tra i cui «transmisión», «poligénesis», «legado y herencia», «pervivencia», «eco(s)», «influencia» e così via. I suddetti aggettivi qualificativi si concretizzano principalmente in due dicotomie: «antiguo» e «moderno» da un lato, «clásico» e «proletario» dall'altro —a cui posteriormente, postilla l'autore, si accosta «romántico». Dentro i «conceptos culturales» si distinguono senz'altro i cosiddetti

'ismi' («bucolismo», «cervantismo», «dantismo», «evemerismo», «grand tour», «gongorismo», «horacianismo», «ovidianismo», «romanticismo», «virgilianismo», per citarne alcuni); tre sono, a loro volta, i «períodos históricos» registrati: «Edad Media», «Hispanoamérica» e «Renacimiento».

Una menzione speciale merita la selezione di *personas*, che rende palese, sì, l'indole eminentemente ispanica di questo dizionario (a studiosi spagnoli o latino-americani ne corrispondono dodici voci: «Alatorre, A.», «Bello, A.», «Borges, J. L.», «Guillén, C.», «Lasso de la Vega, R.», «Lida de Malkiel, M.^a R.», «Mendéndez Pelayo, M.», «Ruiz de Elvira, A.» o «Salinas, P.», p. es.), ma soprattutto l'impegno dei coordinatori del volume per far del *DHTC* un'opera europea, all'altezza del panorama filologico internazionale. Perciò, ammontano ai diciotto lemmi i nomi propri di studiosi non ispanici: assieme a «Bajtín, M.», «Eliot, T. S.», «Étiemble, R.», «Highet, G.», «Nietzsche, F.» o «Winckelmann, J. J.» si troveranno «Calvino, I.», «Comparetti, D.» (a cui si deve, come è noto, la coniazione dell'espressione 'Tradizione Classica') o «Croce, B.», per includerne gli italiani. A sua volta, il sottotitolo *métodos* include discipline accademiche come «cultura de masas contemporánea», «estética de la recepción», «mitocrítica», «tematología», «Tradición Clásica», «traducción», assieme ad altre voci che testimoniano, in più, la sensibilità dei coordinatori verso le preoccupazioni moderne, come p. es. «género (estudios de)» oppure «orientalismo».

Infine, ogni lemma si apre con l'etimologia del termine e le sue possibili traduzioni nelle lingue moderne, e finisce con una sezione bibliografica, risultando così indipendente e agevolandone la consultazione.

Indulgento, orbene, all'obbligatoria selettività dello spazio concessomi, procederò adesso al commento di alcune voci del *DHTC*, così da illustrarne in qualche modo il contenuto generale. Tra i concetti, sceglierò «eco(s)», «clásico», «grand tour» e «horacianismo»; tra le persone, «Alatorre, A.» «Comparetti, D.» e «Lida de Malkiel, M.^a R.»; tra i metodi, «microrrelato» e «Tradición

Clásica». Si tratta, però, di una selezione arbitraria, che non mira all'esaustività.

Il lemma «eco(s)», elaborato dal dott. Arcaz Pozo, esemplifica alla perfezione il problema terminologico cui si trova di fronte il ricercatore della Tradizione Classica, in modo che, benché questo termine venga raggruppato come una delle metafore «de la inmortalidad» oppure «del contagio», generalmente si impiega in specifico per far riferimento a un'influenza debilitata, «ya [...] por la lejanía temporal de la obra de referencia, ya por su azarosa y accidentada transmisión» (s.v. «eco[s]»). In più, si sottolinea l'eco che intreccia aspetti fonici, come troviamo nel sonetto LXXXI (vv. 13-14) di Shakespeare: «You still shall live (such virtue hath my pen) / where breath most breathes, even in the mouths of men», che rispecchia l'epitaffio di Ennio: *Nemo me lacrumis decoret nec funera fletu / faxit. Cur? Volito uiuos per ora uirum* (apud CIC. Tusc. 1, 34).

Da un altro lato, la descrizione della storia del termine «clásico», che traccia il dott. Uría Varela, è un magnifico esempio della metodologia utilizzata nel *DHTC* per definire tali aggettivi: si ripercorrono qui le occorrenze di *classicus* da Aulo Gellio (GELL. 6, 13) e Frontone al XX secolo spagnolo, e si scindono in due significati basilari, uno sociopolitico (che rimanda alla divisione in *classes* attribuita a Servio Tullio) e un altro eminentemente letterario (la cui prima occorrenza pare si trovi nell'edizione di Filippo Beroaldo il Vecchio delle *Notti Attiche*, risalente al 1503), fino allo sviluppo, già moderno, del significato di 'classico' come 'tipico, tradizionale'.

Di grande interesse, inoltre, considero la voce «grand tour», come chiara prova del carattere interdisciplinare del *DHTC*. Questo fenomeno culturale dei secoli XVI al XIX, e principalmente del XVIII, viene esposto dalla dott.ssa. Barrios Castro con numerose, accurate citazioni: così, p. es., si commenta la guida turistica di Joseph Addison, *Remarks on Several Parts of Italy &c. in the years 1701, 1702, 1703*, che «ofrece todo un catálogo de autores griegos y, principalmente, latinos, que debían ser leídos según el momento, lugar y circunstancia» (s. v. grand tour), e si presenta lo scozzese James Boswell come paradigma del giovane settecentesco benestante

che percorse l'Italia recitando l'*Eneide*. Si sottolinea, tuttavia, che la figura del *grand tour* non svolse un ruolo troppo rilevante nella Spagna del tempo.

Tra i numerosi 'ismi' studiati nel dizionario, infine, citerò il termine «horacianismo», coniato da Tommaso Gargallo col valore di «expresión propia y característica del estilo poético horaciano» (s. v. horacianismo), ma che si attualizzerà poi nelle opere di Javier de Burgos —profondamente studiato altrove dall'autore del lemma, il dott. Elías Muñoz— e di Marcelino Menéndez Pelayo come l'influsso del Venosino nella letteratura moderna —e che, nel caso delle lettere spagnole, è enorme: allude perfino l'autore al 'segreto' di Orazio, che gli avrebbe concesso la notevole tradizione posteriore di cui gode.

Soffermiamoci adesso brevemente su alcune delle persone cui si rende omaggio in questo volume: forse è la rivendicazione di queste figure uno dei più rilevanti successi dell'opera. P. es., il contributo del messicano Antonio Alatorre alla Tradizione Classica, studiato dal dott. García Pérez, non consisté solo nel tradurre, postillare e ampliare il celebre manuale di Gilbert Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature* —traduzione che, tra l'altro, continua a essere utilizzata nelle università spagnole—, ma anche nello studiare la tradizione delle *Eroide* attraverso il Medioevo spagnolo, con l'opera *Las Heroidas de Ovidio y su huella en las letras españolas* (1950).

Lo stesso García Jurado, da un altro lato, si occupa del lemma dedicato a Domenico Comparetti, il cui studio *Virgilio nel Medio Evo* (1872) contiene per prima volta l'espressione 'Tradizione Classica', modificato dall'aggettivo 'antica': «[...] risulta essere, per tutti gli scrittori del medio evo, Virgilio il sommo rappresentante dell'antica tradizione classica» (s. v. Comparetti, D.), e, inoltre, fa una chiara distinzione fra «tradición literaria» e «leyenda popular» di Virgilio, gettando così le basi per tutti gli studi posteriori sulla figura del Mantovano.

La voce «Lida de Malkiel, M^a. Rosa», infine, redatta dal dott. Cristóbal López, contiene un'esauritiva biografia della ricercatrice

argentina, tra i cui più significativi apporti si trovano le sue recensioni delle opere di Highet e Curtius, cui rimproverò il trascurare sistematico degli elementi ispanici ed ebraici, rispettivamente. Il suo studio sulla *Celestina* e la sua grande opera *La Tradición Clásica en España* (1975) costituiscono, altresì, veri e propri tesori della disciplina, e giustamente le dedica Cristóbal i versi di Marziale *Inmodicis brevis est aetas et rara senectus* (MART. 6, 29, 7), poiché si spense a soli 52 anni.

Per quanto riguarda i metodi, non posso non apprezzare l'inclusione nel *DHTC* del termine «microrrelato», che sottolinea ancor di più il carattere ispanico di quest'opera. Il lemma, dalla penna del dott. Serrano Cueto, tratta in primo luogo la genesi di questo curiosissimo sottogenere letterario, che non nasce nel XXI secolo, come spesso si crede, ma vincolato al modernismo: «*basta lo suficiente* [...] un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo!», scrisse Juan Ramón Jiménez (s. v. microrrelato). Posteriormente, si ripercorre il diverso materiale mitico, storico e simbolico che l'Antichità Classica fornisce agli autori di microstorie, come i racconti omerici, gli episodi mitici o gli aneddoti sui filosofi greci, che riappaiono nelle opere di Cortázar, Borges, Lorca o scrittori recenti, come Manuel Moyano.

L'ultima voce che mi propongo di recensire è, tra i metodi, lo studio che effettua García Jurado sul nome della disciplina di cui ci stiamo occupando: la Tradizione Classica. Per caratterizzare il termine nel miglior modo possibile, tenta di rispondere tre domande chiave: prima di tutto, «¿por qué nos preocupamos de la lectura que un autor moderno ha hecho de otro antiguo?»; in secondo luogo, «¿qué aporta este conocimiento a la mejor comprensión de cada uno de los autores, no solo del moderno, sino también del antiguo?», e finalmente, «¿cómo es la naturaleza de la relación entre un autor moderno y otro antiguo?» (s. v. tradición clásica). E le risposte offerte non possono non soddisfare il lettore: in primo luogo, si sostiene che non c'è niente di più moderno del classico, in modo che il dialogo con l'antico trasforma sia il nostro presente sia il

nostro futuro; dopodiché si difende una concezione bidirezionale della Tradizione Classica, il che permette a García Jurado di soprannominare Borges, come fece in un'opera anteriore, «autore dell'*Eneide*», e di affermare che «el autor posterior en el tiempo puede hacer posible que autores anteriores resalten gracias a sutiles parecidos que serían invisibles en caso de que el autor posterior no hubiera existido» (*Ibidem*). Alla fine del lemma, e come risposta alla terza domanda, l'autore si mostra scettico nei confronti della metafora della 'fonte letteraria' (cui si è dedicata un'intera voce nel dizionario), e propone di considerare l'ipotesto di Genette come una sorte di «texto mental», di «materia prima que se metaboliza en la nueva obra» (*Ibidem*).

È d'obbligo, tuttavia, soffermarsi minimamente su qualche inezia che ho potuto trovare nell'opera, sebbene tralasci, poiché non lo riterrei afferente al proposito di questa recensione, gli errori di battitura, che non sono però frequenti —p. es., «uqna» invece di «una» (s. v. Burckhardt, J.), o «Tomasso (Gargallo)» invece di «Tommaso» (s. v. horacianismo). Nel corso della lettura non ho potuto non accorgermi del fatto che i diversi collaboratori, nelle rispettive sezioni bibliografiche, spesso citino le stesse opere di riferimento (soprattutto, *Teoría de la Tradición Clásica* dello stesso García Jurado, *La Tradición Clásica en España* di Lida de Malkiel e *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature*, di Gilbert Highet, così come la traduzione spagnola di quest'ultima, di Alatorre —ho contato 33 citazioni del previo libro di García Jurado, 25 di quello di Highet e più di 10 nel caso di Lida di Malkiel). Forse sarebbe stato consigliabile rimandare, in tali circostanze, a una bibliografia comune di riferimento, cui potrebbero aggiungersi i diversi percorsi di lettura consigliati dall'autore al termine dell'introduzione. Tuttavia, suppongo che questo fatto si debba alla volontà di far indipendente ogni lemma, così da renderne comoda la consultazione.

Inoltre, non posso non chiedermi quale sia il criterio impiegato nell'elezione delle lingue moderne in cui le voci vengono tradotte (p. es. «moderno» è tradotto in inglese, francese, italiano, portoghese,

tedesco e in russo, mentre per «intertextualidad» non incontriamo la versione in russo, per «legado y herencia» mancano le traduzioni italiana e portoghese, o per «bucolismo» si omettono le traduzioni italiana e persino inglese). Altresì, dalla lettura si evince che il traslitterare o meno i termini greci non risponde a criteri uniformi —βουκολιάζομαι, p. es., viene traslitterato come *boukoliádsomai* (s. v. bucolismo), ma κλέος e κλύω restano in caratteri greci (s.v. fama), o si cita il celebre μέγα βιβλίον μέγα κακόν di Callimaco senza traslitterazione (s.v. microrrelato)—, e il tradurre o meno le citazioni in lingua straniera sembra decisione di ogni contribuente —i testi tedeschi, p. es., vengono sia tradotti in inglese (s. v. Burckhardt, J.), sia mantenuti in lingua originale (s. v. pervivencia). L'omogeneità del *DHTC* rimane, per il resto, salvaguardata.

Queste note a piè di pagina, in conclusione, né vogliono né possono oscurare un'opera ambiziosa nel suo scopo, esatta nelle sue asserzioni, utile per il pubblico generale e specializzato e di particolare rilevanza nell'ambito europeo della Tradizione Classica. Tale rilevanza, senz'altro, è il motivo principale di questa recensione: ho voluto render noto nell'università italiana un contributo non scritto in inglese, 'la lingua dell'impero', nemmeno in francese o tedesco, ma in spagnolo, e perciò molto più suscettibile di esser trascurato, benché la sua altezza filologica sia, come spero di aver dimostrato, indiscutibile.

Alberto Martínez Cordone
Universidad Complutense de Madrid
alberm28@ucm.es

Maria Grazia Ciani, *Il canto delle muse. Variazioni sull'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 160, ISBN 9788829714520.

Edito da Marsilio, *Il canto delle muse. Variazioni sull'arte contemporanea* porta avanti la ricerca della studiosa rivolta alla permanenza del classico, continuando il lavoro svolto nella precedente collana – pubblicata dalla stessa casa editrice – *Variazioni sul mito*. Maria Grazia Ciani si pone come obiettivo quello di «individuare la ricaduta di certe tematiche in autori – scrittori, artisti, musicisti – che appaiono molto lontani, e non solo dal punto di vista temporale, dall'antichità»¹. Ciò che emerge da questa operazione critica è una serie di riflessioni che ripercorrono alcuni *tòpoi* della tradizione o, meglio, le “variazioni” di certe immagini archetipiche, le *Pathosformeln*, per dirla con Warburg. Già nella *Premessa*, infatti, è chiarito il tentativo di identificare il «punto dove l'antico preme sul moderno, dove le muse sembrano cantare»². Suddiviso in sette capitoli, il volumetto permette al lettore di compiere un viaggio tra antico e contemporaneo, passando per le diverse forme di espressione artistica.

Maria Grazia Ciani
Il canto delle muse
 Variazioni sull'arte contemporanea



Marsilio BIBLIOTECA

L'importanza del mito affiora fin dalle prime righe del capitolo introduttivo – *Il braccio della morte* –, dedicato al confronto diretto tra lo scultore inglese John Flaxman (1755-1826), di formazione neoclassica, e l'architetto Le Corbusier (1887-1965), maestro del Movimento Moderno. Come evidenzia Ciani, tra gli ultimi progetti di Le Corbu vi era quello di creare una serie di litografie ispirate

all'*Iliade* di Omero. Ma se, in un primo momento, la prospettiva critica adottata dall'architetto è coerente con quella dello scultore inglese, a un certo punto Le Corbusier decide di allontanarsene per andare incontro al desiderio di rappresentare la violenza della guerra – influenzato dalle opere di Picasso, in cui non vi è traccia di eroismo bellico –, nodo tematico del poema omerico. Tuttavia, nelle pagine conclusive di questa prima parte, l'autrice focalizza la sua attenzione sulla declinazione di quella "formula di pathos", che dà l'intitolazione al capitolo, attraverso un confronto per analogia tra la raffigurazione del Sarpedone di Le Corbu e Flaxman e, per contrasto, con quella eseguita da Füssli.

Il capitolo seguente, *La stanza di Giovanni*, dedicato all'opera cinematografica di Ermanno Olmi (1931-2018) *Il mestiere delle armi*, racconta la storia di Ludovico di Giovanni de' Medici – noto come Giovanni dalle Bande Nere –, morto non sul campo di battaglia come gli eroi omerici, bensì nel palazzo mantovano appartenente ad Aloisio Gonzaga, a causa di una setticemia. Nel corso di queste pagine, Ciani dimostra abilmente come «la morte dell'eroe diventa dunque la morte dell'*every-man*, e nello stesso tempo il simbolo di tutte le vittime della guerra»³. Il corpo di Giovanni – suggerisce la grecista – non ha alcunché di eroico, la sua morte solitaria e silenziosa non prevede alcuna catarsi, è quanto di più lontano dalla "bella morte" di suggestione romantica; piuttosto, rimanda al *Cristo morto* di Hans Holbein il Giovane (1497 circa – 1543). Se, infatti, i duelli mitologici confermano l'estetica della morte eroica e possono essere ricondotti a modelli letterari, il corpo livido e scarnificato di Giovanni de' Medici sembra invece avvicinarsi all'estetica e alle deposizioni cristiane. Non a caso, secondo la scrittrice, i temi principali affrontati dal regista sono «il rifiuto della guerra, la pietà per la carne offesa, il richiamo alla brutalità di una morte inutile e all'insopprimibile desiderio dell'essere umano di vivere ed essere amato»⁴.

Il terzo capitolo, il più breve del libro, dal titolo *Una statua di bronzo*, verte sull'analisi di una scultura di Ulisse di Ugo Attardi (1926 – 2006), donata dall'artista italiano agli Stati Uniti alla fine

degli anni Novanta del Novecento. Nelle pagine in questione, Ciani riflette sull'ambiguità di questa opera d'arte, che – confessa – rimane sfuggente ed enigmatica, come il suo modello letterario greco. Spinto da quella sete di conoscenza che lo stesso Dante condanna, influenzando così in maniera irreversibile la ricezione della figura dell'eroe tra i posteri, l'atteggiamento dell'Ulisse di Attardi sembra esprimere un desiderio di conquista e prevaricazione rivolto verso un obiettivo che, però, rimane ignoto. L'elemento chiave per la comprensione di tale scultura, alla cui luce è possibile comprendere la statua nella sua complessità, viene individuato dalla studiosa nel volto di Ulisse, o meglio, in quel «miscuglio di carne fusa con un elmo che non è neppure un elmo vero e proprio, poiché [...] non sembra possibile scindere il ferro dalla carne»⁵. A questo proposito, Ciani compie un'acuta riflessione circa l'alterazione dei tratti somatici dell'eroe omerico eseguita dallo scultore; tale deformazione ha come conseguenza quella di mostrarci “il volto del terrore”: la nobiltà dell'Ulisse classico lascia il posto, in questo modo, al volto di un moderno Nessuno, non più riconducibile al guerriero greco quanto piuttosto alla raffigurazione moderna di un conquistatore – non definito e non definibile, poiché emblema di quella violenza estrema insita, forse, in ogni uomo – che minaccia il mondo e non rispetta alcun codice d'onore⁶. Una simile interpretazione dell'antico, lontana dai canoni classici e idealizzati, viene ritrovata dalla scrittrice anche in un altro artista italiano, il fotografo napoletano Mimmo Jodice (1934) al quale dedica il capitolo *Nella camera oscura*. Non riconoscendosi nell'applicazione della teoria dell'istante – secondo cui è necessario saper cogliere nello scatto l'istante decisivo –, Jodice è incline, piuttosto, alla contemplazione e al fantasticare praticati entro una concezione di fotografia che richiede non la frenesia del momento, bensì uno sguardo lento e riflessivo per mezzo del quale sia possibile andare oltre il visibile reale. Per questo motivo, il digitale non rientra tra le tecniche impiegate da Jodice: l'utilizzo della camera oscura gli permette di «frammentare l'immagine e ricomporla; adoperare i procedimenti noti con il nome di polarizzazione, solarizzazione,

sgranatura, sovrapposizione, viraggi, movimento in fase di stampa, collage. Sono tecniche che consentono a Jodice quasi di dipingere mentre stampa il negativo»⁷. Inoltre, Maria Grazia Ciani ricorda come il peculiare e innovativo uso del contrasto tra luce e ombra permetta al fotografo di attribuire vita alle immagini. Jodice applica tali procedure alla serie fotografica dedicata al mondo antico, nota come *Mediterraneo*, col fine di sdoganare la visione cristallizzata da Winckelmann di classicità – spiega Ciani –, per rielaborarla e riscriverla. In chiusura di capitolo vengono elencate diverse istantanee di Jodice (tra le quali *L'Apollo di Baia* e *Gli Atleti dalla Villa dei Papiri*, per citarne alcune) che esemplificano l'approccio innovativo e quasi drammatico dell'artista. Così come Attardi, Jodice restituisce una immagine degli antichi trasfigurata, ricca di connotazioni, non per forza positiva e rassicurante. Come sostiene l'autrice, i Greci antichi sono sempre stati attratti dall'ambivalenza della volontà divina – a volte seducente e altre terrificante – e Jodice decide di mostrare il lato oscuro e minaccioso dei numi, come fa con *L'Apollo*. Alla luce di queste considerazioni la studiosa può affermare, a ragione, che quella del fotografo napoletano

è una lettura dell'antico personale, originale e soprattutto rivoluzionaria. Perché, al di là della tradizione, comunque sempre sottesa, quegli sguardi sfuggenti o atterriti, ambigui o perduti nel vuoto, [...], ci rinviano a una Grecia altra da quella che nell'universo idealizzato dei numi e degli eroi cercava disperatamente il significato ultimo della vita umana⁸.

Dal quarto capitolo di questo volume in poi, la musica – e il suo rapporto con le altre arti, in particolare la scrittura – è il tema chiave attorno al quale si attua la riflessione. Gli ultimi tre capitoli sono intitolati, rispettivamente, *Ascoltare Prometeo*, *La melodia perduta* e *La parola che manca*. Il primo di questi si apre con un breve *excursus* tra le composizioni a cavaliere tra fine Ottocento e inizio Novecento – dedicate al mito di Prometeo –, per approdare, infine, a una riflessione incentrata su una delle moderne riscritture della narrazione in questione. Il caso di studio che Ciani prende

in considerazione per la sua indagine è il *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono (1924 – 1990) su testi a cura di Massimo Cacciari (1944). La fusione tra continuità melodica e una scrittura frammentata – afferma la scrittrice – caratterizza l'innovazione di tale composizione⁹. Inoltre, ancora una volta, il canto delle muse sembra avere cambiato la sua eco nella manifestazione artistica contemporanea di un mito classico. Prendendo in prestito le parole dello stesso Nono, si può giungere alla conclusione che la storia di Prometeo viene completamente rovesciata e il risultato è un moderno *Wanderer*, contraddistinto da inquietudine, incertezza e dal desiderio di una ricerca senza fine che lo avvicina alle caratteristiche dell'Ulisse dantesco¹⁰. Ciani suggerisce, infine, che l'antico titano sia in realtà la raffigurazione del «musicista inquieto, votato alla ricerca perenne»¹¹.

Il capitolo successivo, *La melodia perduta*, si snoda attraverso un confronto fra i due principali strumenti musicali del mondo greco, l'aulo e la cetra. Già dalla prime pagine, dopo una breve introduzione, l'autrice mette in evidenza il contrasto fra i due strumenti: l'aulo viene considerato quasi pericoloso a causa della qualità del suo suono, in grado di competere con la voce umana e forse, anche, di sostituirla. Per questa ragione, spiega la scrittrice, l'effetto acustico dell'aulo viene considerato impuro, in contrasto con la chiarezza del suono prodotto dalla cetra. Ciò che veniva percepito come dannoso e perfino, per certi aspetti, temibile presso gli antichi suscita invece la curiosità e l'interesse di Bruno Maderna (1920 – 1973), compositore italiano, collega del sopraccitato Luigi Nono. Esponente della Nuova Musica, Maderna rivolge il suo studio alla melodia assoluta, intonata per mezzo dell'oboe, strumento più simile all'antico timbro dell'aulo. Ecco che Ciani articola le varie opere scritte dal compositore con lo scopo di instaurare «un rapporto diretto con l'archetipo e la volontà di ricongiungersi alle origini del suono»¹² ed espone, citando Massimo Mila¹³, il concetto di aulodia (e non auletica): «non canto accompagnato dall'*aulos*, ma canto strumentale, per mezzo dell'*aulos*»¹⁴. *Aulodia* è anche il titolo di un brano musicale datato 1965 realizzato unicamente da oboe

e chitarra, i corrispettivi moderni dei due strumenti che il mondo antico contrapponeva in un rapporto di positivo (cetra) / negativo (aulo), suono puro (cetra) / suono impuro (aulo). Ciani illustra chiaramente come, in questa occasione, si assista a un'apertura e a un dialogo fra i due strumenti: pur rimanendo distinti nei ruoli, non risultano più eticamente contrapposti. Probabilmente, solo in quella che viene considerata l'ultima opera di Maderna l'oboe regna sovrano: in *Terzo concerto per oboe e orchestra* (1973) il confronto con l'orchestra è superato – scrive Ciani – venendo meno il rapporto di dialogo e competizione con essa. Non è possibile ipotizzare a quali altri esiti sarebbe potuto giungere Maderna; quindi, la studiosa coglie senza dubbio l'essenza della ricerca dell'artista, ovvero il «tentativo di riallacciarsi a una musica perduta, di risalire a un archetipo scomparso, di [...] recuperare quel suono che era peraltro al centro degli interessi della Nuova Musica: l'antico suono dell'aulo che accompagnava i drammi dei tragediografi greci e che scomparve sopraffatto dalla parola»¹⁵.

L'ultimo capitolo del libro è dedicato a tre musicisti vissuti nella prima metà del Novecento, i quali «hanno scelto la forma operistica, la sfida del rapporto *logos*/suono e il confronto con miti assoluti»¹⁶. Essi sono Ferruccio Busoni (1866 – 1924), Arnold Schönberg (1874 – 1951) e Luigi Dallapiccola (1904 – 1975), tre autori la cui esistenza è accumulata dallo stesso desiderio di ricercare, attraverso l'arte dei suoni, nuove tecniche di espressione per superare la tradizione (non negandola, ma implicandola alla base dell'innovazione stessa). Essi sono legati, a parere di Ciani, dal confronto diretto con la parola scritta per essere musicata. I loro testi possiedono un significato insieme alla musica e per questo motivo i tre compositori vengono definiti dalla studiosa tanto maestri della tecnica sonora quanto dell'uso del linguaggio. Ciani riesce a fare emergere la ricerca, quasi disperata, del *lógos* da parte dei protagonisti dei tre libretti. Nel *Doktor Faust* di Busoni – rimasto incompiuto – l'alchimista cerca le parole per pregare ma invano, poiché queste non gli escono dalla bocca. «*Ich will das Unbekannte!*» – asserisce Faust – ma questo Ignoto non è più Dio. Se nella connotazione moderna del mito

il protagonista della tragedia è l'*alter ego* del suo autore, a detta della scrittrice, allora Faust – spinto da quella sete di conoscenza tipica dell'Ulisse dantesco – ricerca disperatamente la Parola della conoscenza, che sola permette di afferrare l'ignoto. Ma, «*Mir fehlt das letzte Wort*»¹⁷. Il medesimo problema di afasia è rintracciabile anche nel *Mosè e Aronne* di Schönberg, anch'essa incompiuta, in cui i due personaggi biblici si confrontano esprimendosi, però, in due lingue ormai differenti. In conclusione del secondo atto, l'ultimo a essere stato musicato, Mosè confessa infatti che gli manca il Verbo. Per i musicologi – chiarisce Ciani – il *Mosè e Aronne* termina, proprio nel secondo atto, su quella parola assente. L'Idea assoluta di Mosè è incomunicabile, il passaggio Dio-Mosè-Aronne-popolo ebraico è impossibile¹⁸. L'*Ulisse* di Dallapiccola condivide la stessa mancanza riscontrata nelle composizioni citate sopra e questa viene messa in luce nell'Epilogo, vero snodo dell'opera in due atti. È qui che il musicista fa riemergere il mistero della profezia di Tiresia: quale sarà il destino dell'eroe greco? Quale la sua morte? Profondamente influenzato dalla lettura dantesca di Ulisse, il re di Itaca diventa, ancora una volta, «simbolo dell'uomo moderno, teso alla ricerca di sé stesso e del significato dell'esistenza»¹⁹. Nell'Epilogo ritroviamo Ulisse solo, in mare aperto, mentre si interroga e si rende conto di non possedere altro che sillabe, non parole. Ciani sostiene come il navigare dell'eroe acheo non sia altro che una metafora del vero naufragare nelle inquietudini umane. «Trovar potessi il nome, pronunciar la parola / che chiarisca a me stesso così ansioso cercare» lamenta Ulisse, il quale non conosce e chiede ciò che gli manca. D'un tratto, l'illuminazione: l'espressione ricercata è «Signore». Ma non il Dio cristiano (ed è lo stesso Dallapiccola a confermarlo) quanto, piuttosto, «l'intuizione della Causa che muove e giustifica ogni pensiero, ogni agire»²⁰. Ciani ricorda che Dallapiccola è l'unico dei tre compositori a concludere formalmente la sua opera e, seppur mantenendo un finale ambiguo, riesce a legare «la ricerca della Parola alla sua traduzione nella Nuova Musica»²¹. Con Dallapiccola termina quella ricerca, «l'accordo tra parola e musica

nel linguaggio dodecafonico»²² – avviata con Busoni e passata attraverso Schönberg.

Per mezzo dell’attenta osservazione della grecista, siamo in grado di cogliere quel senso di perdita, di abbandono e di smarrimento che deve avere afflitto i tre compositori. La scrittrice parla di un momento di vuoto assoluto causato dall’abbandono delle Muse e del venire meno del Verbo. Ma non è una sconfitta – prosegue Ciani – è solo una presa di coscienza del fatto che nel presente gli uomini sono privi di dèi e le muse non cantano più²³.

Maira Martini

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

maira.martini@studio.unibo.it

Note

1 M.G. CIANI, *Il canto delle muse. Variazioni sull’arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2022, 7.

2 Ivi, 8.

3 Ivi, 39. Il corsivo è nel testo.

4 Ivi, 40.

5 Ivi, 46.

6 Cfr. ivi, 47.

7 Ivi, 52.

8 Ivi, 56.

9 Ivi, 75.

10 Cfr. ivi, 76.

11 Ivi, 77.

12 Ivi, 88.

13 Massimo Mila (1910 – 1899) è stato è un musicologo, critico musicale e intellettuale italiano.

14 Ivi, 89. Il corsivo è nel testo.

15 Ivi, 92.

16 Ivi, 95. Il corsivo è nel testo.

17 Ivi, 108, Trad. it.: Mi manca l’ultima parola. Il corsivo è nel testo.

18 Ivi, 113.

19 Ivi, 119.

20 Ivi, 122. Ciani cita Sergio Sablich.

21 Ivi, 134.

22 *Ibidem*.

23 Cfr. *Premessa*, 8 ss.

04 | colloquia

a cura della dott.ssa Maria Silvia Assante

Giovanna Battaglino

intervista

Ivan Graziano

Claudia Tedeschi

intervista

Milo De Angelis

CONVERSAZIONE CON IVAN GRAZIANO

Intervista a cura di Giovanna Battaglino

Ivan Graziano (Capua, 1993) è un attore di teatro. Dopo aver conseguito nel 2013 la licenza di mimo/attore presso l'I.C.R.A Project di Napoli, diretta dal Maestro Michele Monetta, supera le selezioni per accedere all'Accademia d'Arte Drammatica dell'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) di Siracusa, presso la quale consegue il diploma nel 2016. Nel 2018 si perfeziona al Teatro Laboratorio della Toscana, diretto da Federico Tiezzi e nel 2019/2020 frequenta la Scuola di Teatro e Perfezionamento per attori del Teatro di Roma. Apprezzato dal pubblico, nel 2021 ottiene il Premio Nazionale Più a Sud di Tunisi (Sezione Teatro) per l'interpretazione del personaggio di Penteo ne *Le Baccanti* di Euripide, messa in scena nel teatro greco di Siracusa nell'estate 2021, per la regia di Carlus Padrissa. Numerose le rappresentazioni teatrali alle quali ha preso parte, fra le quali la *Fedra* di Seneca (regia di Carlo Cerciello, 2016), *Aspettando Antigone* (di C. Zappalà, regia di Mauro Avogadro, 2016), *Elettra o la caduta delle maschere* (di M. Yourcenar, regia di Mauro Avogadro, 2017), *Play Plauto* (da Plauto e G. Testori, regia di Federico Tiezzi, 2017) e la *Lisistrata* di Aristofane (regia di Mauro Avogadro, 2018).

La Sua formazione come attore è, senza dubbio, fortemente legata all'INDA, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, presso il quale si è diplomato nel 2016. Com'è cominciata la Sua straordinaria avventura all'INDA? Cosa ha significato, per Lei, questa esperienza, in termini umani e professionali?

È cominciata con un incidente. Non riuscii a entrare all'Accademia Nazionale e mi si presentarono

davanti due strade: tornare a studiare all'Università e accantonare il mio sogno di diventare attore, oppure tentare in un'altra Scuola di recitazione. Scelsi la seconda opzione. Un amico studiava già a Siracusa e me la consigliò vivamente. Tra l'altro in quel triennio l'insegnante d'arte drammatica era Mauro Avogadro, uno dei più importanti Maestri che abbiamo in Italia. Non mi feci scappare l'occasione. L'INDA mi ha dato tanto sotto ogni profilo: lì ho costruito la mia struttura artistica; ma soprattutto

è a Siracusa che ho incontrato le persone più importanti della mia vita.

La Sua formazione come attore trae, però, il suo *incipit* in quel di Caserta e di Napoli. Penso a *La Mansarda-Teatro dell'Orco*, diretto da Roberta Sandias, e all'I.C.R.A Project di Napoli, diretta da Michele Monetta. È giusto?

Giustissimo. *La Mansarda* è una delle realtà teatrali più importanti del nostro territorio, soprattutto (ma non solo) per quanto riguarda la formazione di giovani attori e attrici. In tantissimi, prima di affrontare il nostro percorso accademico, siamo passati da lì; e in tanti siamo poi ritornati: adesso insegno lì, nello stesso laboratorio in cui ho mosso i primi passi. Nel mezzo c'è stato l'I.C.R.A. Project di Monetta, che mi ha aiutato a farmi stare in piedi su un palco. Da Monetta ci sono arrivato grazie ad Azzurro e Sandias (presidente e direttrice de *La Mansarda*, appunto), a loro volta suoi ex allievi. Quelli della formazione sono stati gli anni più belli. Tornassi indietro li riviverei con più serenità. Invece avevo tanta fame e tantissima paura di non farcela.

Nell'estate 2021 è riuscito ad incantare l'intero pubblico, 'religiosamente' riunitosi sugli

spalti del teatro greco di Siracusa, recitando il ruolo di Pènteo ne *Le Baccanti* di Euripide, messe in scena per la regia di Carlus Padriša. Un'interpretazione per la quale – fra l'altro – ha ottenuto il rinomato Premio Nazionale Più a Sud di Tunisi (Sezione Teatro). Com'è stato dar vita al particolarissimo personaggio di Pènteo e alla sua καταστροφή/*katastrofè*, che lo porta a trasformarsi da τύραννος ύβριστής/*tyrannos hybristès* in adepto e vittima sacrificale di Dioniso? Come pensa che il pubblico abbia 'percepito' e 'recepito' questo personaggio e la μεταβολή/*metabolè*?

Era uno dei miei sogni recitare un ruolo del genere sul palcoscenico più bello che io conosca. Quindi è stato bello a prescindere. Il percorso però è stato travagliato: la gioia per aver vinto il provino, l'arrivo del covid, la cancellazione della stagione 2020, l'enorme dispiacere, la rimessa in cantiere dello spettacolo nel 2021, nuovamente la gioia. La stagione di Siracusa dell'anno scorso ha segnato il ritorno effettivo del grande pubblico a teatro; e anche se in quell'occasione era ridotto alla metà della capienza massima, dopo un anno e mezzo di pandemia a me sembrava fosse il triplo. Lo spettacolo ha suscitato enorme apprezzamento fra pubblico

e critica, pur con qualche dissenso dovuto alla regia di Carlus, certamente visionaria e per questo non accessibile a tutti. Per quanto riguarda il mio personaggio, sono partito dal testo, come faccio sempre, studiando tutta la critica teatrale e filologica in mio possesso prima di arrivare a Siracusa. Una volta lì ho iniziato a metterlo in piedi insieme ai miei compagni di scena, sotto la guida di Padrissa. Non so se il pubblico abbia apprezzato o meno quello che ho fatto: mi pare di sì, per la maggior parte. Ma a ogni modo ho portato in scena la mia idea di Penteo, che poi era quello che la regia mi ha chiesto di fare: fragile, inesperto, represso, ancora bambino, volenteroso ma incapace di poter dimostrare il suo valore; in altre parole: un essere umano che si confronta con qualcosa di più grande di lui.

Cosa si prova a dar vita, oggi, a drammi antichi? Pensa che l'antico – attraverso la peculiarità del codice teatrale (ma non solo) – possa ancora parlare ai 'moderni', adulti e ragazzi? E se sì, in che modo? Pensa che l'antico possa ancora essere definito 'classico'?

Nella drammaturgia teatrale le opere antiche sono classici per antonomasia. In tal senso i tragici (e i commediografi) di venticinque secoli

fa possono ancora parlarci: ci dicono che loro sono la base della disciplina teatrale e della nostra cultura. Prima di ogni cosa, prima ancora di mettere in luce quanto l'antico sia anche contemporaneo nella sua universalità, quello che bisogna fare quando si mette in scena una tragedia greca è avere la consapevolezza che si sta compiendo un'operazione di memoria, di memoria storica. I tragici sono un cannocchiale potentissimo che ci mostra cosa eravamo.

In generale, pensa che le rappresentazioni dei drammi antichi possano essere realmente e 'pienamente' apprezzate solo da un pubblico di specialisti? O pensa, invece, che le rappresentazioni di tragedie (e commedie) antiche possano e debbano rivolgersi ad un pubblico ampio? Ritiene che la 'modernizzazione' di un dramma antico sia realmente attuabile o che, al contrario, essa si configuri, piuttosto, come un 'fare violenza' al testo antico e ai suoi significati originari?

La modernizzazione di un'opera, se è frutto di uno studio attento di un testo, di una visione compiuta che parte dalle parole dell'autore e che trova realizzazione in un'idea della regia, allora ha un senso. Se invece è una

trovata che il regista ha per mettere in mostra il suo ego allora sì: è violenza. Le stagioni teatrali italiane, e non solo, sono piene di drammi antichi. Soltanto Siracusa in un mese e poco più di spettacoli sfiora le duecentomila presenze: sono tutti specialisti? Credo proprio di no.

Nella messa in scena di un dramma antico – e, dunque, nella rilettura drammaturgica di un testo teatrale antico – quanto contano (o, come forse sarebbe più corretto dire, quanto ‘pesano’), a Suo avviso, le scelte registiche, sia in relazione all’attività attoriale che per quanto riguarda la lettura/l’esegesi complessiva dell’opera?

Tantissimo. È chiaro che poi spetta agli interpreti far proprie le indicazioni della regia. Ma, soprattutto nei grandi allestimenti, è il/la regista che disegna il reticolo dello spettacolo su cui si muoveranno gli attori.

I Greci si servivano delle tragedie – che, pure, si configuravano come genere teatrale istituzionalizzato e ‘politicizzato’/politico – per parlare, attraverso il filtro del mito dei problemi etico-esistenziali (e religiosi) più profondi, quelli che toccano le corde delle singole coscienze.

Pensa che questo meccanismo, *mutatis mutandis*, possa attivarsi in teatro, grazie alla rappresentazione di un dramma antico, ancora oggi? In altre parole, a Suo avviso, l’antico può ancora parlarci attraverso il teatro? Ed ancora, l’antico, attraverso il poliedrico *medium* del teatro, può ancora svolgere una funzione paideutica nei confronti dei giovani?

Attraverso l’operazione di memoria di cui parlavo prima. Da quel punto di vista assolutamente sì: la tragedia può ancora avere la sua funzione formativa. È chiaro che oggi le esigenze e soprattutto gli impulsi esterni che formano una persona fin dalla giovane età sono diversi rispetto a quelle di venticinque secoli fa. La tragedia ha perso la sua funzione politica, perché non avviene più nel contesto storico e sociale in cui è nata. Non ha perso però la sua funzione artistica, che non è meno importante nella formazione di un individuo. Conoscere l’antico significa conoscere le radici della nostra cultura, e questo rende la struttura del nostro pensiero più solida e al tempo stesso più libera.

Vi è una rappresentazione (classica) che maggiormente Le è rimasta nel cuore? Quale? Per quali motivi?

Antigone di Sofocle, regia di Irene Papas

per la stagione di rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa del 2005. Galatea Ranzi nel ruolo di Antigone. Per capire quali sono i motivi vi consiglio di guardare lo spettacolo, ancora disponibile su piattaforme online, o fruibile grazie all'archivio della Fondazione INDA. Una vera e propria opera d'arte.

Novembre, 2022

CONVERSAZIONE CON MILO DE ANGELIS

Intervista a cura di Claudia Tedeschi

Milo de Angelis (Milano, 1951) è un poeta, scrittore, critico letterario e traduttore. Esordisce come poeta a venticinque anni con la raccolta *Somiglianze* (Guanda, 1976) che si impone immediatamente nel panorama nazionale come novità capace di superare, ricostruendo le fila della tradizione, la frattura dello sperimentalismo neoavanguardistico. Nel 1979 si dedica alla prosa in *La corsa dei mantelli* (Guanda, 1979), nel 1982 alla raccolta di saggi *Poesia e destino* (Cappelli, 1982). Nel 1985, con le poesie della raccolta *Terra del viso*, inaugura la collaborazione con Mondadori, poi editore di tutte le successive raccolte: *Distante un padre* (1989); *Biografia sommaria* (1999); *Incontri e agguati* (2015). Con *Tema dell'addio*, dedicata alla malattia e alla morte della poetessa Giovanna Sicari, vince il premio Viareggio 2005 a cui seguiranno, nel 2011, il Premio Mondello e il Premio Brancati per *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (2010). *Linea intera, linea spezzata*, pubblicata nel gennaio del 2021 riceverà invece il Premio Versante Ripido e il Premio Saba nel 2022 che riconoscono, ancora una volta, la voce del poeta come una delle più significative nel panorama contemporaneo. Tutta la produzione di De Angelis è raccolta nel 2008 in un volume della collana Oscar Mondadori e poi nel 2017 in *Tutte le poesie* (1969-2015). Ha tradotto dal francese Baudelaire, Blanchot, Maeterlinck, Drieu La Rochelle, Racine e diversi autori dal latino e greco. Al poeta si deve l'ultima traduzione del *De rerum natura* di Lucrezio (Mondadori, 2022) a cui è dedicata l'intervista che segue.

Lei stesso ha più volte affermato di avere *pensato* a Lucrezio e di avere *abitato* nella sua casa per un importante periodo della sua vita e di concepire questa nuova traduzione del *De rerum natura*, pubblicata per Mondadori nel maggio del 2022, come esito di un lungo sodalizio che ha accompagnato tutta la sua vita, dalla tesina di Maturità al rapporto con il latinista Luciano Perelli (a cui dichiara nella prefazione del volume la riconoscenza di un antico discepolo). Lucrezio è stato da parte Sua anche oggetto di pubblicazioni scolastiche e a lui ha riservato uno spazio anche nella rivista *Niebo* (rivista da Lei fondata nel giugno del 1977 e chiusa nel marzo del 1980) dedicandogli un intero numero nel 1978; aggiungo poi le diverse traduzioni pubblicate negli anni, in particolare quella che

Lei stesso definisce “decisamente libera” di *Sotto la scure silenziosa* (raccolta uscita per SE nel 2005 e il cui titolo corrisponde, peraltro, a quello di una poesia della prima sezione del Suo *Terra del viso* del 1985). Lei stesso nell’introduzione alla Sua nuova traduzione del *De rerum natura* parla di Lucrezio in questi termini: “tante strade percorse e tante visioni comuni, quasi delle nozze poetiche, con promesse solenni, contrasti, riprese, abbandoni, ritorni”. Com’è mutato negli anni il Suo rapporto con Lucrezio e con il testo del *De rerum natura*?

In ogni amore c’è qualcosa che si trasforma e qualcosa che resta immutabile. Il poema di Lucrezio è stato e rimane un grande amore e dunque conosce anch’esso questa particolare forma di metamorfosi, questo intreccio di novità e durata, un alternarsi di sorpresa e di conferma che costituisce la condizione stessa della sua permanenza. Lei ha accennato a Luciano Perelli, grande maestro dei miei anni liceali e autore di un libro, *Lucrezio, poeta dell’angoscia*, che mi aveva tanto impressionato e che aveva avviato un lungo sodalizio con lo studioso torinese. Ebbene, devo dire che la traduzione integrale del *De rerum natura* mi ha permesso di

cogliere alcuni limiti di quel libro e di quella interpretazione fortemente “psichiatrica” del poema, tesa a mettere in luce gli aspetti patologici e deliranti di Lucrezio. Questi aspetti esistono, sia chiaro, ed è stato grande merito di Perelli averli sottolineati. Ma non ci sono solo quelli. C’è anche il Lucrezio scienziato, il Lucrezio esploratore, il Lucrezio sapiente e persino il Lucrezio infantile e divertito che sorride sugli effetti di una calamità. In tal senso tradurre per intero il poema – e non solo i singoli brani più ricchi di pathos – è stato illuminante e mi ha consentito uno sguardo più ampio dell’anima lucreziana in tutta la sua ricchezza di chiaroscuri e sfumature. Tradurre, come dice Antonio Prete, significa davvero diventare il guardiano della soglia, porsi al confine tra due lingue e due visioni del mondo, vigilare che il passaggio di un’opera da una lingua all’altra sia *integrale*, non sia in nessun caso un’assimilazione di quest’opera allo stile del traduttore e alla sua visione del mondo. E nel caso di Lucrezio significa anche sottrarre il poeta latino alle traduzioni scolastiche – “trasposizioni” più che traduzioni – con il loro lessico stagnante e con la loro sintassi italiana costruita sul calco di quella latina, con il verbo dopo il complemento oggetto e magari il soggetto in fondo alla frase.

Tra la sua poesia e quella lucreziana è possibile, a mio parere, individuare delle corrispondenze tematiche. Sarebbe banale parlare della morte (tema che attraversa tutte le Sue raccolte poetiche e che è il nucleo portante del poema lucreziano; morte che in Lucrezio è un predicato del vivere e che nella Sua poesia, nei versi di *Semifinale*, si fissa nella sentenza “Morire è dunque perdere anche la morte, infinito/ presente, nessun appello, nessuna musica/ di una chiamata personale. Oltre le vene che furono rito/ e dimora, milligrammo e annuncio”).

Penso piuttosto all'importanza che nel testo lucreziano assume il senso della vista, in particolare nel IV libro, la sensazione che esista un'aria *vischiosa* e densa, pregna delle immagini prodotte dagli atomi che si staccano dai corpi e colpiscono le nostre pupille e contemporaneamente all'illusorietà di queste immagini (“Proinde animi vitium hoc oculis adfingere noli” al verso 386 che Lei traduce: “Non imputare agli occhi ciò di cui è colpevole la mente”). Si avverte, a mio parere, una eco di questi versi nelle splendide parole della poesia *Nessuno smentisce*: “come l'aria ignora/ le bocche affannose che la respirano/ l'aria, resa profana dalla

danza e dal totem/ sempre sola, nel sibilo del canneto/ e indimostrata/ posso fissarla, in preghiera/ ma il mistero della rétina/ dice altro”, e nell'insistenza sulla vista e sulla parola “pupille” nella Sua poesia (per citare solo alcuni esempi: in *Aria festiva per il terzo modo di vivere*, Lei scrive: “Millenni di una legge latina/ che cucì pupille e ciottoli”; in *Sala parto*: Era/ bella come l'alga, triste/ come i tentacoli dell'aragosta, forte come le/ pupille; in *Noi portiamo alla terrestre*: “Sono infantili le pupille/ in questi fuochi definitivi”; e potrei continuare con altri esempi). Penso, ancora, a delle vere e proprie corrispondenze lessicali tra Lei e Lucrezio: l'insistenza sul termine *semen*, sul tempo *puntuale* e decisivo dell'attimo, il *puncto tempore* lucreziano, il vuoto, la dichiarazione lucreziana al verso 330 del I libro *-namque est in rebus inane-* e la *fedeltà al vuoto* della Sua poesia *Dipendevi da quello a cui non servi* (“subendo questa fine/ senza capire/ per i morti ingiustificati, le tue/ domande irrilevanti/ in questi luoghi di pioppeti/ dove non si incontrano il vuoto o l'essere/ a cui ti volevi fedele”). Quali sono le parole e le immagini per le quali sente un debito nei confronti di Lucrezio, poeta al quale peraltro

ha dichiarato più volte di sentirsi vicino anche *umanamente*?

La ringrazio innanzitutto per la sua traversata delle mie opere e l'indicazione dei loro momenti più "visivi": nessuno l'aveva ancora fatto ed è un tema inedito su cui riflettere. Direi in effetti che il mio debito nei confronti di Lucrezio parte proprio dalla natura del suo sguardo, che è un vero e proprio ossimoro. Ha una precisione realistica da scienziato e insieme una tendenza onirica vicina all'incubo: percezione e allucinazione vengono a coincidere. Inoltre è uno sguardo cosmico e al tempo stesso dettagliato, capace di ampie visioni generali e di istantanee immersioni nel particolare. Si impara molto dallo sguardo lucreziano, si entra in una singolare convergenza tra l'immagine oggettiva e la deformazione delirante, come quando descrive le nuvole che diventano i volti dei giganti nel quarto libro o l'infinito movimento degli atomi in un raggio di sole, l'anello al nostro dito che si assottiglia sempre più, Elena e i Troiani inghiottiti dalle fauci del tempo nel primo libro. Ma forse l'elemento che sento più mio nel mondo *De rerum natura* è la ripetizione. Lucrezio è un'anima ossessiva, tende alla liturgia, al formulario, all'inquadratura dello

stesso oggetto riproposta in diversi passi del poema con minime varianti, creando così una dimensione circolare, un eterno ritorno del medesimo, qualcosa che si fa sempre più insistente e trasforma il suo paesaggio in destino, in fatale necessità: che sia quello e soltanto quello. Ebbene, posso dire di conoscere bene questo sguardo, di udire spesso questo rintocco di una musica sempre uguale a se stessa che mi accompagna nel gioco delle esperienze come un filo conduttore e le riconduce tutte a un'idea centrale, a un pensiero dominante. Inoltre sul piano "affettivo" che lei cita alla fine della sua riflessione, mi trovo a condividere un'altra dicotomia lucreziana, ossia la severità inflessibile nel giudizio sulle creature umane e la *pietas* nei confronti degli animali, che Lucrezio rappresenta con infinita emozione nella scena della giovenca del secondo libro o nella sofferenza degli uccelli, dei cani e di ogni specie durante la peste di Atene, mentre si mostra inflessibile e persino spietato nella descrizione dei comportamenti umani. Se invece devo nominare un aspetto lucreziano che avverto lontano da me, è il suo rifiuto di ogni componente esistenziale nelle celebri pagine del quarto libro sull'amore, dove quest'ultimo viene ridotto a semplice pulsione fisiologica e lo

slancio passionale viene sentito come un pericolo da cui guardarsi, con tanto di consigli “pratici” di buon comportamento riguardo alla “distanza” dalla persona amata che deve essere mantenuta costante per non cadere nell’angoscia e nel rimpianto.

In una intervista del gennaio 2005 a cura di Gabriela Fantato alla domanda “qualè l’ossessione che senti più viva in Lucrezio, la parola che riassume il suo mondo?” ha risposto *nequiquam*, ‘invano’, avverbio che attraversa tutta la sua opera, tutta la sua epopea del disastro amoroso. In una intervista del marzo del 2006 a cura di Mariasilvia Trovarelli ha dichiarato che “la poesia mira al punto cruciale. Abbiamo poche parole dentro di noi, sempre quelle, da sempre, per sempre. Dobbiamo dirle con fede, ripeterle finché non diventano un destino”, una vera e propria ossessione, un assedio a cui è impossibile sottrarsi. Quali delle sue parole sente di avere “prestato” a Lucrezio in questa traduzione?

Come dicevo all’inizio, una buona traduzione deve immergere l’opera nel battito della lingua attuale, mantenendo però ferma la sostanza della parola tradotta, la sua musica,

le intonazioni più sottili della sua voce, la vibrazione cangiante dei suoi significati, ossia tra-ducendola, accompagnandola nella nostra epoca, permettendole di rifiorire. Perché questo avvenga, il traduttore non può mai “impadronirsi” del testo tradotto, non può trasformarlo in un’eco del proprio stile. Per quanto mi riguarda, la spinta ossessiva che mi avvicina a Lucrezio non porta – ritengo – a una somiglianza lessicale o tematica ma diventa piuttosto una “vis recondita”, una corrente sotterranea che scorre sotto le parole di entrambi, senza nessun prestito reciproco e senza nessuna appropriazione. Il traduttore non padroneggia ma piuttosto rappresenta la voce antica sulla scena del lettore contemporaneo.

Nell’intervista prima citata, Gabriela Fantato le domandava se avrebbe cambiato qualcosa in un lavoro di ripubblicazione del testo di Lucrezio. La sua risposta è stata: “se posso citare un dettaglio, non tradurrei più *vulnere caeco* con *misteriosa ferita*”. Siamo al verso 1120 del IV libro da Lei stesso definito un finale indimenticabile (*tabescunt vulnere caeco*). L’aggettivo *caecus* ricorre con una certa frequenza in Lucrezio ed è un aggettivo incredibilmente “ambiguo”, dai molti significati:

Lucrezio lo usa non solo in relazione alla ferita, ma anche a *nox, tenebris* e *ratio*. Inizialmente aveva scelto la traduzione “si decompongono in una misteriosa ferita”, ma poi ha dichiarato di aver cambiato più volte traduzione sia per *tabescunt* e *vulnere* sia per l’aggettivo *caeco*. Alla fine, ha prevalso *segreta*. Perché, infine, ha prevalso la scelta dell’aggettivo *segreto* nella Sua traduzione? Che cosa rappresenta per Lei il segreto in poesia? La poesia è una “ferita segreta”?

Lei tocca un punto dolente: credo di avere cambiato una ventina di volte la traduzione di quel verso e sicuramente continuerò a farlo, a riprova che tradurre è un lavoro infinito! Per adesso l’aggettivo della ferita rimane “segreta”, proprio perché questo termine contiene nel suo etimo la *segregazione*, oltre alla chiusura e alla separatezza che ben si addicono agli amanti lucreziani. E forse, per rispondere alla sua ultima domanda, anche in poesia il segreto custodisce la parte di noi che viene segregata ed esclusa dalla parola di ogni giorno e proprio per questa continua a bussare alle porte del nostro essere, non cessa di chiedere luce ed espressione, di uscire dal nulla e di trovare una forma – come quel nulla di un segreto

inesauribile cantato da Ungaretti – perché dare una forma alla ferita sarebbe già rimarginarla e avviarla alla guarigione. Ma il fatto è che a volte si tratta di una ferita troppo profonda, un’emorragia impetuosa che non riusciamo a perimetrare con un qualsiasi alfabeto e sentiamo irrompere dentro di noi potente e invisibile, sempre al confine con il disastro, lo straripamento, il colpo di grazia.

Lei stesso ha definito l’esametro lucreziano un esametro nuovo, inedito nella letteratura latina, percussivo, oratorio, potente, militare e, talvolta, duttile, spezzato, costruito con strumenti espressivi intraducibili, come i diversi tipi di cesura o le frequentissime allitterazioni. Parafrasando un verso della Sua poesia: “accetta,/ accetta/ di perdere qualcosa”, cosa sente di aver accettato di perdere del verso lucreziano e della sua musicalità scegliendo una traduzione in un verso italiano molto lungo (dalle quattordici alle ventisei sillabe)?

Lei ha citato l’allitterazione, che è la figura retorica più presente nei versi di Lucrezio e che indubbiamente si viene a perdere, tranne in qualche raro caso di corrispondenza tra le

due lingue. Più in generale l'atto del tradurre riguarda proprio la *corrispondenza*, che nel corpo stesso della sua parola contiene la risposta, il *cum-respondere*, e dunque il dialogo continuo tra il traduttore e il testo tradotto, il tentativo di rispondere alla sua esigenza di completezza, di entrare nella nuova lingua per intero, senza perdere nulla della sua feconda polifonia. Ma la perdita, come insegna la psicanalisi, è inerente all'essenza stessa del dialogo e il buon traduttore può soltanto arginarla attraverso un gioco incessante e inventivo di spostamenti, sostituzioni, analogie, sotterranei legami, al fine di mantenere il più possibile intatta la ricchezza dei significati, piegandosi alle esigenze della lingua antica, accogliendola nella propria ma lasciando trasparire il suo carattere originario.

Proporre una traduzione significa sempre infondere a un testo un respiro contemporaneo, in una traduzione d'autore poi, come diceva Ungaretti, essa stessa diventa un'operazione originale di poesia, complessa congiunzione di due spiriti lontani ma affini. La traduzione è però anche tentativo di rimettere in circolo un dialogo fra l'eterno del poema e l'effimero della

lingua, del gusto, della sensibilità dell'uomo del nostro tempo. Quanto, secondo Lei, Lucrezio ha ancora da dire all'uomo di oggi? Perché rileggere i classici ha ancora senso?

La traduzione, come lei suggerisce, è un atto d'amore, ossia un atto di ascolto della creatura prediletta e un tentativo di proseguire la sua parola e donarle una durata. Questo ascolto silenzioso è già un incontro e attraverso l'incontro il traduttore dà la parola all'opera tradotta, le consente di trovare a poco a poco la sua fisionomia. E attraverso questo ascolto il traduttore non si interroga solo sul testo originario ma s'interroga anche *sulla propria parola*, che viene messa duramente alla prova, viene indagata fin nei suoi più intimi recessi. Inizia così un lungo viaggio nella lingua tradotta e insieme nella propria lingua, nel chiaroscuro dei suoi attuali significati. Cosa ci insegnano i classici? Cosa ha ancora da dire Lucrezio all'uomo di oggi? Direi che i classici antichi in generale e Lucrezio in particolare ci insegnano l'esattezza e l'autonomia del giudizio, il quale non deve essere condizionato da quelle che Lucrezio chiama "superstizioni", che sono le false credenze legate alla religione ma sono anche tutti gli inganni di

un sapere prestabilito e imposto dal luogo comune. Lucrezio ci insegna *la solitudine del giudizio*, che può essere raggiunta solo attraverso la conoscenza profonda della natura e delle sue leggi, il viaggio introspettivo dentro se stessi, dove Lucrezio è maestro, inaugurando esplorazioni interiori sconosciute alla sua epoca. E infine l'accettazione del tempo umano che ci è stato concesso, senza pretese di eternità: l'anima muore insieme al corpo e non ci sarà un'altra vita, dice il poeta, ed è anzi il pensiero di un premio futuro o di una punizione futura a generare i peggiori misfatti, come spiega la Natura stessa che ci parla e ci ammonisce alla fine del terzo libro. E poi Lucrezio è un grande maestro di stile - d'altro canto un poeta è il proprio stile, prima ancora delle proprie opinioni - e lo stile di Lucrezio introduce nella letteratura latina e nel suo classico realismo una nota allucinata, come vediamo nella descrizione della peste di Atene, che conclude il poema: Lucrezio parte dallo storico greco Tucidide, dettagliata e scientifica, ma la immerge in una dimensione onirica, la trasforma in un incubo, inaugurando quella linea espressionista della letteratura latina che passerà attraverso Seneca, Lucano, Apuleio, Ammiano Marcellino e che

costituisce uno dei più grandi tesori che abbiamo ereditato dagli antichi.

Novembre, 2022

