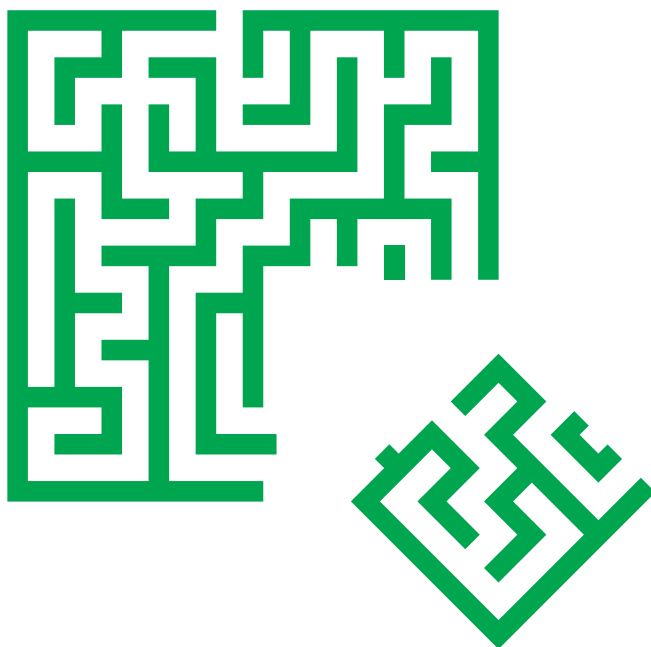


BAIGNER LE PRÉSENT DANS LE SACRÉ

La ricezione letteraria del mito
dall'antichità alla contemporaneità

a cura di

Michele Casaccia, Paola Rosa Filisetti e Gaia Tettamanti



Da sempre il mito ha avuto un ruolo primario nell'evoluzione della storia culturale e dell'immaginario contemporaneo e, nei secoli, la letteratura ne è stata lo strumento di irradiazione per eccellenza. Alla persistenza diacronica di trame mitiche si intrecciano narrazioni letterarie che riscrivono il mito con esiti innovativi nel corso di epoche e culture assai diverse. Il presente volume raccoglie una selezione di contributi presentati durante il convegno dottorale internazionale del Corso di Dottorato in 'Forme dello scambio culturale' dell'Università di Trento (23-25 ottobre 2023). I contributi, che spaziano dall'antichità alle epoche a essa successive, esplorano il rapporto tra i contenuti mitici e le loro riscritture, in un dialogo che tiene conto delle continuità e delle fratture verificatesi intorno ai miti stessi, ma sempre entro il segno inconfondibile dell'inesauribile vitalità che anima mito e letteratura.

Labirinti

201

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

BAIGNER LE PRÉSENT
DANS LE SACRÉ

LA RICEZIONE LETTERARIA DEL MITO
DALL'ANTICHITÀ ALLA CONTEMPORANEITÀ

a cura di
Michele Casaccia
Paola Rosa Filisetti
Gaia Tettamanti

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 201
Direttore: Andrea Comboni
Responsabile di redazione: Francesca Comboni
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: collane.lett@unitn.it

Redazione: Michele Casaccia, Paola Rosa Filisetti, Gaia Tettamanti
Impaginazione: Fabio Serafini

ISBN 978-88-5541-093-9 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-5541-094-6 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_440407

© 2024 Gli autori / le autrici

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	7
ANDREA CAVALLETTI, <i>Furio Jesi e la teoria dei topoi. Dalle «connessioni archetipiche» alla «macchina mitologica»</i>	11
1. TRA ENCOMIO, ROMANZO E STORIOGRAFIA: IL MITO IN EPOCA CLASSICA E TARDOANTICA	
MICHAEL CASTELLINO, <i>Il mythos a servizio di Atene. Il caso degli epitaphioi logoi e l'episodio di Eumolpo</i>	31
PIETRO VESENTIN, <i>The Myth(s) of Masculinity. Un'antropologia del maschio nel romanzo di Apuleio</i>	47
DIANA DELLANTONIO, <i>Le origini di Roma e il periodo regio nella storiografia tardoantica. I casi dell'anonyma Origo gentis Romanae e della Chronographia di Giovanni Malala</i>	67
2. IL RE CELATO: IL MITO BIBLICO NELLA LETTERATURA PORTOGHESE DEL CINQUECENTO	
EUGENIO LUCOTTI, <i>Le Trovas di Bandarra e la 'macchina mitologica' del sebastianismo</i>	83
3. VOLGARIZZATORI, FESTAIOLI E PSICHIATRI: IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA DAL DUECENTO AL NOVECENTO	
FRANCESCO OTTONELLO, <i>Le riletture evemeristiche di Brunetto Latini e Bono Giamboni. Ganimede nella cultura fiorentina del tardo Duecento</i>	103
MICHELE CASACCIA, <i>Mantova 1480. Un Orfeo profano per il cardinale Gonzaga</i>	119
LUCIA RAGGIO, <i>Le libere Baccanti di Magliano. Primi appunti sull'uso del mito nella pratica fenomenologica di Mario Tobino</i>	137

4. SATIRA, ELETTI E ARLECCHINI: IL MITO CLASSICO NELLA LETTERATURA DI LINGUA TEDESCA	
PAOLA ROSA FILISETTI, <i>Tantalizing Folly. Greed and Myth in Jakob Locher's Stultifera Navis</i>	153
GAIA TETTAMANTI, <i>Hugo von Hofmannsthal and Joséphin Péladan. An intertextual analysis of Oedipus and the Sphinx</i>	171
MARKUS WÖLFL, <i>The Revision of the Ariadne Myth in Hugo von Hofmannsthal's Ariadne auf Naxos</i>	189
5. LE VIE DEL FANTASY: IL MITO NEL CONTEMPORANEO	
GIULIANO MARMORA, <i>Reviving Old Norse Myths. Neil Gaiman's Norse Mythology and its Sources</i>	209
ELENA SOFIA CAPRA, <i>Il luogo del nulla. Miti grecolatini dell'Aldilà in His Dark Materials di Philip Pullman</i>	227
GIORGIO SCALZINI, <i>Il ruolo della mitologia slava nella fantasy russa: tra riscritture e mistificazioni</i>	249
WU MING 4 - FULVIO FERRARI, <i>Vie del mito nel moderno. Tolkien, creazione letteraria e critica allo sviluppo</i>	265

MICHELE CASACCIA
PAOLA ROSA FILISETTI
GAIA TETTAMANTI

INTRODUZIONE

Da sempre il mito ha avuto un ruolo capitale nella formazione e nell'organizzazione delle società e delle culture, e nei secoli, la letteratura se ne è fatta depositaria, divenendone strumento di irradiazione per eccellenza. Nelle sue numerose espressioni letterarie, il mito si è reso portavoce di diverse esigenze umane, dalla spiegazione di fenomeni naturali alla costituzione di una metafisica, dall'apostolato dei Padri della Chiesa, all'articolazione delle emozioni primarie dell'uomo, sino al puro intrattenimento o all'opposizione ideologica.

Le più antiche attestazioni del mito sopravvivono sino ai giorni nostri in forma testuale, a partire dall'*Epopoea di Gilgameš* (2150-2000 a.C.), e millenari sono i testi che ce ne tramandano le prime interpretazioni. Ciò suggerisce come, affinché possa essere fruito e compreso, il mito necessiti di una lettura che dialoghi su più fronti, poiché non esistono teorie o discipline che analizzano il mito in quanto tale.

Il lungo dibattito sull'interdipendenza tra mito e letteratura, sul primato dell'uno sull'altra o, viceversa, sull'autonomia di entrambi, ha origine già nel mondo classico e si protrae sino ai giorni nostri. I più moderni approcci comparatistici (Heidmann; Gély), eredi degli studi sulla ricezione (Jauss; Iser; Blumenberg) e della svolta 'anti-ontologica' degli anni Ottanta-Novanta (De-tienne; Genette; Calame), prediligono un metodo d'analisi non

gerarchizzante, attento alla specificità espressiva di ogni versione del mito. Eppure non sembrano aver esaurito il dibattito.

Alla luce della complessità del rapporto tra mito e letteratura e a prescindere dall'approccio teorico attraverso cui leggerlo, è chiara la natura circolare di tale relazione: i miti forniscono materia prima e ispirazione per la creazione letteraria, mentre la letteratura continua a mantenere vivi i miti, reinterprelandoli e trasmettendoli attraverso le proprie opere; un ciclo 'rigenerativo', che non smette di offrire nuovi spunti di riflessione, specie quando il mito viene calato nel contesto storico e socio-culturale che è stato in grado di rifunzionalizzarlo e rivalorizzarlo.

Il presente volume, frutto del convegno dottorale *Baigner le présent dans le sacré. La ricezione letteraria del mito dall'antichità alla contemporaneità*, organizzato dalle dottorande e dai dottorandi del 37° ciclo del corso di dottorato 'Forme dello scambio culturale' nell'ottobre 2023 presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, raccoglie una serie di contributi sulle riscritture letterarie del mito nelle loro nuove funzionalità, prendendo in considerazione non solo il mito classico, ma anche mitologie altre, come quella germanica, slava e biblica.

Aprono la prima sezione i contributi incentrati sul mito classico nella letteratura tra età classica e tarda antichità. Nell'Epitafio di Demostene per i caduti a Cheronea nel 338 a.C., Michael Castellino mostra come il mito di Eumolpo, il capo tracio che muove contro la terra di Atene, assolve anche al ruolo di definizione dell'identità sociale e civica della comunità ateniese. Pietro Vesentin prende in esame l'influenza che il sapere mitico (nei suoi aspetti strutturanti e non solo intertestuali) esercita sulla narrazione delle *Metamorfosi* di Apuleio, esplorando in particolare la figura femminile e come questa frantumi il codice normativo della mascolinità. Diana Dellantonio, infine, esplora il tempo mitico della Roma delle origini sotto il profilo filologico e storico in due opere storiografiche tardoantiche, l'anonima *Origo gentis Romanae* (IV secolo) e la *Chronographia* di Giovanni Malala (VI secolo).

Nella sezione successiva, il contributo di Eugenio Lucotti offre un esempio di ricezione del mito biblico nella letteratura portoghese del XVI secolo, analizzando la rifunzionalizzazione in chiave teologico-politica del messianismo ebraico-cristiano tentata da Gonçalo Annes Bandarra.

La terza sezione raccoglie tre contributi che si occupano delle riscritture del mito classico nella letteratura italiana. Dalle riletture evemeristiche del mito di Ganimede nei volgarizzamenti tardoduecenteschi di Brunetto Latini e Bono Giamboni studiati da Francesco Ottonello; passando per l'*Orfeo* di Poliziano, ricollocato da Michele Casaccia nel contesto delle feste nuziali di fine Quattrocento; sino alle trasfigurazioni dionisiache delle schede cliniche redatte da Mario Tobino ne *Le libere donne di Magliano* (1953) analizzate da Lucia Raggio.

La quarta sezione indaga la ricezione del mito classico nella letteratura di lingua tedesca. Paola Rosa Filisetti mostra come la celebre punizione di Tantalò diventi monito contro l'avarizia nella satira terza della *Stultifera Navis* di Jakob Locher (1497). Gaia Tettamanti propone un'analisi intertestuale che mette in luce la diversa caratterizzazione dell'Edipo nel dramma francese di Joséphin Péladan, *Edipe et le Sphinx* (1903) e nella trilogia di Hugo von Hofmannstahl (1906). Di quest'ultimo autore, infine, Markus Wöfl, offre un'analisi del mito di Arianna nel libretto d'opera *Ariadne auf Naxos* (seconda edizione, 1916) in relazione alla commedia dell'arte tra il XVII e XVIII secolo.

La quinta sezione è dedicata alla letteratura contemporanea. Elena Sofia Capra analizza i parallelismi tra le catabasi di Odisseo, Orfeo, Enea e Lyra, giovane protagonista di *Queste oscure materie* di Philip Pullmann (1995-2000). Seguono due contributi dedicati alla mitologia germanica e a quella slava. Giuliano Marmorà analizza le strategie narrative messe in atto da Neil Gaiman in relazione ai miti dell'Edda poetica e dell'Edda in prosa nella sua opera *Norse Mythology* (2017), mentre Giorgio Scalzini mostra come elementi attinti dalla mitologia slava contribuiscano a plasmare l'immaginario collettivo del lettore russo nelle opere fantasy della letteratura russa postsovietica.

Il volume si arricchisce altresì di due preziosi contributi: il primo, in apertura, di Andrea Cavalletti, dedicato alla trasformazione concettuale, in Jesi, dell'archetipo di Jung e Kerényi alla luce del modello della «macchina mitologica». Il secondo, posto in chiusura, di Fulvio Ferrari e Wu Ming 4, che dialogano sull'uso del patrimonio mitologico e sulla sua possibile riproposizione nell'era dell'industrialismo, partendo dalle riflessioni di Tolkien. Così costituita, la presente pubblicazione, nei limiti delle specificità di ciascun contributo, intende esaminare lo sviluppo del mito nelle sue diverse manifestazioni letterarie, offrendo nuovi orizzonti di riflessione su un tema vasto e complesso, ma che riflette una pluralità di interessi e diversi metodi di indagine.

La realizzazione di questo progetto non sarebbe stata possibile senza la collaborazione dei membri del Collegio docenti e di tutto il personale del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. Un doveroso ringraziamento va anche a tutti i professori che hanno accettato di moderare; ai revisori che hanno accettato di prender parte al processo di peer-review e al loro eccellente e intenso lavoro; al resto del Comitato scientifico e organizzativo del convegno: Giuliano Marmora, Maseo Purgato e Irma Scaletti.

ANDREA CAVALLETTI

FURIO JESI E LA TEORIA DEI *TOPOI*.
DALLE «CONNESSIONI ARCHETIPICHE»
ALLA «MACCHINA MITOLOGICA»

1. Nel capolavoro del 1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Ernst Robert Curtius ha collocato la sua ricerca sui *topoi* letterari nell'orizzonte della teoria junghiana degli archetipi: con la topica storica, in particolare, e considerando i *topoi* nel senso più ampio e non solo nella loro derivazione dai generi della retorica, egli ha inteso «comprendere meglio la storia principale dell'Occidente ed affrontare campi di ricerca recentemente rilevati dalla psicologia di C.G. Jung».¹

Quasi un quarto di secolo dopo, nel 1972, Furio Jesi pubblica nelle pagine della rivista «Comunità» la sua *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*. Si tratta di un saggio di fondamentale importanza, e almeno per due motivi: presentando infatti per la prima volta il modello conoscitivo della «macchina mitologica», Jesi vi offre allo stesso tempo una ripresa del tema giovanile – elaborato intorno ai diciassette anni, fra il 1957 e il 1958 – dei «luoghi comuni». Questi sono ora interpretati sia come merci offerte dal Rimbaud diciassettenne a una cerchia scelta di lettori – e in un'opera che è a sua volta un prodotto destinato agli «adulti», composto perché «lo vedano quelli di Parigi» (in tal senso il «luogo comune [...] è categoria di materia poetica denunciata

¹ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1995, p. 97.

dalla funzione di merce che è conferita dal poeta a una determinata opera») –, sia, invece, «nel significato tradizionale dell'espressione: i *topoi*», che possono essere a loro volta tipici della scrittura di Rimbaud o semplici *topoi* da rivista illustrata, il «Magasin Pittoresque».

La *Lettura* è in effetti un'analisi delle relative qualità dei luoghi comuni, dei loro livelli di significato e delle reciproche combinazioni che strutturano il poema-merce, l'opera scritta dal bambino-poeta, offerta dal *diverso* agli adulti affinché la leggano. Se il *Bateau ivre* appare dunque in primo luogo come un catalogo di *topoi* «nel significato tradizionale», è anche vero che offrire la propria opera come merce vuol dire fatalmente, spiega Jesi, incorrere in un peccato di gioventù, ossia parlare di sé, e allora ai primi luoghi comuni devono affiancarsene altri, specialmente soggettivi, peculiari di Rimbaud. Mentre le banalità correnti si intrecciano e si saldano quindi con le novità esistenziali, emergono anche dei nuovi significati, relativi allo stato di non-libertà, alla costrizione in cui gli adulti mantengono il *diverso* esercitando il loro caratteristico potere; e insieme un nuovo orizzonte si dischiude: quello dell'insurrezione, della liberazione del poeta o del bambino-cosa (battello) dal mondo degli adulti, orizzonte nel quale gli stessi *topoi* accolti nell'opera e con questa offerti come merci rivelano una qualità implicita e inattesa: «L'apertura ai luoghi comuni è solo formalmente adesione alla falsa oggettività degli adulti, di coloro che esercitano il potere: di fatto essa si propone di essere accumulo di forze per la rivolta».² Ambientandolo non più nelle strade berlinesi del 1919 ma nella Parigi della Comune, Jesi introduce così il tema dell'opposizione fra rivolta e rivoluzione, del tempo del mito e del tempo storico, della sospensione di quest'ultimo (rivolta) e del cambiamento *nel* tempo (rivoluzione) su cui aveva costruito, nel 1969, il libro *Spartakus. Simbologia della*

² F. Jesi, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in Id., *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, nottetempo, Milano 2013 e 2023, p. 43.

rivolta,³ e lo declina soprattutto in modo inedito, secondo il modello della «macchina mitologica». L'intreccio delle serie di *topoi* rimbaldiani si salda così all'evoluzione del metodo.

Jesi non cita Curtius; Curtius si rifà a Jung. Il confronto con Jung è centrale nella prima definizione del modello metodologico jesiano o del concetto di «luogo comune». In questa prospettiva, o in una logica in cui si allineano lo Jung di Curtius e quello di Jesi, il senso corrente della *Toposforschung* come ricerca inquadrata da Curtius nel campo della psicologia degli archetipi può essere allora assorbito dal «significato tradizionale» del «luogo comune», mentre la sua «novità esistenziale», peculiare di Rimbaud, adombra appena, per chi non cede se non ironicamente al «parlare di sé», il più preciso significato della nozione di *topos* nella vita dello studioso Jesi, o nel suo originale confronto con la teoria degli archetipi.

2. «Sto adesso lavorando a un saggio su Rimbaud», scriveva Jesi il 31 ottobre 1972 a Giulio Schiavoni, «e precisamente un saggio su “opere d’arte che hanno il privilegio d’essere materiate di luoghi comuni e di divenire esse stesse luoghi comuni alla superficie della creazione dell’artista” (queste sono appunto le prime righe). Con il “luogo comune” ho un vecchio affare, e forse questa è l’occasione per una resa dei conti».⁴ L’elaborazione del modello conoscitivo «macchina mitologica» fornisce quindi l’occasione per un *redde rationem* con il «luogo comune», l’«affare» che aveva avuto inizio almeno a quindici anni prima. Per inquadrarlo, conviene rivolgersi a uno dei documenti più tardi conservati fra le carte di Jesi, cioè il frammento di un’intervista che sarebbe dovuta uscire in un volume (mai realizzato) sugli *Interpreti dell’inconscio*, a cura di Domenico Corradini, allora

³ Id., *Spartakus. Simbologia della rivolta* (1969, ma postumo, 2000), nuova ed. accresciuta e aggiornata, a cura di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2022.

⁴ Cfr. Id., *Il tempo della festa*, pp. 29-30.

direttore della rivista «Prassi e teoria». Jesi aveva ricevuto un dattiloscritto con ventuno questioni «elaborate particolarmente da Giuseppe Panella» (come scriveva Corradini) e, modificandole o riscrivendole integralmente, aveva risposto soltanto alle prime cinque. La replica alla quarta domanda, «a bruciapelo», sull'influenza di Jung e sulla possibilità di trarre dalla sua opera «una lezione metodologica o qualcosa di più», suona così:

Quando ho cominciato a studiare materiali mitologici, simboli, prove metodologiche di scienza del mito, alla fine degli anni Cinquanta, i testi di Jung mi emozionavano moltissimo, più di quelli di Kerényi. «Inconscio collettivo», «archetipo», «mandala», mi sembravano parole di sapienza. Nel 1957, durante un periodo trascorso nel monastero della Trasfigurazione, alle Meteore della Tessaglia, per tentare di studiare il neoplatonismo in rapporto alla religiosità greco-ortodossa, avevo portato con me i libri di Frobenius e di Propp, tra i quali cercavo di eliminare le contraddizioni grazie a Jung. I miei scritti in questo periodo («Le connessioni archetipiche» [...] 1958; «Sul fatto miracoloso» [...] 1959) sono per molti aspetti junghiani, anche se fin da allora provavo un certo disagio verso l'«archetipo» come forma in cavo di una figura a tutto tondo, e cercavo di rimediarmi con il modello delle «connessioni archetipiche»: costanti – direi oggi – linguistiche, norme obbligate di composizione anziché figure organiche in una galleria di ritratti.⁵

Se i due saggi citati, apparsi nella rivista «Archivio di etnologia e preistoria» che lo stesso Jesi aveva fondato e diretto in quegli anni, rappresentano certamente, insieme al loro sviluppo del 1960 sulla nozione di spazio-tempo,⁶ i contributi teorici più completi e rilevanti sul modello delle «connessioni», le sue prime apparizioni risalgono tuttavia al 1957: cioè al saggio egittologico, sul periodo predinastico, *Elementi africani nella civiltà di Naga-da*, e all'*Introduzione*, databile fra la metà di ottobre e la metà di novembre di quell'anno, al libro *La ceramica egizia*,⁷ che del

⁵ Ivi, pp. 228-229.

⁶ F. Jesi, *Mito. In appendice La nascita dello spazio-tempo*, a cura di A. Cavalletti, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 163-178.

⁷ Id., *La ceramica egizia. Dalle origini al termine dell'età tinita*, SAIE, Torino 1958. Il libro è dedicato «alla memoria di Leo Frobenius». Per la data-

«vecchio affare» costituisce molto probabilmente la prima testimonianza in ordine di tempo. Il tema era allora scaturito dalla constatazione, nell'esame del materiale mitologico e folklorico, della costante presenza «di immagini affini, di *topoi*, di “luoghi comuni”»: motivi che si ripetono nelle differenti forme in cui noi veniamo a conoscenza di ciascuna vicenda, mantenendosi essi a volte inalterati formalmente, a volte subendo modifiche relative alla natura apparente dei personaggi e al procedere dell'azione».⁸ Così recita appunto *Le connessioni archetipiche*. Quando Jesi riprende parzialmente questo saggio in uno dei capitoli finali di *Mito* (1973) lo fa sotto il titolo «Modelli interagenti: Jung, V. Ja. Propp»,⁹ collocandolo in una prospettiva lievemente alterata: lasciando cioè sullo sfondo la posizione di Frobenius e – come farà nell'intervista – ponendo principalmente in evidenza, e in relazione, quelle di Propp e di Jung. Tale mutamento appare poi più netto se lo si confronta con l'introduzione alla *Ceramica egizia*, dove invece la teoria proppiana restava, non citata, nel cono d'ombra proiettato dalle figure di Frobenius e Jung.

Dunque, se si considerano almeno i saggi del 1959, le pagine di *Mito* e le parole dell'intervista, si può affermare che sotto l'insegna delle «connessioni archetipiche» Jesi abbia composto e fatto apertamente interagire tre lezioni o modelli metodologici: quello di Frobenius, innanzitutto, e quelli di Jung e di Propp. Questa «composizione» di modelli darà poi luogo al nuovo modello, peculiare di Jesi, della «macchina mitologica», nella cui cornice, e secondo le sue più tarde configurazioni, dovrà coerentemente riapparire: come appunto nella *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud* o, nel 1973, in *Mito*, quale combinazione evidente di due soli paradigmi, necessari e sufficienti (Propp, Jung). Il fatto

zione cfr. A. Cavalletti, *Nota introduttiva*, in E.E. Pelilli - J. Martel (a cura di), *Furio Jesi. Mitopolitica*, «Pólemos. Materiali di filosofia e critica sociale», 1 (2022), p. 342.

⁸ Id., *Le connessioni archetipiche*, «Archivio Internazionale di Archeologia e Preistoria», I (1959), p. 35; ora in Id., *Mito*, p. 107.

⁹ Cfr. Id., *Mito*, pp. 107-111.

che il primo modello (Frobenius) debba ora se non scomparire almeno arretrare¹⁰ è però il risultato di un'elaborazione critica particolare: il confronto con il concetto di *Ergriffenheit* resta in effetti centrale negli scritti jesiani degli anni Sessanta, almeno fino al 1964, ed è in strettissima relazione con la ripresa di Frobenius operata da Kerényi nell'Introduzione al libro, scritto con Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*.¹¹

3. *Ergriffenheit*: questo afferramento o essere afferrato, che Clara Bovero ha reso con «commozione»,¹² è il modo con cui l'uomo primitivo entra in contatto col mondo, o meglio con una realtà che noi tendiamo a concepire come estranea ma con la quale esso, essendone appunto commosso, preso o impressionato,¹³ poteva totalmente identificarsi, raggiungendo in questa identificazione – simile per certi versi alla «partecipazione» di Lévy-Bruhl¹⁴ – la forma mitica della conoscenza, cioè, nella prospettiva jesiana, una conoscenza attraverso connessioni di immagini, che formano appunto delle entità stabili o *topoi*.

Secondo la concezione di Frobenius il soggetto preso dalla commozione – sia singolo, popolo, o umanità legata al tempo e al luogo – poteva cioè espandersi e vivere in quello che per noi è l'altro mondo patendo una forza con la quale insieme si fondeva, vivendo nel sentimento del «Paideuma» inteso come ciò che si apprende e insieme detta l'apprendimento, ed eleva l'uomo e fonda le civiltà. Nell'interpretazione del giovane Jesi, la commozione è

¹⁰ È significativo che il capolavoro di Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas* venga citato nella Bibliografia generale di *Mito* ma non nei capitoli 5.4-5.5, che riprendono i saggi del 1959, e nella relativa Bibliografia ragionata.

¹¹ Cfr. K. Kerényi, *Introduzione*, in C.G. Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 1972, p. 38 e n. 2.

¹² Cfr. L. Frobenius, *Storia delle civiltà africane*, trad. it. di C. Bovero, Bollati Boringhieri 1950 e 1991, pp. 52-54.

¹³ Si veda in K. Kerényi, *Introduzione*, la nota di Brelich, p. 38, n. 2.

¹⁴ Cfr. F. Jesi, *Le connessioni archetipiche*, p. 37 e Id., *Mito*, p. 109.

un fenomeno psico-fisiologico, e più precisamente «un fatto emotivo tale da porre in effetto una potenzialità psichica in rapporto alla determinante fisiologica»; e «l'azione dell'*Ergriffenheit*, resa effettiva, può essere descritta *dal punto di vista meccanico* come una connessione fra due concetti [o immagini] entro il fenomeno del pensiero. Tale connessione va interpretata come un tipo di conoscenza nei confronti dei due concetti in questione». ¹⁵ I rapporti che in base a speciali affinità elettive uniscono le immagini o i concetti nei *topoi* sono cioè fatti di pensiero e, come tali, tutti potenzialmente possibili nelle psiche di ciascun individuo ma insieme determinati dalle condizioni fisiologiche, dalle caratteristiche dell'ambiente o «dell'ambito ritmologico di ciascun biotipo a loro volta parzialmente configurate nelle condizioni sociali derivanti dai rapporti di produzione in cui è inserito il biotipo stesso». ¹⁶ E se qui il concetto di *Ergriffenheit* si dimostra coerente o meglio può interagire con la teoria materialista del rapporto fra struttura e sovrastruttura adottata dagli studiosi della scuola di Leningrado, è esattamente «grazie a Jung», ovvero a partire da un punto di congiunzione con la psicologia degli archetipi e dell'inconscio collettivo: il carattere di universalità di alcuni motivi riconosciuto dallo stesso Propp. Proprio questa soluzione delle contraddizioni comporta tuttavia la radicale correzione dello schema junghiano – ovvero un distacco dalla stessa ripresa di Frobenius operata da Kerényi nei *Prolegomeni* –: archetipiche, o universali, non potranno dirsi infatti le immagini a tutto tondo, ma appunto, e contro Jung, le sole *connessioni* o affinità elettive estranee alle regole logiche, «per esempio il rapporto *donna-terra*, il rapporto *oro-aldilà*, il rapporto *morte-viaggio*», ¹⁷ cioè delle relazioni

¹⁵ Id., *Mito*, pp. 110-111.

¹⁶ Ivi, p. 110.

¹⁷ Id., *Trasmissione sulla favolistica*, in M. Belpoliti - E. Manera (a cura di), *Furio Jesi*, «Riga», 31 (2010), p. 88: la registrazione, trasmessa nel 1969, e intitolata *Magia e società. Riti e sopravvivenze nella tradizione popolare italiana*, VI: *Quando la preistoria sopravvive*, è disponibile nel sito Internet delle Teche RAI: i passi citati si possono ascoltare da 22'32" a 23'30". Già nell'Intro-

capaci di mantenersi, immutate, al variare degli ambienti, degli istituti sociali, delle strutture. Nel permanere di queste connessioni, i «luoghi comuni» potranno sopravvivere e combinarsi in nuovi ambienti con nuovi *topoi*, e altre volte, divenuti ormai incomprensibili, richiederanno un nuovo intervento creativo o anche subiranno – col termine di Propp – complete «reversioni» del significato: così la vergine mitica, spiegherà Jesi in *Germania segreta* (1967), rivivrà nella Lulu di Wedekind «mostruosamente deformata». ¹⁸ Con il decadimento degli istituti, i *topoi* sono cioè destinati a perdere la loro qualità originaria, l'aspetto di commozione o immediata fusione, assumendo invece il tratto della più minacciosa alterità, quella della morte, che appare ora – quando viene meno l'identificazione – estranea alla vita. Studiare i luoghi comuni vuol dire quindi, secondo una prima conseguenza logica e per Jesi carica di sviluppi, attenersi alla condizione in cui la loro origine, o la forza commovente del Paideuma, non solo non è più attiva, ma essendo inattiva sarà solo presunta.

La critica colpisce quindi non solo il nucleo della psicologia collettiva, la concezione dell'archetipo, ma la stessa interpretazione di Kerényi, anch'egli «junghiano almeno per un certo periodo – quello dei *Prolegomeni*», come si legge nelle pagine del saggio del 1964 *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*. ¹⁹ Qui Jesi richiama le concezioni di Pavese sul «“mito perennemente interpretabile *ex novo*”», le quali, osserva, da un lato «coincidono con le conclusioni delle ricerche etnologiche della presenza

duzione alla *Ceramica egizia* Jesi affermava: «Si è usato il termine “immagine archetipica” per determinare l'immagine relativa al complesso di concetti collegati nelle connessioni [...] ma io giungo a considerare che soltanto le connessioni in sé stesse possono meritare l'attributo 'archetipico', mantenendosi indipendenti le une dalle altre», *ivi*, p. 11.

¹⁸ *Id.*, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900* (1967), con un'appendice di testi inediti, a cura di A. Cavalletti, nottetempo, Milano 2018, p. 129.

¹⁹ *Id.*, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968 e 2002, p. 137 (in una prospettiva appare mutata, *Id.*, *Introduzione*, in K. Kerényi (a cura di), *Miti e misteri*, trad. it. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 1979, p. 17).

di immagini archetipiche nella storia delle civiltà, perennemente reinterpretate con il mutare degli istituti sociali, come ci insegna il Propp» mentre dall'altro se ne separano: infatti «Propp [...] non parla esplicitamente di archetipi, né a quelle immagini perenni riconosce il valore di “foco vitale”, “*ultima ratio*” che loro attribuisce Pavese in armonia con Kerényi». E proprio su tale «foco vitale», nota ancora Jesi, Pavese insiste più volte, tanto che «par di leggere uno studioso influenzato dalla scuola zurighese di Jung».²⁰

Pavese e Kerényi sono dunque accomunati nel segno di Jung. Ma non solo: poiché, continua Jesi, «quando Kerényi parla della necessità di una partecipazione alla mitologia egli si ritrova al fianco di Frobenius. L'immagine del “Paideuma” di Frobenius – “Paideuma” che ‘afferra’ l'uomo restando estraneo alla sua volontà e che crea facendo uso dell'uomo – non è fondamentalmente dissimile da quella del *Dio ignoto* di Nietzsche. E il Dio “ignoto”, *inconoscibile* [...] è qualcosa di simile [...] al volto della morte».²¹ Nella misura in cui si avvicina a Frobenius, Kerényi si fa cioè adepto e divulgatore di quella che Jesi chiama *religio mortis*. Proprio colui che aveva voluto scrupolosamente distinguere il «mito genuino» dalla sua nefasta strumentalizzazione politica, cioè dal «mito tecnicizzato», e che anzi, da mitologo, aveva sempre preferito parlare di mitologia cercando di non usare la parola mito, e unicamente per sciogliere questa «ambiguità» aveva infine definito il mito genuino, come *Urphänomen* in senso propriamente goethiano,²² proprio Kerényi viene accusato di partecipare, dietro alla più evidente «mascheratura umanistica», alla religione della morte, e avvicinato agli stessi tecnicizzatori, seppur non identificato con loro. Come chiosa infatti Jesi, «Lo stesso *Urphänomen*, quella realtà, “la più semplice”, non è forse un ‘qualcosa’ di cui si

²⁰ Ivi, p. 136.

²¹ Ivi, p. 138.

²² Si veda a proposito la «Discussione» seguita alla conferenza di Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, in *Tecnica e casistica*, Atti del convegno internazionale a Roma, gennaio 1964, Istituto di studi filosofici, Roma 1964, pp. 163-164.

ricercano le conseguenze nel tempo presente e nella vita presente, al fine di ricondurre in quella vita e in quel tempo un tempo che non è mai stato presente, che è segnato da “Ur-”, da “Arche-”, che è dunque un tempo di extravita, di morte?».²³ Scrivendo a ridosso della conferenza kerényana *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, Jesi restituisce così nel saggio su Pavese, e nella forma della critica più acuminata, quella diffidenza nei confronti del concetto di archetipo che aveva già guidato la definizione del modello delle connessioni.²⁴ Si potrebbe anzi affermare che la nozione di «luogo comune» costituisca il cardine intorno a cui egli svolge, attraverso la critica a Jung, la sua originale rielaborazione dei concetti e degli insegnamenti Kerényi. O si potrebbe anche dire, con un *raccourci*, che dove la connessione sostituisce l'immagine archetipica e il termine *Ergriffenheit* definisce un fatto emotivo da intendersi in rapporto con determinate condizioni (fisiologiche, sociali...), il *topos* subentra all'*Urphänomen* per divenire al tempo stesso sinonimo di mitologema. Elaborando il concetto di «luogo comune» e insieme leggendo e rileggendo negli anni la conferenza di *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, Jesi ha forgiato e gradualmente messo a punto nell'officina del proprio maestro un meccanismo conoscitivo davvero efficiente nei confronti della manipolazione, utile cioè a impedire che nel presente faccia la sua comparsa ciò si presume originario, e a cui, proprio in virtù della sua estraneità alla storia e al presente, si attribuisce paradossalmente il valore di «foco vitale». Sarebbe stato infatti vano seguire o imitare Kerényi, pretendendo magari di attenersi con maggiore e più rigorosa prudenza allo studio dei racconti mitologici, i soli materiali storicamente apprezzabili. In tal modo, infatti, «il “mito” che è dinamico, ha potere, afferra la vita e la plasma rientra fra le quinte», certo, ma «il *quid* che ne

²³ F. Jesi, *Letteratura e mito*, p. 143.

²⁴ Cfr. Id., *Károly Kerényi. I «pensieri segreti» del mitologo*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979), nuova ed. a cura di A. Cavalletti, Einaudi, Torino 2001, pp. 27-29.

prende il posto [...] non è poi tanto rassicurante», come fa osservare appunto Jesi volgendo in caustici interrogativi le stesse definizioni che Kerényi collocava a difesa del proprio umanesimo:

I «racconti intorno a dei, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi» sono, in quanto oggetto della «scienza della mitologia», *i testi* o comunque *le formulazioni* dei «racconti»? Oppure sono un ipotetico *quid* dei «racconti» che non può essere identificato senza residuo con alcuna formulazione (né con la somma delle possibili formulazioni) dei racconti stessi? O, infine, i «materiali mitologici», il vero oggetto della «scienza della mitologia», sono l'una e l'altra cosa: le formulazioni dei «racconti» e un ipotetico *quid* che nessuna formulazione (né la somma della formulazioni) esaurisce?²⁵

Anche attenersi alla mitologia significherà allora coltivare una peculiare vigilanza, essere coscienti del fatto che, malgrado il tentativo di Kerényi, ogni materiale che cada sotto la lente dello studioso è segnato da un'ambiguità irriducibile; significherà cioè sostituire all'archetipo il luogo comune (o mitologema) nella consapevolezza che ogni *topos*, ogni rapporto, è reinterpretabile poiché essenzialmente anfibolico (può costituire il racconto o il *quid* o le due cose insieme).

La mitologia non è infatti semplice espressione dei rapporti sociali o di produzione, né di un «Ur-» o «foco vitale» extrastorico; è invece determinata socialmente, in ogni sua necessaria reinterpretazione, poiché non smette di presupporre un'origine (anche come racconto che non esaurisce sé stesso). Se si dà un luogo comune, se apprezziamo o accogliamo una certa formulazione come un *topos*, è perché questo rimanda sempre a un «prima», ovvero per una qualità, dirà Jesi, «autofondante». Siamo così davvero all'altezza del modello «macchina mitologica», il dispositivo che ci consegna i mitologemi alludendo alla loro origine nascosta entro le proprie pareti impenetrabili. Ed è qui che, riprendendo i termini della lettera a Schiavoni, il «vecchio affare» raggiunge un esito risolutivo.

²⁵ Id., *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke* (1976), Quodlibet, Macerata 2020, p. 39.

4. Tra le carte di Jesi è conservato un quaderno intitolato «Kierkegaard», che raccoglie materiali e appunti relativi alla monografia del 1972,²⁶ ma anche traduzioni varie dal greco, un certo numero di materiali per la composizione del saggio del 1973 *L'accusa del sangue*²⁷ e, per noi specialmente interessanti, alcune pagine di appunti teorici raccolti sotto il titolo «RHESOS», cioè relativi all'interpretazione della tragedia pseudo-euripidea a cui Jesi dedicherà, nel 1974, *Notte mitica e notte del mito*, il saggio poi raccolto in *Materiali mitologici*²⁸ e inizialmente destinato a una raccolta in memoria di Kerényi (uscita però tre anni dopo la scomparsa di Jesi).²⁹ Ora, in questi appunti, che hanno un ruolo centrale nell'elaborazione del modello «macchina mitologica» (e saranno infatti ripresi, con minime varianti, nel saggio del 1972 *La festa e la macchina mitologica*),³⁰ Jesi insiste soprattutto sulla «necessità di cogliere la mitologia in atto». E il fatto mitologico, egli osserva, è conosciuto nella sua attualità «se lo si coglie nella sua tensione – che è sempre irrisolta – rispetto al *mito*»: «Interpretazione di un fatto mitologico in atto è dunque interpretazione del suo rapporto con la sua *origine* perché → Questa tensione è rimando all'origine e insieme salto nel vuoto». «← Sono quindi più fruttuosi gli studi su opere letterarie – indipendent[emente] dalla loro qualità (e anzi: Benjamin) – che rivelino meglio il loro rapporto con l'origine. (– Questo rapporto è un tendere al vuoto)». Il rapporto «di un fatto mitologico con la sua origine» non è infatti

²⁶ Id., *Kierkegaard*, Esperienze, Fossano 1972 (nuova ed., a cura e con una postfazione di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2001). Si noti che questo libro il concetto di «luogo comune» ha un ruolo primario. D'altra parte, l'esergo del saggio del 1959 sulle connessioni è tratto da Kierkegaard.

²⁷ Ora in Id., *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, introduzione di D. Bidussa, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

²⁸ Id., *Notte mitica e notte del mito*, in *Materiali mitologici*, pp. 141-157.

²⁹ Id., *Mythical Night and Night of a Myth. Reflections on the Pseudo-Euripidean Rhesos*, in E.C. Polomé (ed.), *Essays in Memory of Karl Kerényi*, «Journal of Indo-European Studies», Monograph Series, 4 (1984), pp. 75-90.

³⁰ Id., *La festa e la macchina mitologica* (1972), in *Materiali mitologici*, pp. 113-125.

il «rapporto con le tradizioni mitologiche preesistenti», poiché «Il fatto mitologico è autofondante: [...] pone fuori di sé la sua origine nell'istante in cui si pone in atto. – Il fatto mitologico è presupponimento di un'origine».³¹

Nel saggio sulla *Festa e la macchina mitologica* queste righe tornano con alcune varianti, lievi, o forse no. Leggiamo: «La macchina mitologica è autofondante: pone la sua origine nel *fuori di sé* che è il suo interno più remoto, il suo cuore di pre-essere, nell'istante in cui si pone in atto. Questo presupponimento d'origine (il riferimento al mito) è totalizzante: coinvolge tutti gli istanti e gli ambiti spaziali di funzionamento della macchina, poiché il *fuori di sé* in cui la macchina pone la propria origine è il suo centro. Ogni fatto mitologico è quindi esso stesso presupponimento della propria origine, che è altresì origine della macchina».³²

Al «fatto mitologico» si sovrappone e aderisce qui, in perfetta coincidenza, il modello conoscitivo (la macchina mitologica). Ogni mitologema, quindi, è tale poiché riproduce in sé il funzionamento della macchina, la quale non è altro che il presupponimento d'origine dei mitologemi che compongono la sua superficie. Ora – leggiamo di nuovo dal quaderno «Kierkegaard» ma potremmo citare il settimo paragrafo de *La festa e la macchina mitologica* – le opere «più utili per cogliere la tensione in atto fra la mitologia e il mito» – o, con le parole del saggio, per «studiare il funzionamento della macchina, cogliere il fatto mitologico in atto, *in flagranti*»³³ – sono quelle in cui tale tensione è meno consapevole. Là essa è tensione allo stato puro, non modificata (con tentativi di risoluzione, magari mediante accentuazione) dagli artisti-mitologi più consapevoli.

³¹ Id., quaderno inedito «Kierkegaard», cfr. i passi citati in A. Cavalletti, *Note al «modello macchina mitologica»*, in G. Agamben - A. Cavalletti (a cura di), *Furio Jesi*, «Cultura tedesca», 12 (1999), p. 27.

³² Id., *Materiali mitologici*, p. 113.

³³ *Ibidem*.

Il comportamento delle forme mitologiche allo stato di sopravvivenza tardiva è segnato da un *automatismo* che prende la mano al mitologo. Per via di questo automatismo tali forme allo stato di sopravvivenza (scisse dal contesto sociale, culturale in cui si sono definite) presuppongono nel modo più crudo la loro origine: la espellono da sé, giacché non riescono più a tenerla (mancano i vincoli di condizionamento genetico). La tensione si fa quindi fortissima e domina, non saputa, le modalità organizzative del fatto mitologico condizionando duramente l'operare creativo. I vincoli (connessioni) fra immagini mitiche, una volta spiegati da ragioni sociali ecc., risultano ora oggettivamente inspiegabili, ma non solo non cessano di esistere: anzi si fanno assolutamente obbligatori (tensione fra mitologia e mito), senza che la loro reinterpretazione (reversione, spesso) riesca effettivamente ad alleviare la tensione.

Tanto più la tensione è (risulta perciò) forte, tanto più essa è osservabile micrologicamente anziché macrologicamente. La tensione è specialmente vera all'interno dei singoli nuclei costitutivi [...].³⁴ Ovvero, nei singoli *topoi*. Privilegiati sono i luoghi comuni e coerentemente privilegiate sono le opere meno originali, meno «creative», come appunto il *Rhesos*, «caso di sopravvivenza di elementi antichi che sono al tempo stesso elementi di mitologia già particolarmente antichi nell'istante in cui furono ripresi dal tragediografo, ed elementi antichi per noi oggi, giunti fino a noi per il tramite di un'opera letteraria che, dal punto di vista puramente artistico, potrebbe difficilmente essere considerata tra le testimonianze significative dell'antichità».³⁵

Privilegiate – lo sappiamo – sono parimenti le opere «materiate di luoghi comuni» che – secondo il medesimo principio per cui il «presupponimento d'origine (il riferimento al mito) è totalizzante» – divengono esse stesse «luogo comune alla superficie della creazione dell'artista»: *topos* della creazione rimbaldiana

³⁴ Id., quaderno inedito «Kierkegaard».

³⁵ Id., *Notte mitica e notte di un mito*, in *Materiali mitologici*, p. 145.

e modello della stessa attuazione dei *topoi*, il *Bateau ivre* rivela nella *Lettura* di Jesi i vincoli obbligati fra gli ordini di luoghi comuni che lo strutturano come poema-merce, ovvero il lodo puro e semplice *giungere* nel rimando totalizzante e automatico all'origine.³⁶ Se dunque l'azione della *Ergriffenheit* (l'essere afferrati, toccati da ciò che *giunge*) veniva descritta nel 1959 *dal punto di vista meccanico* come connessione fra due concetti o immagini più che come esercizio di una forza esterna, ora, nel momento della «resa dei conti» (o nell'esame degli esempi privilegiati dell'opera offerta come *topos*, delle tardive sopravvivenze dei *topoi* nell'opera a sua volta tarda), essa corrisponde nel modo più netto all'automatismo della macchina. E se il «punto di vista meccanico» si dimostra qui l'unico rigorosamente sostenibile, se i vincoli risultano davvero obbligati, è perché i *topoi* giungono, sì, ma con un «rimando all'origine» che è insieme «salto nel vuoto», ovvero da un inconoscibile che è tale poiché corrisponde alla pura e semplice assenza di significato. L'interpretazione stessa deve pertanto coincidere con l'abbandono delle pretese semantiche del linguaggio: la «macchina mitologica» non potrà costituire il suo contenuto, il suo significato di costruzione concettuale, ma sarà a sua volta e unicamente un luogo comune spinto fino alla superficie della creazione dell'artista-mitologo. Qui, dove ogni «fatto» mitologico si rivela meccanismo, ogni «significare» – con la formula che compendia anche il rapporto di Jesi col pensiero di Benjamin – viene infine «abbandonato»;³⁷ qui il mitologema e il modello conoscitivo coincidono perfettamente, l'interpretazione e il suo oggetto, la critica e l'autocritica diventano indistinguibili: la locuzione «macchina mitologica» nomina anzi questa coincidenza.

³⁶ I luoghi comuni, scrive Jesi, «per toccarci, devono *giungere*», cfr. *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in *Il tempo della festa*, p. 50.

³⁷ Id., *Il testo come versione interlineare del commento*, in G. Bonola (a cura di), *Walter Benjamin. Testi e commenti*, «L'ospite ingrato», n.s. 111 (2013), p. 61.

5. Nella scheda di presentazione della raccolta poetica *L'esilio* (1970), Jesi aveva motivato la sua rinuncia a denunciare anche una parte delle citazioni che compongono il testo, rivendicando «l'usufruibilità di ogni "precedente" poetico quale repertorio di anonimi luoghi comuni». ³⁸ I luoghi comuni non hanno nome, o «non "dicono" nulla», come si legge in un frammento intitolato *Autobiografia morale e autobiografia mitica*. ³⁹ E così l'intero itinerario del pensiero kierkegaardiano viene restituito, nella monografia del 1972, quale itinerario formativo culminante in una «terra desolata semantica»: il Kierkegaard di Jesi (o lo stesso Jesi, potremmo chiosare) guida cioè il lettore fino al luogo in cui vedrà del tutto annichilirsi «la presunzione semantica del linguaggio» e scoprirà insieme «l'insignificanza dei luoghi comuni e l'insignificanza di tutto ciò che nel linguaggio non è luogo comune». ⁴⁰ Ma in questo luogo si risolve anche un altro «vecchio affare», cioè il confronto, iniziato negli anni Cinquanta, con Rilke: contro l'interpretazione corrente delle *Duinesi* come ultimo sviluppo delle immagini e maturazione significati, meta di un cammino poetico e insieme «summa della dottrina rilkeiana», Jesi elaborerà, sul finire del 1976, una teoria della riduzione di quei *topoi* alla non significanza. Proprio quando l'«itinerario» creativo di Rilke «è al termine», egli spiega, il poeta certo non rinuncia a parlare, *vuole* parlare, «ma l'eloquio che risuona non ha più contenuto: è pura volontà di eloquio. Il contenuto della voce del segreto che infine risuona non è altro che il fatto "il segreto parla"». E affinché questo accada, affinché i versi delle *Elegie* possano echeggiare quali «pure occasioni retoriche», è necessaria una sede in cui ogni residuo di significato possa depositarsi: «I *Sonette an Orpheus* [...] sono precisamente quella sede: là confluiscono per l'ultima volta (e una volta per tutte) i contenuti

³⁸ Cfr. *Furio Jesi, L'esilio (poesie)*, «Cultura tedesca», 12 (1999), pp. 107-108.

³⁹ F. Jesi, *Autobiografia morale e autobiografia mitica*, ivi, p. 70.

⁴⁰ Id., *Kierkegaard*, p. 124.

dei *topoi* rilkeiani, così che nelle *Elegie* quegli stessi *topoi* possano risuonare a vuoto». ⁴¹

Vi sono dunque diverse modalità del privilegio, tutte però affini e convergenti verso il punto focale della teoria jesiana dei *topoi*: l'automatica sopravvivenza dei motivi mitologici nella tragedia pseudo-euripidea si avvicina qui all'operazione con cui Rilke fa decantare il significato dei luoghi comuni, come a quella con cui Kierkegaard li offre al lettore, elevandoli a emblemi e a sedi di epifanie d'elezione per privarli infine di ogni pretesa semantica; e l'una e l'altra modalità rispondono al paradigma dell'opera materiata di luoghi comuni che è insieme paradigma della loro attuazione. Comune, in modi diversi, è sempre solo il vincolo obbligato, il puro automatismo: e il declino del significare è davvero totalizzante poiché il meccanismo di produzione dei mitologemi è lo stesso con cui riconosciamo questa produzione, è la «macchina mitologica», vero *topos* jesiano, modello del «parlare di sé» senza comunicare nulla di sé.

⁴¹ Id., *R.M. Rilke, Elegie di Duino - Scheda introduttiva di F. Jesi*, «Cultura tedesca», 12 (1999), pp. 118-119 (la datazione del testo è riferibile *p.q.* al settembre 1976).

TRA ENCOMIO, ROMANZO E STORIOGRAFIA:
IL MITO IN EPOCA CLASSICA E TARDOANTICA

MICHAEL CASTELLINO

IL *MYTHOS* A SERVIZIO DI ATENE.
IL CASO DEGLI *EPITAPHIOI LOGOI*
E L'EPISODIO DI EUMOLPO*

Per usare le parole di Hans-Joachim Gehrke, il mito rappresenta una delle principali vie per studiare la storia dei Greci, così come essi l'hanno immaginata.¹ Inteso come un racconto sulle fasi primordiali di una comunità, in grado di dare un senso al gruppo stesso che lo forgia e lo tramanda nel corso delle generazioni, il mito offre, infatti, allo studioso di antichità un utile strumento per la comprensione del modo di organizzare, interpretare e negoziare la realtà.² Da tempo, la comunità scientifica ha ormai assodato il carattere sociale, politico e interattivo del *mythos*:³

* L'occasione di confronto sulle modalità di ricezione e riconfigurazione del mito mi ha permesso di esporre alcuni dei risultati di una ricerca dottorale focalizzata sul valore storico e culturale dell'*epitaphios logos* di epoca classica: di questo ringrazio gli organizzatori di questo convegno interdisciplinare.

¹ H.-J. Gehrke, *Geschichte als Element antiker Kultur: die Griechen und ihre Geschichte(n)*, De Gruyter, Berlin - Boston 2014, p. 38: «Die Mythen geradezu einen Königsweg zur Geschichte der Griechen bieten, so wie diese selbst sie sich vorgestellt haben».

² Per una riflessione sullo statuto ontologico del mito, rimando e.g. a C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque: la création symbolique d'une colonie*, Payot, Lausanne 1996, pp. 12-45; Id., *Mûthos, lógos et histoire. Usages du passé héroïque dans la rhétorique grecque*, «L'homme», 147 (1998); Id., *Qu'est-ce que la mythologie grecque?*, Gallimard, Paris 2015, pp. 24-76.

³ A titolo esemplificativo, cfr. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1979; R. Parker, *Myths of Early Athens*, in J. Bremmer (ed.), *Interpre-*

negli ultimi decenni, infatti, molti studiosi hanno sottolineato la capacità ricostruttiva di questa categoria culturale e, dunque, ne hanno messo anche in luce la tendenza fortemente pragmatica e identitaria.⁴ Inoltre, per assolvere a queste funzioni, il mito necessita di una selezione e di una costante interpretazione in relazione al contesto performativo: in modo simbiotico, sia il *loquens* che il pubblico diventano co-produttori di una tradizione in contesti ufficiali.

Secondo queste dinamiche, quindi, i singoli membri della comunità assimilano i valori che si manifestano nel ricordo di un

tations of Greek Mythology, Croom Helm, London - Sydney 1987, pp. 187-214; B.W. Tyrrell - F.B. Brown, *Athenian Myths and Institutions: Words in Action*, Oxford University Press, New York - Oxford 1991, pp. 6-10, 138-141; S. Gotteland, *Mythe et rhétorique. Les exemples mythiques dans le discours politique de l'Athènes Classique*, Les belles lettres, Paris 2001; J. Grethlein, *The Greeks and Their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; B. Steinbock, *Social Memory in Athenian Public Discourse. Uses and Meanings of the Past*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2013; M. Barbato, *The Ideology of Democratic Athens. Institutions, Orators and the Mythical Past*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020. Per l'ambito prettamente figurativo e artistico, rimando soprattutto a D. Castriota, *Myth, Ethos and Actuality: Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*, University of Wisconsin Press, Madison 1992; T. Hölscher, *Images and Political Identity: The Case of Athens*, in D. Boedeker - K.A. Raaflaub (eds.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Harvard University Press, London 1998, pp. 153-183.

⁴ Per l'aspetto pragmatico del mito sono imprescindibili le riflessioni di C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien: légende et culte en Grèce antique*, Payot, Lausanne 1996², pp. 27-54. A fronte della copiosa bibliografia sulla funzione identitaria del mito, cfr. e.g. J. Hall, *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; e, soprattutto i numerosi studi di Hans-Joachim Gehrke, tra i quali segnalo: H.-J. Gehrke, *Mythos, Geschichte, und Politik - antik und modern*, «Saeculum», 45 (1994), pp. 239-264; Id., *Myth, History, and Collective Identity. Uses of the Past in Ancient Greece and Beyond*, in N. Luraghi (ed.), *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 286-313; Id., *Greek Representations of the Past*, in L. Foxhall - H.-J. Gehrke - N. Luraghi (eds.), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*, Steiner, Stuttgart 2010, 15-33; per un approccio istituzionalista alle dinamiche mitopoietiche, cfr. M. Barbato, *The Ideology of Democratic Athens*, pp. 3-10.

passato più o meno remoto: il mito acquisisce lo statuto di *intentionale Geschichte* e diviene, dunque, un potente strumento per affermare una «subjective and collective self-categorization».⁵ In quest'ottica, risulta estremamente utile ricorrere all'*epitaphios logos*, il discorso funerario composto ad Atene in occasione dei funerali collettivi per i caduti in guerra.⁶

Nel caso specifico, si valuterà la rievocazione del tracio Eumolpo all'interno dell'epitafio demostenico per i caduti a Cheronea, dimostrando come questa abbia una stretta attinenza con il contesto storico e politico della sconfitta e come miri a ricostituire il consenso civico attorno ai valori e gli ideali della città.

1. *L'epitaphios logos e il ruolo del mito*

Come ricorda Tucidide, la cerimonia annuale per i caduti culmina con il corteo che conduce le ceneri dei caduti nel cimitero pubblico del Ceramico, il c.d. *demosion sema*. In tale occasione, un uomo dotato di grande levatura morale e spiccate doti oratorie

⁵ H.-J. Gehrke, *Greek Representations of the Past*, p. 16. La definizione di *intentionale Geschichte* risale proprio agli studi di Hans-Joachim Gehrke (vd. n. 4), secondo cui una collettività forgia un passato fondato su una percezione soggettiva della realtà, che, dal punto di vista del gruppo viene percepita come vera e oggettiva dai membri della società. Cfr. anche G. Proietti, *Prospettive socio-antropologiche sull'arcaismo greco: la storiografia erodotea tra tradizione orale e 'storia intenzionale'*, in E. Franchi - G. Proietti (a cura di), *Forme della memoria e dinamiche identitarie nell'antichità greco-romana*, Università di Trento, Trento 2012 («Quaderni», 2), pp. 191-198.

⁶ La monografia di riferimento di questo genere retorico rimane N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 1981; un recente esame dell'approccio scientifico di questa studiosa è presente nei contributi di D.M. Pritchard, *The Athenian Funeral Oration after Nicole Loraux*, Cambridge University Press, Cambridge 2024. Altri studi sul tema sono R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 196-237; K. Prinz, *Epitaphios Logos. Struktur, Funktion und Bedeutung der Bestattungsreden im Athen des 5. und 4. Jahrhunderts*, Lang, Frankfurt am Main 1997.

viene scelto dalla città per recitare un discorso funerario, l'*epitaphios logos* appunto.⁷

In questo genere retorico, l'oratore è chiamato a esaltare collettivamente il valore degli Ateniesi periti sul campo, tendenzialmente senza fare riferimento alle peculiarità singolari di ciascuno di essi, e a celebrare la stessa città attraverso alcune tematiche consolidate della tradizione retorica di epoca classica.⁸

Tra le sezioni più importanti, troviamo la rievocazione di episodi mitici significativi per la storia ateniese, un *Tatenkatalog* di gesta leggendarie di evidente ispirazione egemonica, che si costituisce nel corso del V secolo.⁹ Questo materiale comprende la resistenza contro l'invasione delle Amazzoni, il soccorso offerto agli Argivi, la difesa degli Eraclidi dai soprusi di Euristeo, e, da ultimo, la guerra sostenuta contro i Traci di Eumolpo, che costi-

⁷ Thuc. 2, 34; sull'istituzione e sulla relativa cronologia di questa consuetudine funeraria, rimando a D.F. Marchiandi, *Il Demosion Sema*, in E. Greco et al. (a cura di), *Topografia di Atene. Sviluppo e monumenti dalle origini al III secolo a.C. Tomo 4. Ceramiche, Dipylon e Accademia*, Pandemos, Atene - Paestum 2014, 1441-1455; R. Di Cesare, *La città di Cecrope. Ricerche sulla politica edilizia cimoniana ad Atene*, Pandemos, Atene - Paestum 2015, pp. 217-227. Per il V secolo, la tradizione ci ha tramandato gli epitafi frammentari di Gorgia (Philostr. *VS* 1, 24), quello di Pericle per i caduti a Samo nel 439 a.C. (Plut. *Per.* 8, 9; 28, 4-7) e il discorso per il primo anno della guerra del Peloponneso, presente nelle *Storie* tucididee; per il IV secolo, abbiamo a disposizione l'orazione di Lisia per i caduti della guerra di Corinto (Lys. *Epit.*), quella demostenica per gli Ateniesi periti a Cheronea (Demosth. *Epit.*) e il testo pronunciato da Iperide per commemorare la battaglia di Lamia (Hyp. *Epit.*). A questi testi, si aggiunge il *Menesseno* platonico, che contiene un epitafio fittizio, molto utile nello studio degli elementi costitutivi del genere (Plat. *Menex.* 236a-249c).

⁸ L'epitafio iperideo e Lys. *Epit.* 42; 52 rappresentano un'eccezione a tale tendenza, come rilevato in J. Hesk, *Leadership and Individuality in the Athenian Funeral Orations*, «BICS», 56.1 (2013), pp. 49-65.

⁹ Tale definizione risale a W. Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege. Studien zu Simonides, Pindar, Aischylos und den attischen Rednern*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1966; sulla cronologia del catalogo, cfr. G. Proietti, *Beyond the 'Invention of Athens'. The 5th Century Athenian "Tatenkatalog" as Example of 'Intentional History'*, «Klio», 97 (2015), pp. 516-538. Va ricordato che, tra gli esemplari più integri, solamente il discorso pericleo del 431/430 e quello iperideo evitano di soffermarsi sul *Tatenkatalog*.

tuirà il caso studio specifico di questo intervento. Come è noto, il *Tatenkatalog*, nella sua interezza, si forma gradualmente in un periodo successivo alle guerre persiane, in connessione con le prime manovre della Lega Delio-Attica all'interno dell'Egeo, e trova una prima parziale testimonianza in Erodoto.¹⁰

Tra gli oratori di IV secolo, è Lisia a soffermarsi maggiormente sull'importanza della rievocazione di episodi leggendari; l'oratore, infatti, testimonia il rapporto tra la memoria collettiva della *polis*, l'esecuzione del rituale funerario e la funzione identitaria del ricordo di tali imprese. Secondo l'oratore, è giusto rammentare le imprese avite nel corso di cerimonie pubbliche, poiché queste educano tutti coloro che le ascoltano. La rievocazione di queste imprese, dunque, non solo dimostra un'efficacia paideutica, ma permette anche di strutturare l'elogio per i caduti nel contesto di una dimensione civica, che tenga conto della memoria comunitaria.¹¹

2. *Eumolpo: un'etnogenesi controversa*

Tra gli episodi mitici più singolari della tradizione ritroviamo la guerra contro i Traci di Eumolpo. Le fonti classiche che tramandano questo episodio sono relativamente poche e, nell'am-

¹⁰ Cfr. Hdt. 9, 26-27, che riporta un agone tra Tegeati e Ateniesi, che si contendono la guida dell'ala sinistra delle forze greche a Platea; per un commento al passo, cfr. M.A. Flower - J. Marincola, *Herodotus. Histories. Book IX*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 152-153; D. Asheri - A. Corcella, Erodoto. *Le Storie. Libro IX. La battaglia di Platea*, Mondadori, Milano 2006, pp. 208-209; E. Baragwanath, *The Mythical Plupast in Herodotus*, in J. Grethlein - C.B. Krebs (eds.), *Time and Narrative in Ancient Historiography. The 'Plupast' from Herodotus to Appian*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 35-56; V. Zali, *The Shape of Herodotean Rhetoric. A Study of the Speeches in Herodotus' Histories with Special Attention to Books 5-9*, Brill, Leiden - Boston 2015, pp. 275-291. Sulle implicazioni egemoniche di questo catalogo, cfr. soprattutto G. Proietti, *Beyond the 'Invention of Athens'*.

¹¹ Lys. *Epit.* 3.

bito epitafico, il mito è annoverato solamente nell'epitafio demostenico e nel *Menesseno*.¹²

Il personaggio di Eumolpo risulta essere estremamente sfuggente a una precisa connotazione etnografica e genealogica, dal momento che le fonti antiche sembrano conoscere due figure dalle origini e caratteristiche diametralmente opposte, molto probabilmente manifestazioni di un'unica figura mitica.¹³

Da un lato, una tradizione locale ricorda un Eumolpo che risulta essere il sacerdote autoctono eleusinio, responsabile dell'istituzione dei Misteri. La prima testimonianza di questa figura è l'inno pseudo-omerico a Demetra, nel quale egli viene ricordato quale uno dei sei dignitari che assicurano una giusta e saggia guida al *demos* e hanno grande potere e autorità nella comunità eleusinia.¹⁴

Da un punto di vista iconografico, la più antica testimonianza figurativa certa di questa figura è uno *skyphos* attico a figure rosse di Makron, proveniente da Capua, databile al 490/480, sul quale è rappresentata la partenza di Trittolemo, eretto su un carro.¹⁵

¹² Vd. *infra*.

¹³ Per una dettagliata analisi delle attestazioni e un'indagine sull'etnogenesi del personaggio, vd. R. Parker, *Myths of Early Athens*, pp. 201-204; M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, Le Monnier, Firenze 2010, pp. 63-87; P. De Cicco, *Rileggendo Eumolpo: un'autoctonia rivisitata*, «Emerita», 83.1 (2015), pp. 1-22. Per le attestazioni figurative, vd. *LIMC IV s.v. Eumolpos*, p. 56. M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, pp. 70-77 ritiene che le figure siano nettamente distinte l'una dall'altra.

¹⁴ [Hom.] *Hym. Dem.* 149-156; 473-475. Cfr. anche Hes. fr. 227 Merkelbach - West. La presenza di questa figura è chiaramente connessa all'ambito eleusinio e, in particolar modo, al *genos* degli Eumolpidi, responsabili della ierofantia, che pretendevano una discendenza diretta dal mitico sacerdote (Σ Aisch. 3, 18; Androt. *FGrHist* 10 F 13). Il nome di Eumolpo è presente anche nei frammenti di un calendario sacrificale attico della fine del V secolo, accanto ad altre figure eleusinie: *SEG* 52.48, lato A fr. 3, ll. 65-74; cfr. C. Lambert, *The Sacrificial Calendar of Athens*, «ABSA», 97 (2002), pp. 353-399.

¹⁵ *LIMC IV s.v. Eumolpos*, p. 57, fig. 3. Poseidone è presentato esplicitamente come padre di Eumolpo e progenitore del *genos* degli Eumolpidi in Ael. Arist. *Paneg.* 4 e, implicitamente, in Paus. 1, 38, 6, dove viene detto che il dio è venerato a Eleusi con l'appellativo di πατήρ. Per altre possibili attestazioni

Tra le altre divinità presenti, troviamo Demetra, Persefone e, sotto le anse del vaso, rispettivamente Poseidone ed Eumolpo, probabilmente in qualità di padre e figlio. Entrambi sono assisi in trono, con uno scettro in mano, e assistono alla partenza di Trittolemo; inoltre, ai piedi di Eumolpo è possibile osservare un bel cigno, simbolo, questo, del talento canoro e musicale del personaggio.

Tuttavia, la tradizione annovera anche un altro Eumolpo, un guerriero e re tracio, figlio di Poseidone e Chione;¹⁶ nella tradizione antica, questo sovrano è deciso a muovere guerra contro Atene, per velleità personali o nel tentativo di portare aiuto alle genti di Eleusi, scontrandosi con Eretteo o Ione.¹⁷

La presenza di un Eumolpo tracio, ostile agli Ateniesi, sembra essere contenuta già in un passo di Ecateo, parafrasato da Strabone, e nella notizia pausaniana, in base alla quale ad Atene era presente un'opera di Mirone che rappresentava Eretteo ed Eumolpo: in base a queste attestazioni, è possibile, quindi, che l'etnografia

iconografiche di epoca classica, cfr. *LIMC* IV s.v. Eumolpos, pp. 56-58, figg. 2, 4-14, 22-30; E.B. Harrison, *Eumolpos arrives in Eleusis*, «Hesperia», 69.3 (2000), pp. 267-291. Il rapporto tra questo Eumolpo e il mondo della musica è anche testimoniato da *IG* II² 3639, 3-4 (= *IE* 515), la base di una statua risalente al 191/192 d.C. o poco dopo, sulla quale si legge un decreto onorario per uno ierofante, che compì i riti misterici, intonando canti con una voce amabile, paragonata a quella di Eumolpo.

¹⁶ Paus. 1, 38, 2; Hyg. *Fab.* 157; Apoll. 3, 15, 4; Σ Eur. *Phoen.* 854.

¹⁷ Alla guida dei soli Traci, lo troviamo in: Isocr. *Paneg.* 68; *Panath.* 193; Lyc. *Leocr.* 98; Demar. *FGrHist* 42 F 4; Strabo 7, 7,1; Paus. 1, 38, 2; Hyg. *Fab.* 46; Alcidi. *Odyss.* 23; Σ Eur. *Phoen.* 854; alla guida degli Eleusini, invece, in: Thuc. 2, 15, 1, il quale, tuttavia, non indicando l'origine etnica del personaggio, potrebbe riferirsi a lotte ateno-eleusine, in un contesto presinecistico; Paus. 1, 5, 2 (la spedizione dei Traci sarebbe stata condotta dal figlio di Eumolpo, Immarado; cfr. anche ivi 1, 27, 4; 1, 38, 3); 1, 36, 4; Σ Ael. Arist. *Panath.* 204B; al comando di entrambe le popolazioni in: Apoll. 3, 15, 4; Σ Eur. *Phoen.* 854. La presenza di Ione è attestata in: Paus. 1, 31, 3; 2, 14, 2; 7, 1, 5; Strabo 8, 7, 1; cfr. anche Hellan. *FGrHist* 4 F 40 e Andro *FGrHist* 10 F 1, i quali, tuttavia, identificano il re trace con Forbante; Philoc. *FGrHist* 328 F 13 parla, invece, di un'alleanza tra i due re ateniesi, forse, nel tentativo di conciliare le due versioni.

tracia del personaggio risalga all'epoca tardo-arcaica, come è stato sottolineato da Pasqua De Cicco.¹⁸

La prima attestazione articolata di questa versione risulta essere l'*Eretteo* di Euripide, che viene rappresentata intorno alla fine degli anni '20 del V secolo e il cui argomento principale è lo scontro tra il re attico e il guerriero tracio, che si conclude con la morte di entrambi.¹⁹ Certamente, la creazione di un Eumolpo tracio non è un'invenzione euripidea, dal momento che, nell'ambito iconografico, questa tradizione sembra precedere il dramma in questione.²⁰

Sebbene Euripide non possa essere ritenuto il primo responsabile diretto della ridefinizione etnografica di Eumolpo, tuttavia, si può affermare che la sua principale innovazione consista nell'*ethos* del personaggio, che, come hanno rilevato gli studiosi, richiama la connotazione ateniese dei Persiani, all'epoca della guerra del Peloponneso in chiave antispartana.²¹

¹⁸ Hecat. *FGrHist* 1 F 119 = Strabo 7, 7, 1; Paus. 1, 27, 4; 9, 30, 1; cfr. M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, pp. 70-77; P. De Cicco, *Rileggendo Eumolpo*; cfr. M. Meyer, *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Phoibos, Wien 2017, pp. 384-388. Per una diversa cronologia, cfr. R.M. Simms, *Eumolpos and the Wars of Athens*, «GRBS», 24.3 (1983), pp. 197-208.

¹⁹ Per la datazione dell'opera, cfr. C. Collard - M.J. Cropp - K.H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays. Volume I*, Aris & Phillips, Warminster 1995, p. 155; M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, pp. 27-34. Nella tragedia, Euripide doveva rappresentare Eumolpo al comando dei soli Traci, senza nessuna compartecipazione degli Eleusini, come rileva ivi, pp. 87-90.

²⁰ Cfr. Paus. 1, 27, 4; 9, 30, 1. *Contra DNP* 4 s.v. Eumolpos; A. Martínez Díez, *Reconstrucción del «Erecteo» de Eurípides*, «Emerita», 43 (1975), p. 228; R. Parker, *Myths of Early Athens*, pp. 200-202; C. Collard - M.J. Cropp - K.H. Lee, *Euripides*, 152-153 imputano a Euripide il mutamento etnogenetico di Eumolpo; da ultima, H. Hanink, *Euripides' Erechtheus and the Athenian Catalogue of Exploits: How a Tragic Plot shaped the Funeral Oration*, in D.M. Pritchard, *The Athenian Funeral Oration after Nicole Loraux*, Cambridge University Press, Cambridge 2024, pp. 319-338.

²¹ Cfr. soprattutto M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, pp. 87-90, in riferimento a Eur. Erechth. *TGF* V.1 ffr. 352-353; 355-356. Euripide sembra conciliare le due tradizioni sull'etnogenesi di Eumolpo in ivi, fr. 370, ll. 100-101:

L'immediata fortuna di questa tragedia e della connotazione di Eumolpo può forse essere desunta dalla raffigurazione di una *pelike* a figure rosse di produzione lucana, risalente al 420/410, dunque, più o meno coeva all'*Eretteo* euripideo: sul corpo del vaso, è possibile osservare l'eroe su un cavallo, a fianco del padre Poseidone, entrambi in direzione di Atena.²²

La trasformazione del personaggio, da illustre esponente di Eleusi a re di Tracia, è certamente frutto del sempre maggior interesse di Atene verso la zona del Chersoneso, nell'Egeo nord-orientale, mentre la sua connotazione barbara non può che risentire dell'attrazione esercitata dall'esperienza delle guerre persiane. In particolar modo, si è supposto che lo slittamento di Eumolpo sia stato favorito da due tipologie di fattori; da un lato, l'influenza culturale eleusinia di Orfeo;²³ dall'altro, dalla filiazione da parte

Εὔμολπος γὰρ Εὐμόλπου γεγὼς / τοῦ καθ'ανόντος: un discendente del tracio sarà l'iniziatore dei misteri eleusini. Cfr. C. Collard - M.J. Cropp - K.H. Lee, *Euripides*, p. 194; M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, pp. 402-403; una tradizione simile è conservata anche in Andro *FGrHist* 10 F 13; Istr. *FGrHist* 334 F 22.

²² LIMC IV s.v. Eumolpos, p. 58, fig. 19; sul vaso, è riportato solamente il nome di Poseidone, ma l'identificazione del giovane sul cavallo accanto con Eumolpo è alquanto probabile; sulla possibile identificazione di un Eumolpo tracio su altri reperti, cfr. *ivi*, pp. 58-59, figg. 16-17, 20-21; M. Meyer, *Athena, Göttin von Athen*, pp. 402-406. In merito al rapporto tra *reperformance* tragica e produzione vascolare magnogreca, cfr. O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007, pp. 5-46; M.L. Hart, *Text and Image: Euripides and Iconography*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Brill, Leiden - Boston 2020, pp. 663-697. La questione è intrecciata con il problema delle repliche delle tragedie attiche, analizzato in A.A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy*; Ead. *Ancient Reperformances of Euripides*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, pp. 797-818.

²³ A. Martínez Díez, *Reconstrucción del «Erecteo» de Euripides*, p. 228; R. Parker, *Myths of Early Athens*, p. 203. Sul legame tra Eumolpo e la musica in ambito eleusinio, cfr. *supra*. Sull'influenza orfica nel contesto dei misteri, sembra insistere anche Eur. *Rhes.* 943-945, per cui rimando, da ultima, a A. Fries, *Pseudo-Euripides*, Rhesus, De Gruyter, Berlin - Boston 2014, p. 426. Sulla ambivalenza del rapporto di Atene con la cultura tracia, vd., tra gli altri, D. Tsiafakis, *The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical*

di Poseidone, citata in Pausania, Elio Aristide e, probabilmente, raffigurata anche nello *skyphos* di Makron.²⁴ Quest'ultimo dato permette di immaginare lo sforzo mitopoietico compiuto da Atene, che, per mezzo di questa genealogia, si impossessa di una figura eleusinia ben definita, trasfigurandola nell'archetipo del re straniero, che, man mano, viene sempre più barbarizzato, sino alla consacrazione che ne fa Euripide.²⁵

3. *Gli epitaphioi: il caso di Demostene*

La pubblicistica di IV secolo, in particolar modo Isocrate, segue la lezione euripidea, affidandosi alla memoria di un Eumolpo tracio e obliterando la tradizione eleusinia: il re è sempre descritto nei termini di un invasore, intenzionato a conquistare la terra attica per pura smania di avidità, e la sua connotazione ricorda la descrizione negativa dell'*hybris* e dell'*ethos* dei Persiani.²⁶

Athens, in B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Brill, Leiden - Boston 2000, pp. 364-389.

²⁴ Cfr. *supra*, n. 15.

²⁵ Le motivazioni non possono essere state che prettamente politiche ed egemoniche: sin dall'epoca pisistratea, infatti, la città mostra particolari interessi verso la zona tracia, ma è soprattutto con la fine della seconda guerra Persiana, che Atene, una volta fondata la Lega Delio-Attica, è fortemente impegnata nell'estendere la propria sfera di influenza in Tracia e nella zona degli stretti. Cfr. e.g. M.A. Sears, *Athens, Thrace, and the Shaping of Athenian Leadership*, Cambridge University Press, Cambridge 2013. Nel contesto di una politica volta ad affermare un'egemonia panellenica, G. Proietti, *Beyond the 'Invention of Athens'* ha proposto di connettere tale trasformazione etnografica alla ristrutturazione dei Misteri eleusini, databile agli anni '60 del V secolo e sancita in IG I³ 6: cfr. S. Cataldi, *Regolamento ateniese sui misteri eleusini e l'ideologia panellenica ateniese*, in S. Cataldi - M. Moggi - G. Nenci (a cura di), *Studi sui rapporti interstatali nel mondo antico*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1981, p. 121; K. Clinton, *Myth and Cult, The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Paul Åströms, Stockholm 1992, p. 162.

²⁶ Isocr. *Paneg.* 68; *Panath.* 193; pur senza indicare esplicitamente il nome dell'invasore, tuttavia, Isocrate fa riferimento al mito anche in *Areop.* 75; *Archid.* 42

All'interno degli *epitaphioi*, tuttavia, Eumolpo ricopre una posizione defilata, dal momento che, tra i testi a nostra disposizione, solamente l'esemplare demostenico per i caduti a Cheronea serba memoria di questo *exemplum*; comunque, l'episodio doveva far parte del catalogo tradizionale delle imprese, dal momento che è menzionato anche nel *Menesseno* platonico, testo che, nel suo carattere satirico e dissacrante, richiama e accumula tutti i luoghi comuni dell'*epitaphios*.²⁷

Per meglio porre le seguenti riflessioni ed evidenziare gli aspetti principali della rievocazione, è opportuno citare le esatte parole del testo demostenico:

τὸν Εὐμόλπου καὶ τῶν πολλῶν ἄλλων στόλον οὐ μόνον ἐκ τῆς οἰκείας, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς τῶν ἄλλων Ἑλλήνων χώρας ἐξήλασαν, οὓς οἱ πρὸ ἡμῶν οἰκοῦντες πρὸς ἐσπέραν πάντες οὐθ' ὑπέμειναν οὐτ' ἐδυνήθησαν κωλύσαι.²⁸

Non solo dalla propria, ma anche dalla terra degli altri Greci, cacciarono l'esercito di Eumolpo e di tutti gli altri, ai quali tutti coloro che abitano di fronte a noi verso Occidente non resistettero né riuscirono a opporsi.

In primo luogo, la diegesi presenta alcuni parametri tipici della rievocazione delle guerre persiane, che ritroviamo, ad esempio, nell'epitafio lisiano per i caduti a Corinto e nella produzione isocratea: l'oratore, infatti, sottolinea come Eumolpo radunò attorno a sé molti popoli e non risparmiò nessuno, arrivando a minacciare la stessa esistenza di Atene e dell'intera Grecia.²⁹ La città, allora, spinta da un gesto di estrema generosità e dedizione alla causa ellenica, si sacrificò, lei sola, per la salvezza di tutti quanti, dal

²⁷ Plat. *Menex.* 239b: Εὐμόλπου μὲν οὖν καὶ Ἀμαζόνων ἐπιστρατευσάντων ἐπὶ τὴν χώραν καὶ τῶν ἐτι προτέρων ὡς ἡμῦναντο [...] ὁ τε χρόνος βραχὺς ἀξίως διηγῆσασθαι. Il presente saggio tralascia, tuttavia, l'indagine sul passo platonico, dal momento che il riferimento ad Eumolpo è cursorio e non permette riflessioni ulteriori sulla sua semantica all'interno del *Menesseno*.

²⁸ Demosth. *Epit.* 8.

²⁹ Il numero delle forze persiane è rievocato e.g. in ivi 10; Lys. *Epit.* 27; Isocr. *Paneg.* 68. *Ibid.* 68 accentua, inoltre, che sia Eumolpo che Dario e Serse volevano assoggettare non solo la Grecia, ma l'intera Europa (!).

momento che nessuno era in grado di opporsi alla furia devastatrice del Tracio.³⁰ In conclusione, il nemico fu cacciato da tutti quanti i territori Greci.³¹ Ne consegue che, secondo una tendenza percepibile nella retorica di epoca classica, l'impresa di Eumolpo è presentata come un'anticipazione delle due spedizioni persiane e la sua rievocazione risente in modo incontrovertibile di quell'esperienza militare.³²

Tuttavia, nell'epitafio demostenico, è presente un elemento alquanto singolare: Demostene, infatti, afferma che quelli che abitavano di fronte ad Atene verso Occidente non riuscirono ad opporsi al nemico (οἱ πρὸ ἡμῶν οἰκοῦντες πρὸς ἑσπέραν) e, implicitamente, sarebbero stati travolti senza l'intervento di Atene.³³ La maggior parte degli studiosi ritiene che, con quest'espressio-

³⁰ La solitudine di Atene è un elemento tipico della rievocazione di Maratona, come si può leggere e.g. in Hdt. 9, 27, 5; Lys. *Epit.* 23-26; 47; Plato *Menex.* 240d; 241b; Isocr. *Paneg.* 68. Nell'epitafio demostenico, poi, l'oratore fonde insieme le due guerre persiane, sottolineando come, in entrambe, Atene respinse da sola i nemici: Demosth. *Epit.* 10.

³¹ I Persiani furono allontanati da ogni territorio greco in Lys. *Epit.* 26; la stessa affermazione è relativa a Eumolpo in Isocr. *Paneg.* 70.

³² È ormai noto che anche la rievocazione dell'Amazzonomachia, nelle fonti classiche, subisca l'influenza della memoria delle guerre persiane: le Amazzoni sono decise ad assoggettare l'Attica, desiderose di conquiste, sono vinte da Atene e cacciate da ogni territorio ellenico: a titolo esemplificativo, cfr. Aesch. *Eum.* 685-690; Hdt. 9, 27, 4; Lys. *Epit.* 5-6; Demosth. *Epit.* 8; quest'impresa è poi chiaramente confrontata con l'invasione di Eumolpo e le guerre persiane in Isocr. *Paneg.* 67-72; *Panath.* 193-196.

³³ Così traducono l'espressione: W. DeWitt - N.J. DeWitt, *Demosthenes 7. Funeral speech; Erotic essay; Exordia and Letters*, Harvard University Press, Cambridge MA 1949, p. 13: «all those dwelling on our front to the westward»; R. Clavaud, *Démosthène*, p. 55: «les peuples qui habitent devant nous du côté du Couchant»; J. Herrman, *Athenian Funeral Orations*, Focus, Indianapolis-Cambridge 2004, p. 66: «all our western neighbours»; non concordo con la proposta di F. Ingravalle, *Morire per la libertà. Gli epitaffi ateniesi tra V e IV sec. a.C.*, La rosa, Torino 1996, p. 85: «tutti coloro che prima di noi avevano abitato l'occidente». G. Mosconi, *L'Atlantide di Platone nell'Epitafio attribuito a Demostene, i Machimoi di Teopompo, il Trikaranos e Filippo II*, «RCCM», 61.2 (2019) ipotizza, invece, che con quest'espressione l'oratore faccia riferimento al mito platonico di Atlantide.

ne involuta, l'oratore faccia riferimento agli abitanti di Eleusi:³⁴ nell'epitafio, costoro non figurano, quindi, quali nemici di Atene, come, invece, traspare da parte della tradizione su Eumolpo, ma sono essi stessi vittime dell'assalto trace.³⁵

Tale elemento non è irrilevante, ma può trovare una possibile esegesi nel contesto storico dell'orazione. Questo episodio mitico, infatti, più degli altri, diventa uno strumento estremamente utile a connotare lo scontro del 338 con Filippo di Macedonia.

L'oratore mostra come gli Ateniesi periti sul campo a Cheroinea si mostrarono degni degli antenati, poiché, come questi ultimi, lottarono contro un nemico proveniente dal Nord, che, almeno nelle previsioni, sembrava tentare di invadere la terra attica.³⁶

Al pari di Eumolpo, infatti, Filippo proviene da zone settentrionali al limite della grecità ed è accomunato dal pregiudizio di un'origine barbara, almeno nella produzione demostenica, nella quale rivela un medesimo comportamento aggressivo nei confronti di Atene; l'atteggiamento di quest'ultima, invece, è sempre ispirato alla fedeltà nei valori del passato, la difesa della propria terra e la tutela della sovranità ellenica.³⁷

Inoltre, alla luce del contesto storico, possiamo percepire la reale portata dell'operazione demostenica: dalle fonti coeve, comprendiamo lo stato di estrema agitazione e la paura alla notizia della sconfitta a Cheroinea: la città decretò il rafforzamento

³⁴ *Ibid.* è scettico su tale considerazione.

³⁵ Vd. *supra* n. 22.

³⁶ In Demosth. *Epit.* 20 il valore militare dimostrato dai caduti ha impedito che Filippo assalisse l'Attica.

³⁷ Nelle demagogie demosteniche, Filippo è connotato come un *barbaros* in Demosth. *Ol.* 3, 17; 24; *Phil.* 3, 31. Cfr. E. Badian, *Greeks and Macedonians*, «Studies in the History of Art», 10 (1982), pp. 33-51; S.R. Asirvatham, *The Roots of Macedonian Ambiguity in Classical Athenian Literature*, in T. Howe - J. Reames (eds.), *Macedonian Legacies: Studies in Macedonian History and Culture in Honor of Eugene N. Borza*, Regina Books, Claremont 2009, pp. 235-255; C. Watson, 'A Pestilent Knave from Macedonia: Narratives of Culture and Ethnicity in Demosthenes' Third Philippic', «Pseudo-Dionysus», 18 (2016), pp. 59-66.

degli avamposti e delle mura e, in modo del tutto eccezionale, votò di reintegrare pienamente gli *atimoi*, concedere la cittadinanza ai meteci e liberare gli schiavi per incrementare le difese militari;³⁸ inoltre, leggiamo anche che si propose di inviare oggetti sacri, donne e bambini al Pireo, come se la città attendesse l'invasione di un 'nuovo' barbaro.³⁹

Lo stato di confusione generale doveva avere riattivato il ricordo del duplice sacco persiano del 480/479, una memoria traumatica ben definita nell'orizzonte identitario della città: tramite l'accostamento a Eumolpo, l'assimilazione di Filippo II al Persiano non era, quindi, un semplice espediente retorico, ma risultava pienamente comprensibile alla luce del contesto storico e della profonda crisi che la città si preparava a sostenere.

Demostene sembra riqualificare e valorizzare un elemento del patrimonio mitologico della città, in prospettiva delle esigenze politiche del momento: la sua non è una semplice riproposizione topica di un mito ateniese, ma è il tentativo intenzionale di riconfigurare una coesione collettiva, un riallineamento tra i cittadini, le istituzioni politiche e le decisioni discusse e promulgate dall'Assemblea.

Tramite un implicito accostamento tra Eumolpo, le guerre persiane e le connotazioni etniche su Filippo II, l'oratore, da un lato, esalta Atene quale unico baluardo estremo contro i soprusi commessi ai danni della Grecia intera, dall'altro, evidenzia una continuità etica e valoriale dai tempi remoti fino allo scontro a Cheronea.⁴⁰

³⁸ Lyc. *Leocr.* 16; 36-37; 41; Demosth. *De cor.* 248; [Demosth.] *Aristog.* 2, 11; [Plut.] *Decem orat.* 848f-849a.

³⁹ Lyc. *Leocr.* 16; [Plut.] *Decem orat.* 848f-849a.

⁴⁰ Tale continuità è postulata anche nella sezione che rievoca gli Eroi Eponimi in Demosth. *Epit.* 27-31, secondo l'analisi che ho proposto in M. Castellino, *Gli Eroi Eponimi nell'epitaffio demostenico*, «Historikà», 9 (2019), pp. 119-156.

4. Conclusioni

La singolarità e le peculiarità della figura di Eumolpo permettono di osservare da vicino la natura poliedrica del mito all'interno dell'*epitaphios logos*: nella trama retorica dell'orazione demostenica, questo «savoir partagé par une communauté culturelle et épistémique»⁴¹ permette all'oratore, da un lato, di presentare un parallelo tra il re tracio e Filippo il Macedone e, dall'altro, di sottolineare come la resistenza degli antenati rappresenti il modello paradigmatico riprodotto dai cittadini sul campo di battaglia.

L'esito militare è chiaramente opposto, ma le finalità della difesa sono le medesime, poiché ispirate ai principi fondamentali dell'ideologia comunitaria, la tutela del suolo attico e della libertà greca, da un lato, l'opposizione agli invasori, che minacciano la sovranità ellenica, dall'altro.

Inoltre, implicitamente l'oratore sottolinea un altro aspetto fondamentale della commemorazione successiva alla sconfitta: la decisione di combattere i Macedoni si è rivelata corretta e necessaria, dunque, valida anche alla luce della disfatta militare.⁴²

Nel rapporto tra asseverazione dell'attività deliberativa ateniese, lotta contro l'invasore, difesa della libertà ellenica e ricostituzione delle principali linee valoriali e ideologiche dell'identità comunitaria, è possibile, quindi, interpretare in modo fruttuoso la rievocazione di Eumolpo.

⁴¹ C. Calame, *Qu'est-ce que la mythologie?*, p. 96.

⁴² Su questo tema, cfr. da ultimo C. Cooper, *Remembering Chaeronea in Hyperides*, in A. Kapellos (ed.), *The Orators and Their Treatment of the Recent Past*, de Gruyter, Berlin - Boston 2023, pp. 377-395.

PIETRO VESENTIN

THE MYTH(S) OF MASCULINITY.
UN'ANTROPOLOGIA DEL MASCHIO
NEL ROMANZO DI APULEIO*

Chi e che cos'è il maschio per Apuleio? Quali dialettiche presiedono, nelle *Metamorfosi*, alla costruzione di una 'questione maschile'?¹ Il mio intervento esplora le modalità attraverso cui lo scrittore misura le sue interrogazioni alla virilità. Il taglio adottato presuppone la lettura, tramite i metodi dell'indagine antropologica, simbolica, linguistica e delle strutture narrative, di alcune sequenze dell'opera che fungono da 'banco di prova', in senso positivo o negativo, per l'uomo. Passaggi della trama, mutuati

* Il presente contributo costituisce la breve ripresa di alcune riflessioni da me sviluppate nella dissertazione dottorale (*L'ago di Carite. Il soprannaturale nel romanzo latino*, Università degli Studi di Padova), e ragiona su un tema al centro del progetto di ricerca cui sto ora lavorando: magia, *gender* e simbolismo corporeo nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Desidero ringraziare le colleghe e i colleghi dell'Università di Trento per essere venute e venuti incontro alle esigenze di dialogo e confronto di tutte e tutti noi alle prese con il mondo del mito.

¹ Per una panoramica sugli studi di genere applicati al romanzo apuleiano cfr.: J-A. Shelton, *Putting Women in Their Place: Gender, Species, and Hierarchy in Apuleius' Metamorphoses*, in W.W. Batstone - G. Tissol (eds.), *Defining Genre and Gender in Latin Literature*, Lang, New York 2005, pp. 301-329; T. Fuhrer, *Thessalian Witches: An Ethnic Construct in Apuleius' Metamorphoses*, in J. Fabre-Serris - A. Keith - F. Klein (eds.), *Identities, Ethnicities and Gender in Antiquity*, De Gruyter, Berlin - Boston 2021, pp. 219-234. Più in generale, sulla dimensione del *gender* nella narrativa antica cfr. M.P. Futre Pinheiro - M.B. Skinner - F.I. Zeitlin (eds.), *Narrating Desire. Eros, Sex and Gender in the Ancient Novel*, De Gruyter, Berlin - Boston 2012.

dalla prima delle cosiddette ‘novelle di magia’ (*met.* I 12, 2 e 13, 8) – la *Storia di Socrate e Aristomene* (I 5-19) –, in cui egli è messo in crisi psicologica e corporale dalla donna; o, viceversa, luoghi del testo – taluni passi dalle sequenze dedicate ai ladroni (*met.* IV 11; IV 12, 1-3 e 5; 15, 1; 20, 1-2; 21, 3 e 6; VII 5, 4-5) –, in cui, complice la dimensione iper-mascolina della *gang*, sente sulla sua persona il peso di un’eredità virile, cui fa seguito un processo mitopoietico sulla maschilità stessa. Che ruolo abbia in tutto questo il mito, inteso come «meta-ingrediente»² del discorso letterario referenzializzato da specifiche unità di significato, sarà – spero – presto chiarito.

1. *Struttura uomo vs mostruoso femminile*

Nudo, cosparso di miele e affisso al tronco marcescente di un albero di fico, il corpo di un fedifrago è spolpato dalle formiche: di lui restano solo le ossa bianche, sospese nel vuoto (*met.* VIII 22, 7).³ Un uomo si impegna a custodire la salma di un morto; deve vegliare con scrupolo se vuole impedire alle streghe di sbranare il suo volto, seducente feticcio per un’arte tremenda. Ha successo, però perde il naso e le orecchie (*met.* II 30, 9).⁴ Alcuni operai in servizio presso una macina sfondano la porta e accedono alla stanza del padrone: il mugnaio si è impiccato a una trave e oscilla ormai senza vita, perché il fantasma di una *mulier*, magicamente destato dal suo avello, l’ha distrutto. Trova così com-

² M. Bettini, *Introduzione*, in M. Bettini (a cura di), *Il sapere mitico. Un’antropologia del mondo antico*, Einaudi, Torino 2021, p. X.

³ Nel titolare le novelle del romanzo adottiamo lo schema offerto da *Apuleio*. *Metamorfosi. Volume I (Libri I-III)*, a cura di L. Graverini, testo critico e nota al testo di L. Nicolini, Mondadori, Milano 2019, pp. LXXVII-LXXX. In questo caso si tratta della *Storia del supervisore fedifrago* riferita da Lucio in *met.* VIII 22.

⁴ Questo l’epilogo della *Storia di Telifrone*, la seconda novella di magia dell’opera, raccontata in *met.* II 21-30.

pimento la volontà di una *ex* crudele e ferita nell'orgoglio che si è appellata – *extrema ratio* – ai servigi di una necromante (*met.* IX 29).⁵ Ancóra: un'assassina, detenuta nel pubblico carcere in attesa del patibolo, ha sciolto con il veleno i visceri del suo stesso complice, costringendolo a vedersi morire sotto i suoi occhi crudeli (*met.* X 26).⁶

Nelle *Metamorfosi* di Apuleio la rappresentazione del femminile unisce indissolubilmente eros e thanatos, così come viene chiarendosi nel corso dell'opera, e le *fabulae* che la costellano sono il luogo di questo avvicendamento: proiezione miniaturizzata di una storia in cui la donna, signora della vita come Iside misericordiosa, o della morte come la maga Panfile assetata del maschio, difficilmente tradisce il suo ruolo di protagonista.⁷ Quella virile, d'altro canto, è una figura in crisi: lo è Lucio, grottescamente degradato ad asino, lo sono i molti personaggi che agiscono nelle novelle, spesso ingannati, sedotti, uccisi o simbolicamente evirati dalla controparte, che è in primo luogo strega, noverca, avvelenatrice.

⁵ Come nel caso del racconto del *senex/draco* (VIII 19-21), ove il narratore è presente sulla scena e partecipa direttamente agli accadimenti, salvo subentrare la voce dell'*arcessitor* in *oratio obliqua* nel momento culminante, anche in questa circostanza si tratta di un inserto omodiegetico problematico: lo sottolinea l'asino stesso nella sua parenesi al lettore (IX 30, 1-2).

⁶ La *Storia dell'assassina* occupa i capp. 23-28 del libro X.

⁷ Sull'opposizione Iside/streghe cfr. e.g. P. Citati, *La luce nella notte*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 25 (1990), p. 169 e n. 1; *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Livre II, Texte, Introduction et Commentaire*, D. van Mal-Maeder (éd.), Forsten, Groningen 2001, pp. 16ss. e 122; S. Frangoulidis, *Witches, Isis and Narrative. Approaches to Magic in Apuleius' Metamorphoses*, De Gruyter, Berlin - New York 2008, pp. 194ss.; *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book XI. The Isis Book, Text, Introduction and Commentary*, W.H. Keulen - S. Tilg - L. Nicolini - L. Graverini et al. (eds.), Brill, Leiden - Boston 2015, pp. 431ss.; R. May, *Magic and Continuity in Apuleius: Isis from Witchcraft to Mystery Cults*, in E. Cueva - G. Schmeling - P. James et al. (eds.), *Re-Wiring the Ancient Novel, 2, Roman Novels and Other Important Texts*, Barkhuis - Groningen University Library, Groningen 2018, p. 162.

Il romanzo apuleiano, lo spazio del malinteso, della capriola e del rivolgimento narrativo, ma anche del perturbante, dell'orrore e dell'inquietudine, è insomma per l'uomo e per la donna, per il personaggio maschile e per quello femminile, terreno d'incontro e terreno di guerra. È pertanto una soglia che ogni discorso sul genere e sulle sue architetture, interessato alla parentesi temporale della letteratura classica, può e deve attraversare: uno specchio ideale in cui i sessi si confrontano e si guardano. Vista nel suo insieme, l'opera potrebbe passare per una storia di 'maschilità fragile', se così vogliamo definire in maniera banausica un racconto in cui il *vir* subisce traumi e ferite fisiche, psicologiche e narcisistiche per opera di una *mulier*. Eppure, in qualche circostanza, l'immaginazione dell'autore sceglie di soffermarsi e rilevare anche un archetipo virile 'solido', che costruisce la sua immagine, cioè, su vincoli saldi e forti realizzati nello spirito della setta dei *compagnons*. È il caso dei briganti, le cui vicissitudini hanno ampio rilievo nei libri IV, VI e VII. Una confraternita di 'veri uomini' in cui l'elemento muliebre fatica a penetrare; un tiaso nel segno del dio Marte (e.g. VII 5, 4: *fortissimo deo Marti clientes*) tutto 'in blu', ove l'unica donna che c'è – con l'eccezione di Carite che resta, comunque, una prigioniera –, preferirebbe stare nascosta. Si tratta dell'anziana governante, debole e tremebonda (e.g. IV 7, 4), cui Apuleio affida il racconto della *bella fabella* di Amore e Psiche. Sarà meglio allora, ponendo l'accento più sulla forza della donna che sulla debolezza dell'uomo, per evitare la generalizzazione impropria, definire le *Metamorfosi* una storia di 'mannerismo femminile': così vogliamo identificare in senso lato, infatti, il fenomeno anti-androcentrico per cui l'aggressività, la brutalità e la selvatichezza sposano, con delle evidenti ricadute sul piano corporeo, la tirannia della femmina e non quella, più usuale, del maschio.⁸ Ciò non toglie che, come si apprende leggendo il testo, anche il personaggio-*mulier* non manchi talvolta di

⁸ A questo proposito cfr. S.M. Barillari, *Il mannaro: una categoria antropologica declinata solo al maschile*, in S. Chemotti (a cura di), *La questio-*

mostrare, in maniera molto minore, i segni del cedimento fisico e psicologico.⁹

2. Fatti a pezzi. L'efebo e l'eroe nella bocca della strega

Mentre si sta dirigendo in Tessaglia – una sorta di Transilvania *ante litteram*, luogo che ben si attaglia a fare da *setting* a un racconto in cui spesso irrompono le forze del soprannaturale –, Lucio si accompagna al viandante Aristomene. Viaggia con loro un terzo innominato pellegrino: una figura cui è affidata un'attitudine scettica, ribadita all'inizio (I 3, 1: «'Ne' inquit 'istud mendacium tam verum est quam siqui [...]»») e alla fine della *fabula* che ci accingiamo a commentare (I 20, 2: «'Nihil' inquit 'hac fabula fabulosius, nihil isto mendacio absurdus'»). Del resto, tanto il lettore quanto i personaggi ancora non sanno se gli accadimenti incredibili che hanno udito siano dovuti all'intervento di forze soprannaturali, o se una spiegazione razionale sia possibile. Vale a dire che anche se il romanzo è appena cominciato, il reale, il vero e il probabile sono già messi sotto scacco.

Individuare il perimetro di ciò che è accertabile costituisce uno dei grandi problemi con cui lo studioso dell'opera di Apuleio è chiamato a fare i conti, perché i piani narrativi sono molteplici e perché il protagonista stesso – con il quale la voce dell'autore, peraltro, problematicamente interagisce¹⁰ –, racconta, ascolta e opera nel testo con malizia, ora lasciandosi trascinare dall'orrore e dall'inquietudine che il paranormale porta con sé, ora dando,

ne maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi, Il Poligrafo, Padova 2015, pp. 115-137.

⁹ È il caso di Carite (e.g. IV 24-25) e di Psiche (e.g. V 25) che, tuttavia, vivono una intensa *metanoia* e divengono delle furie vendicatrici (e.g. VIII 11-12 e V 26-27).

¹⁰ Emblematico e notissimo, a questo proposito, è il prologo delle *Metamorfosi*: numerose coordinate di lettura in L. Graverini e L. Nicolini, *Apuleio. Metamorfosi. Volume I (Libri I-III)*, pp. 138-149.

piuttosto, l'impressione di avere consapevolmente a che fare con qualcosa di fantastico, consolidato, divertente.

Ma veniamo al *penny dreadful* di Aristomene.

Il venditore ambulante dice di aver incontrato, mentre si dirigeva a Ipatà, un vecchio amico, Socrate. Colpito dal suo stato miserevole, si è preso cura di lui e l'ha condotto presso il proprio alloggio, ove ha potuto ascoltare il resoconto delle sue tragiche peripezie.

L'autore a questo punto scende un ulteriore gradino nella diegesi e inserisce una storia nella storia.

Socrate narra, a sua volta, di essere caduto vittima di un'ostessa tremenda: una donna anziana, ma ancora piacente (I 7, 7) e dotata di terribili poteri, con cui ha instaurato una relazione tossica. Meroe – questo il nome di lei – con la sua ossessione sessuale, gli ha sostanzialmente 'cavato via il sangue dalle vene' (I 6, 1: «ad miseram maciem deformatus»). La natura del rapporto si ricostruisce a partire dalle semantiche inconfondibili della consunzione attraverso cui Apuleio lo tratteggia, con un'attenzione suggestiva per i rilievi anatomici: Socrate, dopo le sue disavventure amorose, è coperto appena da un mantello sdrucito (I 6, 1: «humi sedebat scissili palliastro semiamictus»), è sporco (I 7, 2: «ilico lavacro trado») e sfinito al punto da necessitare di un sostegno (I 7, 3: «ad hospitium lassus ipse fatigatum aegerrime sustinens perduco»); la taverniera, viceversa, è stimolata da un prurito che evoca concretamente la malattia della pelle¹¹ (I 7, 8: «urigine percita»). La componente erotica dello scambio tra i due, infine, è raffreddata dal lessico della contaminazione (I 7, 9: «ab unico congressu annosam ac pestilentem contraho»).

Da questo *ménage* con una sfumatura vagamente sadiana il poveretto si sottrae volentieri, ma la strega, che è vendicativa e

¹¹ Sul termine *urigo* cfr. e.g. il *Lexicon Totius Latinitatis* di Egidio Forcellini: *est uredo, pruritus, ardor*; καθῶσις e *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book I, Text, Introduction and Commentary*, W.H. Keulen (ed.), Forsten, Groningen 2007, p. 195 che adduce Pelagonio 234: «sane si et dolor in articulis et urigo permanserit».

mossa da una pulsione antisociale più volte ribadita (e.g. I 9-10) è pronta a tendergli un agguato. Il resoconto si conclude; Aristomene e il sodale, suggestionati come lo erano i personaggi del *Satyricon* dopo aver ascoltato l'aneddoto a tinte fosche di Trimalchione sulle *strigae* (Petron. 63), decidono di coricarsi.

Eravamo scesi nella cornice diegetica di terzo grado, risaliamo a quella di secondo livello.

L'uomo si è appisolato da poco – è notte fonda – quando la porta della sua stanza è subitaneamente divelta da una forza soprannaturale. Meroe troneggia sulla soglia in tutta la sua gloria malefica, accompagnata dalla sorella Pantia e decisa a punire l'ex amante Socrate per la defezione. Peccato ci finisca in mezzo anche chi gli fa da seguito.¹²

Ac dum infimum dieictus obliquo aspectu quid rei sit, grabattuli solertia munitus, opperior, video mulieres duas altioris aetatis. Lucernam lucidam gerebat una, spongiam et nudum gladium altera. Hoc habitu Socratem bene quietum circumstetere. Infit illa cum gladio, 'Hic est, soror Panthia, carus **Endymion**, hic **Catamitus** meus, qui diebus ac noctibus inlusit aetatulam meam, hic qui meis amoribus subterhabitis non solum me diffamat probris, verum etiam fugam instruit. At ego scilicet Ulixi astu deserta vice **Calypsonis** aeternam solitudinem flebo.' [...] At bona Panthia 'Quin igitur,' inquit 'soror, hunc primum **bacchatim discernimus vel membris eius destinatis virilia desecamus?**'¹³ [...] 'Immo' ait 'supersit hic saltem qui miselli huius corpus parvo contumulet humo.' Et capite Socratis in alterum dimoto latus per iugulum sinistrum capulo tenus gladium totum ei demergit et sanguinis eruptionem utriculo admoto excipit diligenter. ut nulla stilla comparet usquam [...] Nam etiam, ne quid demutaret, credo, a victimae religione, immissa dextera per vulnus illud ad viscera penitus cor miseri contubernalis mei Meroe bona scrutata protulit, cum ille impetu teli praeseccata gula vocem, immo stridorem incertum per vulnus effunderet et spiritum rebulliret. [...] His editis ambae una remoto grabattulo

¹² *Met.* I 12, 2-13, 8 con tagli. Riproduco sempre il testo critico allestito da M. Zimmerman (*Apvulei Metamorphoseon libri XI recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Zimmerman*). La traduzione, dove presente, è quella di A. Fo, Apuleio. *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, Einaudi, Torino 2015.

¹³ Si riferiscono ad Aristomene.

varicus super faciem meam residentes vesicam exonerant, quoad me urinae spurcissimae madore perluerent.

Se le storie di sortilegi, torture e streghe con ambientazioni ambigue procurano ugualmente una scioccante emozione visiva al lettore delle opere contemporanee è perché concretizzano spesso le paure ancestrali dell'inconscio collettivo.¹⁴ Nel caso specifico, motivi 'gotici' a parte, si tratta di un'inquietudine 'erotica' nata in seno al fatto che il centro del galateo sessuale si sposti dal maschio alla femmina.

Meroe, che sottolinea con ironia beffarda la propria posizione di eroina *relicta* giovane e piena d'amore – ecco la ninfa Calipso – si intrude e profana il *closet* di Socrate, lo spazio del maschio¹⁵ – la sua stanza d'albergo chiusa a chiave e blindata dal letto (I 11, 5: «ego vero adducta fore pessulisque firmatis grabattulo etiam pone cardines supposito et probe adgesto super eum me recipio») –, proprio come si intrude e profana i suoi *body boundaries*, facendosi esecutrice, tramite un rituale sacrificale *sui generis*,¹⁶ di un atto copulatorio irregolare.¹⁷ Compie allusivamente, cioè, un gesto penetrativo ed estrattivo sul corpo dell'uomo attraverso la spada e la mano («gladium [...] dextera»). Poi ne fruga i visceri e ne distilla il sangue in un *utriculus*,

¹⁴ In relazione alla letteratura moderna e contemporanea cfr. e.g. il cap. III *Pluralità, limiti e ragioni del soprannaturale in letteratura*, in F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Einaudi, Torino, 2017. Sulla storia di fantasmi nel panorama antico cfr. il par. II dell'introduzione, *Le storie di fantasmi*, in A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Levante, Bari 1999.

¹⁵ Si noti il ribaltamento clownesco del luogo poetico del *paraclausithyron*. Sulla modellizzazione letteraria nella novella di Aristomene cfr. S. Mattiacci, *La lecti invocatio di Aristomene: pluralità di modelli e parodia in Apul. met. I 16*, «Maia», 45.3 (1993), pp. 257-267.

¹⁶ Cfr. T.D. McCreight, *Sacrificial Ritual in Apuleius' Metamorphoses*, in H. Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. 5, Forsten, Groningen 1993, p. 53.

¹⁷ Alla pari delle *sagae* del *Satyricon* che agivano analogamente, contaminando, violando e corrompendo il fisico del maschio: Petron. 63, 7-10.

lessema attestato in contesto anatomico¹⁸ e qui caricato di un'evidente gravidanza connotativa da Apuleio, cui fa gioco richiamare il corrispettivo corporeo di cui l'otricello è surrogato inautentico e posticcio: l'*uterus*.¹⁹ Sul piano della categorizzazione simbolica la connessione semantica tra l'oggetto-morto da una parte e l'organo-vivo dall'altra sembra dotata di una chiara motivazione. L'*utriculus*, infatti, assolve a una funzione figurativa: è il corrispettivo concreto del grembo arido e disseccato dalla menopausa di Meroe; inscritta nel gruppo sociale delle donne anziane e sterili (I 7, 7: «*anum sed admodum scitulam*»). Una categoria invisibile e perturbante all'occhio del mondo romano, almeno a partire dalle guerre civili e dalla concomitante crisi della natalità, cui è addossato il crimine della magia.²⁰

La *malefica*,²¹ fattasi dunque soggetto attivo di un'*ars amatoria* per molti versi ribaltata, e perverso con la sua laidezza l'ideale patriarcale quirite della castità muliebre illesa, con il suo

¹⁸ Cfr. W.H. Keulen (ed.), *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book I*, Text, Introduction and Commentary, pp. 270s.

¹⁹ Ivi, pp. 44ss. e 270 paragona questa scena a un «sexual exhaustion scenario»: il sangue distillato sembrerebbe allora corrispondere al seme umano.

²⁰ Nasce a Roma tra il I a.C. e il I d.C., infatti, la nuova *venefica*: non la maga di ascendenza divina esemplata sulle figure di Circe e Medea – cui Meroe comunque è apparentata nel momento in cui i suoi poteri vengono rilevati dai tradizionali *adynata* (cfr. *met.* I 8-10) – ma la vecchia grifagna che pasteggia con l'uomo. Sono gli anni in cui il *princeps*, tra l'altro, promulga le *leges* messe a tutela dell'istituzione familiare e del sacramento matrimoniale. Sull'argomento cfr. D. Felton, *Witches, disgust, and anti-abortion propaganda in imperial Rome*, in D. Lateiner, D. Spatharas (eds.), *The Ancient Emotion of Disgust*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 189-202.

²¹ Sulla figura della strega nel mondo classico, cfr. L. Cherubini, *Strix. La strega nella cultura romana*, UTET, Torino 2010 e i lavori di B.S. Spaeth: «*The Terror that Comes in the Night*»: *The Night Hag and Supernatural Assault in Latin Literature*, in E. Scioli - C. Walde (eds.), *Sub imagine somni: nighttime phenomena in Greco-Roman culture*, ETS, Pisa 2010, pp. 231-258 e *From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature*, in K.B. Stratton - D.S. Kalleres (eds.), *Daughters of Hecate. Women & Magic in the Ancient World*, Oxford University Press, Oxford - New York 2014, pp. 41-70.

ventre infecondo, con i suoi modi bruschi e con le sue azioni allusive sembra così aver avuto accesso allo *status* del maschile acquisendo, peraltro, la capacità di riplasmare i confini dell'identità di genere. Questo perché, effettivamente, nel momento in cui lei si fa uomo, l'uomo, che è la sua vittima, 'diventa donna'.

In che stato si trova Socrate, infatti, dopo i contatti che ha avuto?

È «sfigurato da miserevole macilenza» (I 6, 1: «ad miseram maciem deformatus»); «sempre più macilento... pallido come il bosso e sul punto di venire meno» (I 19, 1: «aliquanto intentiore macie atque pallore buxeo deficientem»). È simile, almeno in parte, a quegli efebi che non hanno ancora raggiunto la piena maturità sessuale: maschi effeminati e passivi con il bianco – il colore della mollezza femminile – sulla pelle.²² E Aristomene?

Se ne sta a terra, semicosciente e fradicio come il neonato appena partorito dalla madre (I 14, 2: «nudus et frigidus et lotio perlutus, quasi recens utero matris editus»). È uscito dall'età adulta e si è fatto bambino;²³ ma, proprio come il compare – aggiungo io riprendendo le considerazioni di B.S. Spaeth²⁴ –, è uscito anche dal *temenos* del maschile: perché il freddo e l'umidità dell'urina di cui le donne lo hanno asperso (I 13, 8: «super faciem meam residentes vesicam exonerant») nella prassi medica ispirata alla

²² Il bianco nel mondo antico è il colore della delicatezza muliebre del cinedo e di chi è generalmente mosso da una inclinazione sessuale passiva; non a caso chiara e tenera (cfr. *met.* X 22, 1) è la libidinosa matrona che giace con l'asino; bianco per la biacca è il viso del cinedo che in Petron. 23, 5 seduce Encolpio. Nel passo specifico si tratta di un 'candore inquinato' (*pallore buxeo*). Sul potere delle streghe di sovvertire le costruzioni di genere e di de-virilizzare il maschio nel romanzo latino cfr. sempre B.S. Spaeth, "*The Terror that Comes in the Night*", pp. 248ss. Per quanto concerne il corpo dell'efebo, cfr., invece, il par. *Pederastia e pubertà*, in G. Sissa, *Eros tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico*, Laterza, Roma - Bari 2010.

²³ All'altezza di I 17, 5 le streghe, infatti, sono definite *lamiae*, ossia *devoatrices puerorum* (cfr. Porph. *Hor. epist.* I 13, 10). Sul rapporto tra la *lamia* 'classica' e la strega apuleiana cfr. D.W. Leinweber, *Witchcraft and Lamiae in "The Golden Ass"*, «Folklore», 105 (1994), pp. 77-82.

²⁴ Cfr. B.S. Spaeth, "*The Terror that Comes in the Night*", pp. 253-254.

dottrina di Empedocle sono attributi propri della sfera muliebre,²⁵ che l'ha idealmente contaminato.²⁶

Antisposa e antimadre; o meglio, non più madre che nutre ma donna che si nutre, la strega apuleiana, insomma, non sottrae solo vampirescamente le energie al maschio ma, agendo a un livello più profondo, visibile nelle rappresentazioni 'iconologiche' che corrono sotto la superficie della novella, lo forza simbolicamente a corrispondere a un genere che non gli appartiene.

Al di là del fatto, di per sé abbastanza ovvio, che Ganimede funga da ipostasi dell'amato come lo è Endimione dell'addormentato, condizioni che combaciano nella persona di Socrate, il ruolo del mito è presto chiarito: offre una controstoria figurale al processo di femminilizzazione cui va incontro il *vir* quando subisce l'azione della *saga*. Grazie al riferimento diretto, al parallelo concreto con Endimione e Ganimede – gli efebi più celebri della tradizione –, il lettore è infatti messo davanti a un'immagine plastica che lo aiuta a capire dove l'itinerario della narrazione lo condurrà, indipendentemente dalla deflessione ironica che può assumere il dettato. La sua comprensione, tra l'altro, è favorita dall'*oratio recta* che attesta quanto le donne siano in grado di interpretare e descrivere, attraverso i personaggi e i codici del mondo letterario rilevati *apertis verbis*, il destino della loro vittima e, al contempo, le loro stesse ambizioni, incarnate nella figura della baccante che fa a pezzi gli eroi²⁷ (I 13, 2: «Quin igitur,

²⁵ Cfr. B.S. Spaeth, *From Goddess to...*, p. 57 che rinvia (cfr. p. 70 n. 105) a A. Corbeill, *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 144-145.

²⁶ Sul potere inquinante di questa sostanza W.H. Keulen (ed.), *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book I.*, pp. 277ss. Per il suo ruolo di rilievo nelle pratiche magico/soprannaturali si veda anche Petron. 57, 3 e 62, 6 con G. Schmeling, *A Commentary on the Satyrical of Petronius*, with the collaboration of A. Setaioli, Oxford University Press, Oxford - New York 2011, pp. 232 e 257.

²⁷ Si devono leggere in filigrana i miti di Penteo e Orfeo smembrati dalle menadi, richiamati in un contesto analogo anche nella *Storia di Telifrone*, all'altezza di *met.* II 26, 8: «sic in modum superbi iuvenis Aonii vel musici

inquit ‘soror, hunc primum bacchatim discerpimus vel membris eius destinatis virilia desecamus?’»)). Un’ ‘antieroina’ che accorda le fantasie femminili di distruzione al protagonismo sovversivo dell’emancipazione; una ‘donna-corpo’ alle prese con le costanti antropologiche dell’inumano; pronta, come si vede, a castrare il maschio.²⁸

3. *Suturare la virilità dal margine: la mitopoiesi del bandito*

Letto un passo in cui la ‘questione maschile’ filtra attraverso l’occhio e la voce della donna-agente narrativo, passiamo ad alcuni luoghi del testo che ci consentano di stabilire come, nelle *Metamorfosi*, il maschile – o una parte importante di esso – costruisca il suo ‘Sé’.

Vigorosi e volgari, i briganti, figure topiche del romanzo antico di veste greca, richiamano anche nell’opera di Apuleio, con una buona resa realistica, il prototipo del *latro* di età imperiale: tanto quello assai noto alla letteratura romanzesca e tipizzato se-

vatis Piplei laceratus atque discerptus domo proturbor». Se Telifrone sta apertamente commentando la sanguinosa e ‘scaramantica’ aggressione che ha subito da parte della servitù, Apuleio, nella superiore prospettiva che lo induce a ingrandire e moltiplicare i riferimenti, sta ironicamente rilevando la sorte cui è andato incontro, ma che ancora deve scoprire: ha perso alcune parti del corpo che gli sono state sottratte dalle streghe.

²⁸ Siamo al primo libro su un totale di undici. Ciò che a questa altezza deve essere esibito e ‘letteralizzato’ – il mito per tramite delle sue figure –, una «strategia di controllo» (cfr. L. Graverini - L. Nicolini, *Apuleio. Metamorfosi. Volume I (Libri I-III)*, p. LXI) con lo scopo di ‘addestrare’ il lettore, più avanti nel racconto diventa un ‘palinsesto’; uno schema seminale che il *lector* attento può facilmente decodificare. Mi riferisco, per esempio, al personaggio di Carite per come appare nell’epilogo metadiegetico del libro VIII, che castra metaforicamente il maschio attraverso il gesto edipico dell’accecamento (VIII 12, 2-4). In quella storia, la sovrapposizione donna/menade non è esibita direttamente ma richiamata da spie linguistiche, simboliche e situazionali (e.g. VIII 6, 5: «bacchata [...]» VIII 7, 7: «et imagines defuncti, quas ad habitum dei Liberi formaverat»).

condo *clichés* negativi, quanto quello ispirato alla figura del delinquente, al contestatario che beneficia del clima di illegalità ed incertezza dell'impero.²⁹ Questa sua intensa carica eversiva, che trova probabilmente nel mondo reale un corrispettivo esemplare, convive con un aspetto metaforico altrettanto corposo e significativo: il ladrone del nostro romanzo, come la strega, infatti, è una creatura-simbolo, alla cui esistenza contribuisce, per proprietà transitiva, il luogo in cui abita e che infesta.

La sua sfera d'azione è all'insegna del movimento costante, della transizione, dello spostamento, e segue una direttrice – quella montagna-città / città-montagna – in cui si legge un metaforico percorso di incivilimento che non giunge mai al termine, ma che regredisce e si perpetua nei suoi crimini recidivi. Per favorire l'unità di impressione, nel caratterizzare tale figura lo scrittore ricorre a schemi tradizionali: il brigante agisce di notte (*met.* III 28, 2; IV 10, 1; IV 18, 3; IV 22, 5; VI 29, 8), ruba (III 28; IV 1, 3; IV 8, 1-2; IV 12; IV 18, 3; VI 29, 8; VII 4, 2; VII 8, 2-3), uccide (IV 5, 4; IV 18, 4), scappa (III 28, 6; IV 20, 1). Le sue gesta danno ragione alle superstizioni che si sedimentano nell'immaginario popolare: è violento nei confronti del prossimo (IV 18, 4; VI 30, 7) e degli animali (III 28, 6 e 29; IV 5); sadico, insensibile e ostile (IV 7, 2-3; VI 30, 5-6; VI 31 e 32).

Per contro, nell'identikit del furfante offerto da Tlepolemo in *met.* VII 5, 4-5 che, nel tentativo di salvare l'amata Carite, si infiltra nel covo dei ladroni in cui è tenuto prigioniero anche l'asino, sono ravvisabili dei tratti e delle caratteristiche psicologiche in apparente disarmonia con il costume sin qui enucleato. Si tratta di un discorso piuttosto interessante per l'intenzione che sottende. Fa gioco al personaggio – che adotta ora nella sua interazione coi

²⁹ Sul ruolo del brigante come sovvertitore dell'ordine sociale nella narrativa classica cfr. B.D. Shaw, *Il bandito*, in A. Giardina (a cura di), *L'uomo romano*, Laterza, Roma - Bari 2008, p. 367. Sui briganti apuleiani cfr. *Apuleio. Metamorfosi. Volume II (Libri IV-VI)*, a cura di L. Nicolini - C. Lazzarini - N. Campodonico, testo critico di L. Nicolini, trad. it. di L. Graverini, Mondadori, Milano 2023, p. 228.

malavitosi il *'senhal'* del brigante Emo – restituire loro un ritratto convincente di sé, il più possibile conforme alla *mise* che sta provando a cucirsi addosso.³⁰

Sic introgressus 'Havete,' inquit 'fortissimo deo Marti clientes mihique iam fidi commilitones, et **virum magnanimae vivacitatis** volentem volentes accipite, **libentius vulnera corpore excipientem quam aurum manu susipientem, ipsaque morte, quam formidant alii, meliorem. Nec me putetis egenum vel abiectum**, neve de pannulis istis virtutes meas aestimetis. Nam praefui validissimae manus totamque prorsus devastavi Macedoniam. Ego sum praedo famosus Haemus ille Thracius, cuius totae provinciae nomen horrescunt, patre Therone aequae latrone inclito prognatus, **humano sanguine nutritus** interque ipsos manipulos factionis educatus **heres et aemulus virtutis paternae**.

In effetti, attraverso le sue parole, il giovane attore fornisce in chiave retrospettiva (siamo nel VII libro, i briganti facevano la loro comparsa già alla fine del III) tutti gli elementi per comprendere il funzionamento della figura del *praedo* nelle *Metamorfosi*.

Emergono lo spirito sanguinario («humano sanguine nutritus») e la sete d'oro («totamque prorsus devastavi Macedoniam»), ma si rivelano anche molte insospettabili virtù. Il lettore, infatti, si trova davanti al ritratto di un guerriero coraggioso («virum magnanimae vivacitatis») disposto a farsi ferire più di quanto non sia pronto a ghermire il bottino («libentius vulnera corpore excipientem quam aurum manu susipientem»), fermo davanti alla morte («ipsaque morte, quam formidant alii, meliorem»), iscritto in una *lignée* illustre che gli garantisce un *pedigree* dorato («ego sum praedo famosus Haemus... heres et aemulus virtutis paternae»). Una valida spalla non solo quando c'è da far razzia – così si descrive all'altezza di VII 11, 2 – ma anche quando c'è da godere dei piaceri della vita («'Non modo' inquit 'expeditionum praedarumque, verum etiam voluptatum vestrarum ducem me strenuum sentire debetis'»).

³⁰ *Met.* VII 5, 4-6.

Tutto questo *ensemble* di tratti esemplari, che sono centrati su un modello epidittico ‘auto-encomiastico’ era già emerso, in ogni caso, all’altezza del libro quarto nelle parole che i compagni avevano destinato, oltre che a loro stessi, al capitano Lamaco, onorato come un maestro e caduto in battaglia con la gloria di un eroe. Il capitolo che ora riportiamo (IV 11) è attinto alla prima novella raccontata durante il pasto, un momento di incontro e di relazione tra i ladroni corroborato da storie che hanno per oggetto l’eroismo dei loro capi:³¹

Tunc nos in ancipiti periculo constituti **vel opprimendi nostri vel deserendi socii, remedium e re nata validum eo volente comminiscimus.**
[...]

Ac dum trepidi **religionis**³² urguemur gravi tumultu et instantis periculi metu terremur ad fugam, nec vel sequi propeere vel remanere tuto potest, **vir sublimis animi virtutisque praecipuus**, multis nos adfatis multisque precibus querens adhortatur per dexteram Martis, per fidem sacramenti, bonum commilitonem cruciatu simul et captivitate liberaremus. **Cur enim manui, quae rapere et iugulare sola posset, fortem latronem supervivere? Sat se beatum, qui manu socia volens occumberet.** Cumque nulli nostrum spontale parricidium suadens persuadere posset, **manu reliqua sumptum gladium suum diuque deosculatum per medium pectus ictu fortissimum transadigit.** Tunc nos **magnanimi ducis vigore venerato** corpus reliquum veste lintea diligenter convolutum mari celandum commisimus. Et nunc iacet noster Lamachus elemento toto sepultus.

Lasciamo qui da parte il discorso sull’ironia che presiede all’*iter* di processazione del materiale letterario, la quale, comunque, non esclude una dimensione simbolica dei discorsi e dei personaggi, né la capacità dell’autore di scioglierli dalle briglie di una lettura troppo stretta.

³¹ La *Storia di Lamaco* (IV 9-11), la *Storia di Alcimo* (IV 12), la *Storia di Trasileone* (IV 13-21).

³² M. Zimmerman legge *regionis*; a me sembra più opportuno, in questo caso, recuperare il testo di D.S. Robertson e salvare, con A. Fo e L. Nicolini - C. Lazzarini - N. Campodonico, una lezione che reputo migliore, anche per i motivi che sto discutendo.

In questa lunga sequenza autorappresentativa, spiccano dei predicati che rendono l'affresco del bandito quanto mai mosso e variegato in senso positivo: un ritratto ideale, a marcato sfondo ideologico, in cui ogni componente virtuosa è insistita.

Fino alle soglie del suo tramonto, Lamaco, infatti, si distingue per il proprio valore, senso di sacrificio e per la sopportazione della sofferenza. Al punto tale che, attraverso il tema del *commoda manum* – la richiesta ai commilitoni di subire quella morte *per amicum* frequente nei decessi ammirevoli degli uomini illustri – si attiva, in un frammento di titanismo eroico e libertario, la memoria tragica di figure come Eracle, che nell'*Ercole sul Monte Eta* invoca la morte per mano paterna, o Giocasta che, nell'*Edipo* senecano, invita il figlio a ucciderla.³³

La dialettica del simile potrebbe incoraggiare il lettore a ritenere il discorso di Tlepolemo una *captatio benevolentiae* – quale effettivamente è – modellata più o meno direttamente sulla storia di Lamaco: il recupero strategico di una biografia eccellente che ad Apuleio farebbe gioco riadattare e richiamare, anche in nome del suo posizionamento incipitario, nelle orecchie del *lector scrupulosus*. In realtà, si tratta di valori positivi; di una forma di eroismo profondo e universale pienamente realizzato in tutte le figure dei ladroni: in Alcimo, protagonista della novella immediatamente successiva, che nonostante appaia comunque «vittima della propria inesperta bramosia di bottino»³⁴ mette il benessere dei confratelli davanti al resto (*met.* IV 12, 1-3 e 5):

Enimvero Alcimus sollertibus coeptis {eum} saevum Fortunae nutum non potuit abducere. Qui, cum dormientis anus perfracto tuguriolo conscendisset cubiculum superius iamque protinus obliis faucibus interstinguere eam debuisset, **prius maluit rerum singula per latiore fenestram forinsecus, nobis scilicet rapienda, dispergere. Cumque**

³³ Cfr. Sen. *Herc. O.* vv. 1305-1306: «sive es misericors, commoda nato manum / properante morte et occupa hanc laudem tibi» e *Oed.* v. 1032: «agedum, commoda matri manum».

³⁴ L. Nicolini - C. Lazzarini - N. Campodonico, Apuleio. *Metamorfosi. Volume II (Libri IV-VI)*, p. 186.

iam cuncta rerum naviter emolitus nec toro quidem aniculae quiescentis parcere vellet [...]. Quo sermone callido deceptus astu et vera quae dicta sunt credens Alcimus, verens scilicet ne et ea quae prius miserat quaeque postea missurus foret, non sociis suis, sed in alienos lares iam certus erroris abiceret...

Nel *fortissimus socius* Trasileone, eroe della raffinata digressione finale, ove veste i panni dell'orso – il modello omerico del cavallo di Troia offre qui evidentemente il suo impulso alla narrazione – per intrufolarsi in una casa da saccheggiare. Pronto ad affrontare il viluppo infausto degli eventi, il virilissimo brigante ingaggia una lotta all'ultimo sangue con i cani che lo braccano, guadagnandosi l'immortalità mentre si batte ferocemente (*met.* IV 15, 1; 20, 1-2; 21, 3 e 6):

Quorum prae ceteris Thrasyleon factionis optione delectus ancipitis machinae subivit aleam, iamque habili corio et mollitie tractabili vultu sereno sese recondit. [...] sed plane Thrasyleonem mire canibus repugnantem latens pone ianuam ipse prospicio. **Quamquam enim vitae metas ultimas obiret, non tamen sui nostrique vel pristinae virtutis oblitus, iam faucibus ipsis hiantis Cerberi reluctabat. [...]** sed iam morsibus laceratus ferroque laniatus, **obnixo mugitu et ferino fremitu praesentem casum generoso vigore tolerans gloriam sibi reservavit, vitam fato reddidit. [...]** Sic etiam Thrasyleon nobis pervivit, sed a gloria non pervivit.

I racconti dei tre condottieri, confluiti nel discorso più 'di maniera' del 'discendente' Emo, contribuiscono a codificare, insomma, una memoria collettiva di matrice orale intrisa di pose maschie ed eroiche, che offre ai commilitoni uditori tanto la contemplazione nostalgica di figure esemplari idealizzate per coraggio e nobiltà, quanto, con una vena paideutica, un paradigma etico e comportamentale cui aderire. E, in effetti, passando in rassegna anche i discorsi e le situazioni che coinvolgono i briganti *iuniores*, salta all'occhio come questa disposizione alla *virtus* sia spesso evocata con spirito corale: Apuleio documenta la socievolenza dei suoi banditi (*e.g.* IV 1, 1: *in pago quodam apud notos ac familiares latronibus senes devertimus*) e allude a un codice d'onore che fa del latrocinio un'esperienza professionale (*e.g.* IV

9, 4: *quod est huic disciplinae primum studium*),³⁵ alimentata dal legame fraterno tra uomini paradossalmente empatici e attenti al prossimo (e.g. IV 23-24). Attraverso l'elemento del bagno e del pasto condiviso (IV 7-8), momento d'incontro e di relazione, enfatizza la vocazione comunitaria del loro vivere insieme senza omettere di evidenziarne i protocolli sacri e le componenti religiose (IV 22, 1). Proprio come lo spazio che lo ospita: la caverna – all'apparenza un luogo terribile collocato *ultra terminum*, nei fatti un semplice polo di aggregazione umana³⁶ –, anche il bandito ha una fisionomia cangevole: la sua figura evoca la comune opinione che viva ai margini e non sia integrato nel tessuto sociale – ed effettivamente risulta violento e sanguinario – ma è anche compagno, virtuoso e solidale.

È, dunque, una figura ambigua, non definita e aperta alla curva del cambiamento: non sta dentro al perimetro convenzionalmente inteso della comunità, alle mura delle sue abitazioni, né alla stessa dimensione dell'abitabile; infesta lo spazio occupandolo e svuotandolo per ritirarsi ai margini – in una caverna che è un luogo non risolto, al crocevia tra *sauvagerie* e cultura – ma 'sta dentro' la società nei termini in cui vive in uno spazio di libertà modellato su norme e valori esemplari, promossi da racconti che istituiscono un paradigma per la cultura del gruppo.

4. *L'identità restituita?*

Queste narrazioni, in definitiva, sembrano concorrere alla costruzione di un *mythos* autocelebrativo esemplare, cui corrispon-

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 179 *ad loc.*: «Il termine *disciplina*, di ambito filosofico, rivela una sorta di orgoglio deontologico in chi dimostra di possederne il codice».

³⁶ J. Trinquier, *Le motif du repaire des brigands et le topos du locus horridus: Apulée, Métamorphoses, IV, 6*, «Revue de Philologie», 73.2 (1999), pp. 257-277, sostiene giustamente come la caverna dei briganti non rientri nella tipologia del *locus horridus*, poiché in essa è assente la dimensione della mostruosità (cfr. p. 262), ma, piuttosto, del *locus munitus* (cfr. p. 264).

de una rigenerazione positiva del maschile al di là delle scorie del *gap* di genere. I racconti dei briganti sono miti ‘auto sussistenti’, che non si fondano, cioè, sull’attivazione, mediante il rilievo diretto e trivializzato, delle figure del passato – Ganimede, Endimione e gli altri uomini fatti a pezzi dalla mano della femmina –, ma sfruttano in maniera interstiziale e strutturante il discorso, le voci e i codici dell’epica per accentuare ulteriormente la loro vocazione solenne, complice la raffinata processazione artistica del dettato.³⁷

Se gli eroi che popolano le pagine dei testi letterari, finiti tra le mani delle *mulieres plussciae*, sono da loro stati sottratti al giogo del maschile – a Ercole è stata presa la virilità e pallido è rinato Catamite; Achille, addormentatosi, è diventato amasio della Luna e del Sonno –, è verosimile pensare, calandosi nell’ottica dei *gender studies*, che la rifondazione del «sapere mitico» trasponga su un piano figurale la reazione dell’uomo alla donna.

Una donna che, nelle *Metamorfosi*, ha rifiutato di corrispondere alla morale del suo sesso, intesa nell’ottica maschile che la pietrifica; che non si è accontentata di fare a pezzi il *vir* penetrandone il corpo e profanandone la virilità, ma che ha decostruito il paradigma della virilità stessa, sostituendo ai suoi miti esemplari delle storie in cui del maschio resta solo un’ombra o un palpitante ammasso di carne viva.

³⁷ Come è stato osservato, infatti, dietro Alcimo c’è Eurialo; l’*imagery* di Trasileone nascosto nel corpo dell’orsa recupera in maniera archetipale, come dicevamo, la vicenda troiana; ma le immagini dell’*epos* sono ancora numerose: dallo spaccato notturno con la personificazione del sonno (IV 18, 3), al riferimento a Cerbero (IV 20, 2), alla simil-*laudatio funebris* in IV 21.

DIANA DELLANTONIO

LE ORIGINI DI ROMA E IL PERIODO REGIO
NELLA STORIOGRAFIA TARDOANTICA.
I CASI DELL'ANONIMA *ORIGO GENTIS ROMANAE*
E DELLA *CHRONOGRAPHIA* DI GIOVANNI MALALA

1. *La tradizione storiografica del periodo regio romano*

La trattazione degli avvenimenti accaduti a partire dall'arrivo di Enea sulle coste italiche fino alla cacciata da Roma del re Tarquinio il Superbo, ovvero il mitico torno di tempo definito come periodo regio romano è stato oggetto di narrazione e recepimento dagli albori della letteratura romana fino all'epoca tardoantica.

Tutta la tradizione storiografica in lingua latina precedente all'epoca tardoimperiale e tardoantica si può suddividere in tre fasi principali: la tradizione annalistica, quella augustea e quella post-augustea.

La prima fase è costituita dalle opere degli annalisti, cioè dei primi storici della letteratura romana, i cui testi ci sono pervenuti solo in modo frammentario, tramite citazioni di autori successivi.¹

La seconda fase ha come punto di riferimento principale la tradizione delle origini di Roma ritenuta dagli studiosi come quella canonica, ovvero quella tramandata dai testi di Livio e di Virgilio, e in misura minore di Dionigi di Alicarnasso, che ci sono pervenuti

¹ T.J. Cornell - J.W. Rich, *Introduction. 2. The Present Edition*, in T.J. Cornell (ed.), *The Fragments of the Roman Historians*, vol. 1, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 7.

invece integralmente.² Altri autori che si possono annoverare in questo secondo filone della letteratura augustea sono Cicerone e Strabone, vissuti nello stesso periodo di Virgilio, Livio e Dionigi di Alicarnasso, ovvero tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C.

La terza fase, fiorita dopo il principato di Augusto, ha come autori principali lo scrittore di origine greca Plutarco e Valerio Massimo.

Sono state tramandate anche narrazioni alternative delle vicende del periodo regio romano rispetto alla ricordata tradizione considerata canonica e riferite anche da Dionigi di Alicarnasso³ e da Plutarco.⁴ Queste versioni alternative hanno affiancato, a partire dal IV secolo a.C., la versione canonica fino all'epoca tardoantica.⁵

Lo scopo di questo studio è quello di illustrare brevemente la ricezione del periodo regio romano e dunque dei miti di Enea e dei sette re di Roma nella storiografia di epoca tardoantica prendendo in considerazione in particolare due narrazioni di diverso genere letterario e scritte in due lingue diverse: l'anonima operetta *Origo gentis Romanae*, scritta in latino, appartenente al genere dei commenti, e la *Chronographia*, in lingua greca, un'opera a metà strada tra una cronaca e un racconto storico, dello scrittore

² M. Lentano, *Un'altra storia di Roma. Origo gentis Romanae*, Einaudi, Torino 2015, pp. XXIX-XXX.

³ Dionigi di Alicarnasso nella sua opera *Antiquitates Romanae*, ad esempio, a proposito della morte di Remo, riferisce due versioni, ovvero la variante più diffusa che voleva Remo ucciso dal fratello Romolo e la variante secondo la quale Remo sarebbe stato ucciso dal centurione Celere (vd. DH I, 88, 2).

⁴ Si pensi ad esempio al resoconto di Plutarco relativo agli ultimi di anni di regno di Romolo, quando il potere condusse il primo re di Roma ad assumere atteggiamenti alteri odiosi e vessatori (vd. Plut. Rom. XXVI, 1).

⁵ Si pensi ad esempio alla versione alternativa della nascita di Romolo e Remo, dovuta ad uno stupro da parte dello zio Amulio ai danni della Vestale Rea Silvia, descritta dagli annalisti Marco Ottavio e Licinio Macro e ricordata proprio nell'*Origo gentis Romanae*, OGR XIX, 5. Per le numerose varianti alternative della leggenda si veda il recente M. Lentano, *I fratelli di Romolo. Varianti scartate nel mito delle origini di Roma*, «I Quaderni del ramo d'oro online», 13 (2021), pp. 147-163.

antiocheno Giovanni Malala, vissuto nel VI secolo d.C. al tempo dell'imperatore Giustiniano.

In queste due opere, prese in considerazione assieme ad altri testi di tardoimperiali e tardoantichi di analogo contenuto nella mia tesi di dottorato discussa nel gennaio 2024 presso l'Università di Vienna,⁶ la trattazione del periodo regio romano sembra essere stata adattata al periodo storico in cui i singoli autori vivevano, trasformando gli dèi in semplici uomini comuni e introducendo nella narrazione di singole vicende alcuni elementi che vanno considerati anacronistici. Il mito restava dunque, anche in epoca tardoantica, una materia letteraria estremamente malleabile.

2. *L'Origo gentis Romanae*

L'operetta *Origo gentis Romanae* non ci è pervenuta in una tradizione manoscritta autonoma, ma è tramandata in un *corpus* di tre scritti, chiamato dagli studiosi *Corpus Aurelianum*,⁷ assemblato in modo tale da risultare un testo composito,⁸ con le tre opere in esso contenute (*Origo gentis Romanae*, *de viris illustribus*, *de Caesaribus*) presentate una di seguito all'altra.⁹ L'interpretazione dell'operetta pone diversi problemi: non si conoscono infatti né la sua data di composizione né l'identità del suo autore.

⁶ D. Dellantonio, *Le origini di Roma e il periodo regio nella storiografia tardoimperiale e tardoantica (secoli III-VII dopo Cristo)* [tesi di dottorato], Wien 2024.

⁷ Il nome deriva dall'erronea attribuzione ad Aurelio Vittore, scrittore vissuto nel IV secolo d.C., di tutte e tre le opere in esso contenute. Si veda al riguardo A. Momigliano, *Some Observations on the 'Origo Gentis Romanae'*, «Journal of Roman Studies», 48 (1958), p. 56.

⁸ M. Sehlmeier, *Geschichtsbilder für Pagane und Christen. Res Romanae in den spätantiken Breviarien*, DeGruyter, Berlin - New York 2009, p. 12; M. Lentano, *Un'altra storia di Roma*, pp. IX-XI; M.A. Nickbakht - C. Scardino, *Einleitung*, in C. Scardino - M.A. Nickbakht (eds.), *Aurelius Victor. Historiae Abbreviatae*, Schöningh, Paderborn 2021, p. 21.

⁹ M. Lentano, *Un'altra storia di Roma*, pp. X-XI.

L'epoca di composizione dell'*Origo* è stata a lungo oggetto di dibattito tra gli studiosi: alcuni la ritengono redatta – come il *de viris illustribus* di certa paternità di Aurelio Vittore – nel IV secolo d.C.,¹⁰ altri ancora non escludono che sia stata composta nel V o nel VI secolo d.C.¹¹ Momigliano invece propone di datare la stesura dell'opera alla seconda metà del IV secolo d.C.,¹² mentre Richard ipotizza per la sua stesura una data collocata «intorno all'ultimo quarto del IV secolo».¹³

Le fonti adoperate per i suoi resoconti da questo autore tardoantico rimasto sconosciuto sono l'*Eneide* di Virgilio, gli annalisti romani, citati a più riprese nell'opera,¹⁴ e un commento sconosciuto dell'*Eneide* diverso da quello offerto da Servio e precedente a quest'ultimo.

L'*Origo*, per quanto breve, sembra inoltre inserirsi nel filone dei commenti tardoantichi a Virgilio. Il primo paragrafo è infatti dedicato alla spiegazione del curioso significato di una parola, ovvero *primus*,¹⁵ spiegazione che coincide con la prima delle tre spiegazioni fornite dal *grammaticus* tardoantico Servio nel commento all'ottavo libro dell'*Eneide*.¹⁶ L'anonimo autore dell'*Origo* sembra quindi mostrare una certa familiarità con il genere dei

¹⁰ M. Shanz - C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. Vierter Teil. Die römische Literatur von Constantin bis zum Gesetzgebungswerk Justinians. Erster Band. Die Literatur des vierten Jahrhunderts*, Beck, München 1970², p. 69; P.L. Schmidt, *Origo gentis Romanae*, in R. Herzog (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. Restauration und Erneuerung. Fünfter Band. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.*, Beck, München 1989, p. 186.

¹¹ F. Schröter, *Incerti Auctoris Vulgo Sexti Aurelii Victoris Originis Gentis Romanae Liber*, Teubner, Leipzig 1829, pp. XXI-XXII.

¹² A. Momigliano, *Some Observations on the 'Origo Gentis Romanae'*, p. 59.

¹³ J.-C. Richard, *Pseudo-Aurélius Victor. Les origines du peuple romain*, Les belles lettres, Paris 1983, p. 65.

¹⁴ M. Lentano, *Un'altra storia di Roma*, pp. XVII-XVIII.

¹⁵ OGR I, 4.

¹⁶ Serv. *ad Aen.* VIII, 319. Si veda anche M. Lentano, *Un'altra storia di Roma*, p. 67, n. 9.

commenti tardoantichi delle opere letterarie di Virgilio e possedere quindi un buon livello di cultura.

3. *Giovanni Malala*

Di Giovanni Malala, conosciuto dai suoi contemporanei con diversi nomi, come ad esempio Giovanni Malela,¹⁷ si hanno poche e incerte notizie. Per certo egli è vissuto nel VI secolo d.C. e nel proemio della sua opera dichiara di essere originario della città di Antiochia,¹⁸ nella provincia romana di Siria Prima,¹⁹ ovvero dell'odierna Antakya, nell'attuale Turchia.²⁰

Agli inizi del VI secolo d.C. Antiochia era una fiorente metropoli,²¹ dove si parlava sia il greco che il siriano²² e dove probabilmente si leggeva e scriveva in latino, come avveniva all'epoca del resto correntemente anche in altre zone di lingua greca dell'impero romano d'Oriente.²³ Giovanni Malala ha forse

¹⁷ Questo è uno dei nomi dato a Giovanni Malala da Giovanni Tzetzes nel XII secolo nella sua opera *Chiliades* (vd. Tzetz. *Chil.* V, 29). Si veda al riguardo E. Jeffreys, *The Beginnings of Byzantine Chronography: John Malalas*, in G. Marasco (ed.), *Greek and Roman Historiography in Late Antiquity: Fourth to Sixth Century AD*, Brill, Leiden 2003, p. 501.

¹⁸ Joh. Mal. *Chron. praef.*

¹⁹ Antiochia era diventata capitale della provincia Siria Prima intorno al 400 d.C. Si veda al riguardo K. Butcher, *Roman Syria and the Near East*, The British Museum Press, London - Los Angeles, p. 86.

²⁰ A.-M. Wittke, *Antiocheia* [1], in *Der Neue Pauly*, t. 1 (1996), col. 762.

²¹ C. Foss, *Late Antique Antioch*, in C. Kondoleon (ed.), *Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton University Press, Princeton 2000, p. 23.

²² M. Maas, *People and Identity in Roman Antioch*, in C. Kondoleon (ed.), *Antioch*, p. 17.

²³ E. Dickey, *Teaching Latin to Greek Speakers in Antiquity*, in E.P. Archibald - W. Brockliss - J. Gnoza (eds.), *Learning Latin and Greek from Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 31; O. Gengler, *Latin Literature in Johannes Malala's Chronicle*, in A. Garcea - M. Rosellini - L. Silvano (eds.), *Latin in Byzantium I. Late Antiquity and Beyond*, Brepols, Turnhout 2019, p. 378.

lavorato come *advocatus*,²⁴ ovvero come ufficiale, del *comes Orientis*.²⁵ Del resto, la sua educazione gli permetteva di svolgere tutte le mansioni collegate allo svolgimento di un tale incarico, ovvero gestire gli incartamenti dell'amministrazione imperiale, ricevere e pubblicare aggiornamenti che arrivavano da Costantinopoli, la capitale della *Pars Orientalis* dell'impero romano, e informare l'imperatore sugli sviluppi della situazione politica nella regione.²⁶

Dopo il 536 d.C. Malala si sarebbe poi trasferito a Costantinopoli dove avrebbe lavorato alla seconda edizione della sua *Chronographia*, iniziata nella sua città natale e terminata probabilmente dopo il 565 d.C.,²⁷ anche se non si sa se per opera dello stesso Malala o di un ignoto compilatore.²⁸

4. Il mito delle origini di Roma nell'Origo

Nell'*Origo gentis Romanae* sono presenti diversi mitemi, ovvero unità narrative minime significative, non menzionati – o ricordati solo in parte – nelle narrazioni di altri scrittori che hanno trattato le vicende del periodo regio romano, una particolarità questa che la rendono in un certo modo unica e più interessante rispetto ad altre fonti tardoantiche. I mitemi trattati solo nell'*Origo* e dunque da considerarsi originali sono: la generosa ospitalità nei confronti dello straniero, la demitizzazione – o meglio la razionalizzazione di stampo evemeristico, secondo le dottrine del filosofo

²⁴ E. Jeffreys, *The Beginnings of Byzantine Chronography*, p. 505.

²⁵ Il *comes Orientis* era il governatore della cosiddetta Diocesi d'Oriente dell'Impero romano che aveva come capitale proprio Antiochia. Si veda al riguardo E. Jeffreys, *The Beginnings of Byzantine Chronography*, p. 505.

²⁶ B. Croke, *Malalas, the Man and his Work*, in E. Jeffreys - B. Croke - R. Scott (eds.), *Studies in John Malalas*, Brill, Sydney 1990, p. 11.

²⁷ B. Croke, *Malalas, the Man and his Work*, pp. 1 e 19.

²⁸ R. Scott, *John Malalas*, in *Oxford Dictionary of Late Antiquity*, vol. 2, Oxford University Press, Oxford 2018, p. 825.

siceliota Evemero²⁹ – di dei e di eroi semidivini tra cui Romolo e Remo e il tema dell’eroe-civilizzatore. Un ulteriore tema che caratterizza questo scritto è l’origine esule e genealogicamente ibrida dei Romani,³⁰ come si può supporre dalla lettura dell’*Origo gentis Romanae*, in cui viene concesso un ampio spazio alla «pluralità degli apporti che sono all’origine della città»³¹ di Roma. Questa pluralità di apporti è data dall’inclusione degli esuli, ovvero – in ordine di arrivo – Giano, Saturno, Evandro ed Enea.

Il tema dell’accoglienza degli stranieri e dell’inclusione nei confronti degli esuli e di persone venute da fuori, che sembra pre-annunciare il tema dell’istituto dell’*asylum* fondato da Romolo nella narrazione di maggior parte degli autori che hanno trattato la figura del primo re, nell’*Origo gentis Romanae* lo si ritrova già nelle prime righe del testo quando viene descritto l’arrivo in Italia di Giano:

Dunque, mentre Giano regnava sulle popolazioni locali, rozze e prive di cultura, Saturno, esule dal suo regno, giunse in Italia, fu accolto e ospitato benevolmente [...].³²

Il carattere ospitale e accogliente dei re delle popolazioni autoctone italiche ritorna nell’*Origo* anche quando si riferisce dell’arrivo in Italia di Evandro, l’esule arcade che trova rifugio presso Fauno, un re italico:

Trasferitosi dunque in Italia, su suggerimento della madre, Evandro, [...] guadagnò in breve tempo l’amicizia di Fauno; questi lo accolse con benevola ospitalità e gli assegnò una porzione tutt’altro che esigua di terra da coltivare.³³

²⁹ Si veda tra i diversi studi relativi ad Evemero il recente D. Agri, *Euhemerism in Virgil’s Aeneid and Ovid’s Metamorphoses*, in S. Pugh (ed.), *Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*, Routledge, New York - Oxon 2021, p. 54.

³⁰ M. Lentano, *Un’altra storia di Roma*, p. LIX.

³¹ M. Lentano, *Un’altra storia di Roma*, p. LX.

³² «Igitur Iano regnante apud indigenas rudes incultosque Saturnur regno profugus, cum in Italiam devenisset, benigne exceptus hospitio est [...]», OGR III, 1, trad. it. di M. Lentano.

³³ «Hius admonitu transvectus in Italiam Euander [...] brevi tempore in familiaritatem Fauni se insinuavit atque ab eo hospitaliter benigneque exceptus

Il secondo mitema portante dell'*Origo* è la demitizzazione di dei e di eroi semidivini di provenienza e di stirpe incerta che in questa narrazione vengono ridimensionati a semplici esseri umani. È il caso, infatti, di Saturno che da divinità cacciata dall'Olimpo, come attestato in versi dell'*Eneide* citati dallo sconosciuto autore dell'*Origo*,³⁴ diventa un semplice esule in terra straniera. Secondo l'anonimo autore, il carattere divino attribuito a persone che sarebbero state in realtà dei semplici uomini sarebbe derivato dall'ingenuità d'animo che avrebbe caratterizzato gli antichi:

A quell'epoca, come si racconta, il candore degli antichi era assoluto; perciò, quando giungevano presso di loro degli stranieri assennati e saggi, che contribuivano ad organizzare la vita e a plasmare i costumi, poiché ne ignoravano i genitori e la provenienza, non solo li ritenevano generati dal cielo e dalla terra, ma trasmettevano tale convinzione anche ai posteri: è il caso appunto di Saturno, del quale dissero che fosse figlio del Cielo e della Terra.³⁵

Il terzo mitema, quello dell'eroe-civilizzatore, ricorre sia nella narrazione delle vicende riguardanti Saturno che in quelle riguardanti Evandro: infatti sono entrambi esuli dalle rispettive patrie e si distinsero per aver introdotto presso i popoli con cui entrano in contatto, che sono descritti come uomini selvaggi e dediti a rapine, costumi o usanze che rendono gli abitanti dei luoghi che li hanno accolti delle popolazioni progredite e avanzate. Questi re-taggi culturali positivi che sarebbero stati donati ai popoli italici sono ad esempio nel caso di Saturno l'agricoltura e la coniazione

non parvum agri modum ad incolendum accepit», OGR, V, 3, trad. it. di M. Lentano.

³⁴ OGR, I, 1, trad. it. di M. Lentano.

³⁵ «Tanta autem usque id tempus antiquorum hominum traditur fuisse simplicitas, ut venientes ad se advenas, qui modo consilio ac sapientia praediti ad instruendam vitam formandosque mores aliquid conferrent, quod eorum parentes atque originem ignorabant, caelo et terra editos non solum ipsi crederent, verum etiam posteris affirmarent, veluti hunc ipsum Saturnum, quem Caeli et Terrae filium esse dixerunt», OGR II, 4, trad. it. di M. Lentano.

della moneta, mentre nel caso di Evandro la lettura e la scrittura in lettere latine, la coltivazione agricola dei campi e la doma dei buoi con il giogo come si legge nei seguenti passi:

Messo da parte Giano, [...] preferirono legarsi a Saturno, che [...] insegnò a coltivare i campi [...]. La tradizione vuole altresì che Saturno introducesse l'uso di coniare il bronzo e di battere moneta: [...].³⁶

Primo in assoluto, Evandro insegnò agli abitanti dell'Italia a leggere e scrivere con quell'alfabeto che in parte aveva lui stesso appreso in precedenza, <in parte...>; fece conoscere inoltre le messi, scoperte inizialmente in Grecia, e insegnò come si semina la terra e, per la prima volta in Italia, come si aggiogano i buoi per lavorarla.³⁷

Probabilmente gli abitanti dell'Italia prima dell'arrivo di questi due eroi culturali avevano un sistema basato sulla trasmissione orale delle conoscenze. In ogni caso l'attestazione di Evandro come eroe-civilizzatore ricorre già in Livio³⁸ e in Dionigi di Alicarnasso;³⁹ quindi, lo sconosciuto autore dell'*Origo gentis Romanae* potrebbe essersi basato sull'*Eneide*.

5. *Il periodo regio romano nella Chronographia*

L'intero libro VII della *Chronographia* di Giovanni Malala, composta da diciotto libri, è dedicato alla fondazione di Roma da parte dei gemelli Romolo – che viene chiamato da lui Romo –

³⁶ «Omissoque Iano, [...] se Saturno maluit annectere, qui [...] disciplinam colendi ruris edocuit, [...]. Is tum etiam usum signandi aeris ac monetae in formam incutiendae ostendisse traditur. [...]», OGR III, 4, trad. it. di M. Lentano.

³⁷ «Primus itaque omnium Euander Italicos homines legere et scribere edocuit litteris, partim quas ipse antea didicerat <, ...>; idemque fruges in Graecia primum inventas ostendit serendique useum edocuit terraeque excolendae gratia primus boves in Italia iunxit», OGR V, 3, trad. it. di M. Lentano.

³⁸ Liv. I, 7, 8.

³⁹ DH I, 33, 4.

e di Remo, ma già dalla seconda metà del libro VI lo scrittore antiocheno introduce la storia di Enea che era già apparso brevemente nel V libro in occasione della trattazione degli eroi che combatterono durante la guerra di Troia.⁴⁰

Interessante è il mancato accenno da parte dello scrittore a un'origine divina del personaggio: Malala non riferisce, come avvenne di regola prima di lui in autori come Virgilio, la credenza che Venere fosse la madre di Enea. La sua è quindi una versione razionalizzata della nascita dell'eroe, in cui si nega ogni coinvolgimento divino: di conseguenza l'eroe è un semplice essere umano e non, come riferito dalla maggior parte degli autori che lo precedettero, un semi-dio.

Malala racconta, come Virgilio, le numerose peregrinazioni di Enea verso l'Italia, sebbene con alcune differenze rispetto a quanto riferito nell'*Eneide*. Per esempio, mentre nell'opera di Virgilio si narra che Enea aveva abbandonato la regina di Cartagine Didone spinto dal dio Hermes su esortazione di Giove,⁴¹ in Malala Enea abbandona Cartagine di sua spontanea volontà per paura del re Iarba, rivale in amore dell'eroe troiano.⁴²

Anche per quanto riguarda la leggenda del regno di Romolo lo scrittore antiocheno offre una versione del tutto diversa da quella canonica riferita da Livio nella sua opera *ab Urbe condita*, una versione che possiamo ritenere profondamente influenzata dal periodo storico in cui lo scrittore antiocheno viveva.

La prima differenza rispetto alla tradizione canonica è il resoconto della costruzione da parte di Romolo di un ippodromo. In Malala si legge infatti:

Egli [Romolo] ricominciò a lavorare e costruì l'ippodromo a Roma, volendo far divertire i cittadini della città dal momento che lo attaccavano per aver ucciso il fratello. Si narra che egli fu il primo ad organizzare corse coi carri nel territorio di Roma in occasione di una festa del dio

⁴⁰ Ioh. Mal. *Chron.* VI, 19, 53-57.

⁴¹ Verg. *Aen.* IV, 219-237.

⁴² Ioh. Mal. *Chron.* VII, V, 10, 46-47.

Sole in onore dei quattro elementi a lui subordinati, ovvero la terra, l'acqua, il fuoco e l'aria.⁴³

Romolo avrebbe quindi fatto costruire un ippodromo a Roma per scopi politici, ovvero per distrarre il suo popolo con i giochi con l'intento di far dimenticare i disordini che si erano creati in seguito all'assassinio di Remo, da lui stesso perpetrato.

Strettamente collegata alla costruzione dell'ippodromo è l'istituzione delle corse con i carri in onore dei quattro elementi naturali, ovvero dell'aria, dell'acqua, della terra e del fuoco. Questo particolare è un'invenzione tutta malaliana, oltre che risultare del tutto anacronistica. La suddivisione dei carri in fazioni fu infatti introdotta solo alcuni secoli dopo la fondazione di Roma e, come prassi invalsa nel periodo imperiale,⁴⁴ si diffuse in diverse zone dell'Impero romano d'Oriente tra cui l'Egitto solo a partire dall'epoca tardoantica, come attestano alcuni frammenti di papiro datati al 315 d.C. e relativi a ricevute di acquisti obbligatori di orzo.⁴⁵

Romolo, secondo lo scrittore antiocheno, avrebbe assegnato a ciascuna fazione un elemento chiamando quindi ogni fazione con il nome di uno specifico colore: il rosso, il verde, il blu e il bianco.⁴⁶

⁴³ «καὶ εὐθέως πάλιν ἀρξάμενος ἔκτισε τὸ ἵππικὸν ἐν τῇ Ῥώμῃ, θέλων διασκεδάσαι τὸ πλῆθος τοῦ δήμου τῶν Ῥωμαίων, ὅτι ἐστασίαζον καὶ ἐπήρχοντο αὐτῷ διὰ τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ. καὶ ἐπετέλεσε πρῶτος ἵπποδρόμιον ἐν τῇ χώρᾳ τῆς Ῥώμης εἰς ἑορτὴν τοῦ Ἥλιου, φησί, καὶ εἰς τιμὴν τῶν ὑπ' αὐτὸν τεσσάρων στοιχείων, τοῦτ' ἐστὶ τῆς γῆς καὶ τῆς θαλάσσης καὶ τοῦ πυρὸς καὶ τοῦ ἀέρος», Ioh. Mal. *Chron.* VII, 4, 38-43.

⁴⁴ Si pensi ad esempio al passaggio del libro VI dell'opera *Vite dei Cesari* di Svetonio, relativo alla vita di Nerone, in cui viene descritta la passione entusiastica di Nerone per la fazione dei Verdi (vd. Suet. Nero XII). Si veda anche S. Bell, *Roman Chariot Racing. Charioteers, Factions, Spectators*, in P. Christesen - D.G. Kyle (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Wiley-Blackwell, Malden 2014, p. 499.

⁴⁵ P. Cair. Isid. 57 = Trismegistos 10386, P. Cair. Isid. 58 = Trismegistos 10387. Si veda anche S. Remijsen, *Games, Competitors, and Performers in Roman Egypt*, in W.B. Henry - P.J. Parsons (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri. Volume LXXIX*, The Egypt Exploration Society, London 2014, p. 205.

⁴⁶ Ioh. Mal. *Chron.* VII, 5, 97-99.

Sempre secondo Malala la popolazione di Roma si sarebbe divisa poi a favore di una o delle altre fazioni impegnate nelle corse dei cavalli e presto per questo motivo si sarebbero sviluppati degli attriti deleteri, perché i cittadini oltremodo aizzati dall'agonismo tendevano a non andare più d'accordo tra di loro, come si legge nel passaggio seguente:

In seguito gli abitanti di Roma si divisero in fazioni e non andarono più d'accordo fra di loro, perché desideravano la vittoria della propria fazione e di conseguenza la supportavano, come se si trattasse di una religione. Vi era una grande divisione a Roma e le fazioni in città erano particolarmente ostili tra loro da quando Romo introdusse lo spettacolo delle corse coi carri per i sudditi.⁴⁷

In questo caso risulta ben evidente l'allusione al fazionismo, ai disordini civili⁴⁸ e al dissenso politico⁴⁹ cioè ai fenomeni sociali che furono alla base della sanguinosa e tragica rivolta di Nika, avvenuta a Costantinopoli nel gennaio del 532 d.C. all'epoca del regno dell'imperatore Giustiniano.⁵⁰

Un'altra velata allusione alla rivolta di Nika si ritrova nel resoconto dedicato al ratto delle Sabine di liviana memoria. Malala, infatti, descrive l'episodio con queste parole:

Dopo aver riunito l'esercito nel palazzo, Romo organizzò le corse stabilendo la partecipazione delle sole donne. [...] Le donne, sia sposate che vergini, riempirono l'ippodromo. [...] Mentre si tenevano le corse,

⁴⁷ «καὶ λοιπὸν οἱ τὴν Ῥώμην οἰκοῦντες διεμερίσθησαν εἰς τὰ μέρη, καὶ οὐκέτι ὁμονόησαν πρὸς ἀλλήλους διὰ τὸ ἐρᾶν λοιπὸν τῆς ἰδίας νίκης καὶ ἀντιποιεῖσθαι τοῦ ἰδίου μέρους, ὥσπερ θρησκείας τινός. καὶ ἐγένετο μέγα σχίσμα ἐν τῇ Ῥώμῃ, καὶ μεγάλην ἔχθραν εἶχον πρὸς ἀλλήλους ἐν τῇ Ῥώμῃ τὰ μέρη, ἀφοτε ἐπενόησεν αὐτοῖς τὴν τοῦ ἱππικοῦ θέαν ὁ Ῥῶμος», Ioh. Mal. *Chron.* VII, 5, 14-19.

⁴⁸ M. Hodgkinson, *John Malalas, Licinius Macer, and the History of Romulus*, «Histos», 1 (1997), p. 87.

⁴⁹ A. Cameron, *Circus Factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Clarendon Press, Oxford 1976, p. 272.

⁵⁰ Sulla rivolta di Nika si veda tra gli altri M. Meier, *Die Inszenierung einer Katastrophe: Justinian und der Nika-Aufstand*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 142 (2003), pp. 273-275 e J.J. Ayaita, *Justinian und das Volk im Nikaufstand* [tesi di dottorato], Heidelberg 2016, pp. 60-130.

l'esercito si precipitò fuori dal palazzo; irruppe nell'ippodromo ed essi [i soldati] catturarono dalle gradinate le donne vergini o senza marito e si trovarono delle mogli.⁵¹

Questo resoconto sembra riecheggiare da vicino i tragici eventi accaduti durante la rivolta del 532 d.C. quando le truppe del generale Belisario e del principe di origini gepide Mundo irrupero nell'ippodromo di Costantinopoli dove erano riuniti i rivoltosi uccidendo più di trentamila persone.⁵²

Un'altra innovazione apportata dallo scrittore antiocheno rispetto alla versione canonica della leggenda relativa alle origini di Roma e al periodo regio è l'istituzione da parte di Romolo dei *Brumalia*, in realtà una festa di più tarda origine bizantina:

Romo istituì ciò che venne conosciuto come i *Brumalia*, dichiarando che, almeno a quanto si dice, l'imperatore a quell'epoca dovesse intrattenere l'intero senato, i funzionari e tutti coloro che lavoravano a palazzo, dal momento che erano persone importanti, durante l'inverno quando vi era una pausa dai combattimenti.⁵³

Lo scrittore antiocheno è il primo autore nella letteratura di lingua greca e di lingua latina ad attribuire a Romolo l'istituzione di questa festività e si tratta, mi sembra, di un'altra chiara proiezione di elementi tardoantichi, specificamente bizantini, nel lontano passato di Roma.⁵⁴ Malala adatta quindi intenzionalmente i

⁵¹ «καὶ συνάξας τὸ πλῆθος τοῦ στρατοῦ ἐν τῷ παλατίῳ ἐπετέλεσεν ἰππικόν, κελεύσας μόνον γυναῖκας θεωρῆσαι τὸ ἵπποδρόμιον. [...] καὶ ἀνεπλήρωσαν τὸ ἰππικὸν γυναῖκες ὕπανδροι καὶ νεώτεροι παρθένοι [...] καὶ ἐν τῷ ἐπιτελεῖσθαι τὸ ἵπποδρόμιον ἀπολυθεὶς ὁ στρατὸς ἐκ τοῦ παλατίου ὄρμησαν ἐν τῷ ἰππικῷ, καὶ ἐκ τῶν βάθρων ἀνέσπασαν τὰς παρθέτους γυναῖκας καὶ τὰς μὴ ἔχουσας ἄνδρας· καὶ ἔλαβον ἑαυτοῖς γυναῖκας», Ioh. Mal. *Chron.* VII, 6, 43-52.

⁵² Si veda *supra* la nota 45.

⁵³ «τούτου οὖν ἕνεκεν ὁ Ῥῶμος ἐπενόησε τὰ λεγόμενα Βρουμάλια, εἰρηκῶς, φησὶν, ἀναγκαῖον εἶναι τὸ τρέφειν τὸν κατὰ καιρὸν βασιλέα τὴν ἑαυτοῦ σύγκλητον πᾶσαν καὶ τοὺς ἐν ἀξίᾳ καὶ πάσας τὰς ἔνδον τοῦ παλατίου οὖσας στρατιάς, ὡς ἐντίμους, ἐν τῷ καιρῷ τοῦ χειμῶνος, ὅτε τὰ πολεμικὰ ἔνδοσιν ἔχου», Ioh. Mal. *Chron.* VII, 7, 68-73.

⁵⁴ D. Briquelet, *Romulus vu de Constantinople. La réécriture de la légende dans le monde byzantin: Jean Malalas et ses successeurs*, Hermann, Paris 2018, p. 169.

fatti del periodo regio romano al suo pubblico di epoca bizantina, rendendo quindi il primo re di Roma probabilmente addirittura un vero prototipo degli imperatori bizantini, da Giustiniano in poi.

6. Conclusioni

Analizzando alcuni passi dei resoconti dedicati alla narrazione delle origini di Roma e del periodo regio nell'*Origo* e nella *Chronographia*, due opere composte durante l'epoca tardoantica si è potuto vedere come gli scrittori tardoantichi che furono autori di questi testi leggessero e adoperassero le loro fonti. Il mito delle origini di Roma, già di per sé proposto in modo alquanto sfaccettato e variegato nel corso dei secoli, sembra rappresentare per loro un'occasione per confrontarsi con il proprio presente. Di conseguenza si assiste a una sorta di adattamento della materia mitologica al proprio tempo e ai possibili interessi dei lettori loro contemporanei. Per questo motivo il mito si trasforma tanto da divenire una materia razionalizzata avente come protagonisti uomini reali al posto di divinità o di esseri semidivini, mentre viceversa vengono proposti come antichi dettagli in realtà appartenenti al presente contemporaneo e dunque del tutto anacronistici come si è visto avviene nel caso di Giovanni Malala.

In questo modo il mito, che resta comunque un argomento di carattere pagano, assurge a strumento di comprensione del presente e può diventare una materia utile e affascinante anche per quei lettori che professano la religione cristiana. Non solo, ma durante l'epoca tardoantica tutte le varianti di una stessa storia, in questo caso le origini di Roma, continuano ad avere importanza e ad essere tramandate ed utilizzate una accanto all'altra, nonostante si fosse ormai da secoli affermata come dominante e più diffusa la versione di Livio e di Virgilio, ovvero la cosiddetta variante canonica di quel lontano passato.

IL RE CELATO: IL MITO BIBLICO
NELLA LETTERATURA PORTOGHESE DEL CINQUECENTO

EUGENIO LUCOTTI

LE *TROVAS* DI BANDARRA
E LA ‘MACCHINA MITOLOGICA’ DEL SEBASTIANISMO

1. Al volgere del millennio, Eduardo Lourenço introduce in questi termini il discorso sul possibile o auspicabile ‘destino’ della cultura portoghese in un clima che percepisce come di generale sfiducia nei confronti dell’ancora incompiuto «progetto del moderno»¹ di matrice illuminista:

Un’evocazione del destino portoghese in prospettiva mitica o mitologica sarebbe un contributo ulteriore al conformismo universale. Il nostro proposito [...] non è quello di *capire la realtà* di questo destino, ancora in divenire, ma quello piuttosto d’insinuare non soltanto che esso non è inseparabile dalle finzioni attive con cui i Portoghesi hanno vissuto e vivono, ma anche che la sua lettura è impossibile senza tenere nel giusto conto quelle finzioni, ossia, la mitologia che esse configurano.²

L’insieme di forme e motivi espressivi caratterizzanti la cultura portoghese risulterebbe solo parzialmente comprensibile se non si considerasse il suo intrecciarsi con istanze mitologiche che ne popolano l’immaginario e ne permeano i linguaggi. Si tratta soprattutto di una mitologia nazionale e di matrice cristiana, che tende a conferire un carattere esemplare all’identità e alla pre-

¹ Cfr. J. Habermas, *Il moderno. Un progetto incompiuto*, Nuova Trauben, Torino 2019.

² E. Lourenço, *Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*, trad. it. di V. Russo - R. Vecchi, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 73.

senza storica del Portogallo, nonché da un primato dell'elemento spirituale, irrealistico e onirico nelle proprie autorappresentazioni.

Di queste «finzioni attive», il sebastianismo, 'mito sebastico' o mito dell'*Encoberto* ('celato'), costituisce un filone messianico di notevole ripercussione, entrato a pieno titolo nell'immaginario collettivo come «unico mito genuinamente portoghese». ³ Fondandosi specificamente su una perdita o su un'assenza, quella del corpo mistico di un sovrano scomparso, e perpetuando la promessa del suo ritorno, rivela fin dalle sue radici la sua natura mitica, «qualcosa di cui un'esperienza creativa insiste nel farci credere l'esistenza, tenendocene al tempo stesso ben celata l'essenza». ⁴ Come valutare quindi il sebastianismo e la sua irriducibile capacità di generare discorso, che perdura ancora oggi? Lourenço propone un modo di ragionare che superi sia l'attribuzione di un giudizio *a priori* sul mito, che un'opposizione manichea tra «coscienza mitica» e «coscienza razionale», ⁵ frequente nella letteratura dedicata al tema.

Fu un componimento poetico di matrice popolare, le *Trovas* di un ciabattino *cristão novo* ('ebreo convertito') di Trancoso, Gonçalo Annes, detto Bandarra, ad avere un ruolo decisivo nel panorama messianico portoghese, alimentandosi del mito e al contempo ristrutturandolo, aprendo a ulteriori prospettive letterarie. A partire dalle *Trovas* e soprattutto sulle loro diverse possibilità esegetiche si poté elaborare una specifica mitopoiesi, consegnando ai secoli a venire questi componimenti come «il Vangelo del sebastianismo». ⁶

Gli studi sul sebastianismo, così come le sue declinazioni letterarie, sono sterminati, rendendo impossibile per i limiti di questo

³ M. Real, *Nova teoria do sebastianismo*, Dom Quixote, Lisboa 2014, p. 90.

⁴ F. Jesi, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 27.

⁵ M. de Albuquerque, *O valor politológico do sebastianismo*, «Arquivos do centro cultural português», 8 (1974), p. 267.

⁶ J.L. de Azevedo, *A evolução do sebastianismo*, 2ª ed., Clássica, Lisboa 1947, p. 9.

contribuito anche solo una loro mappatura, a cui oltretutto altri e più estesi lavori si sono dedicati. In questa sede si tenterà di muovere da alcuni assunti jesiani per ragionare sulla rilevanza delle *Trovas* nel delineare un'osmosi tra mito sebastico e letteratura capace di imprimere un marchio, ancora visibile, sull'evoluzione storico-culturale portoghese. Ciò si verifica anche e soprattutto quando questi scritti rappresentano soltanto «un testo di interesse storico o folclorico»,⁷ divenuto inattuale il loro valore profetico. Non si tratta di mera ricezione o «espressione letteraria»⁸ del mito, in quanto la letteratura diventa parte integrante di ciò che Furio Jesi chiama «macchina mitologica»⁹ agendo direttamente come veicolo della sua trasmissione, della sua ricreazione nonché della sua tecnicizzazione.

2. Dopo l'apogeo della potenza lusitana a cavallo tra il XV e il XVI secolo e la relativa stabilità che caratterizzò i regni di Manuele I (1495-1521) e Giovanni III (1521-1557), la morte di Sebastiano I nel 1578 a seguito della grave sconfitta militare di Ksar-el-Kebir, in Marocco, contro le forze del regno sa'diano, decretò l'estinzione della dinastia regnante di Aviz. Sebastiano I era il 'desiderato', poiché tutti i possibili eredi di Giovanni III in grado di garantire una discendenza dinastica erano morti; gli succedette l'anziano zio e antico reggente Enrico I, cardinale e privo di eredi, la cui morte nel 1580 spianò la strada all'ascesa al trono portoghese da parte di Filippo II di Spagna. Si inaugurarono così i sessant'anni della cosiddetta 'unione iberica' o 'dinastia filippina', in cui il Portogallo, entrato definitivamente nell'orbita asburgica, vide annullata la sua indipendenza dinastica e politica. Nel 1595, con la morte del pretendente Antonio, Priore di Crato,

⁷ «Um texto de interesse histórico ou folclórico», J. van den Besselaar, *O sebastianismo. História sumária*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa 1987, p. 184.

⁸ A.M. Pires, *D. Sebastião e o encoberto. Estudo e antologia*, 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1982, p. 38.

⁹ F. Jesi, *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino 1979, p. 111.

nipote illegittimo di Manuele I, si esaurirono tutte le speranze concrete di restaurazione di un sovrano portoghese.

La morte di Sebastiano I e il tramonto di ogni prospettiva risolutrice sanciscono la morte simbolica del regno, generando un sentimento di perdita. Questo, insieme al mancato ritrovamento del corpo del sovrano, mise in moto il meccanismo messianico di speranza e attesa del suo ritorno, fondato su profezie preesistenti. Il destino più che le sue effettive attitudini determinarono nei secoli una lettura a tratti sfocata di Sebastiano I, sovrapponendo una dimensione mistica a quella storica. Manuel Gandra, per esempio, arriva a vagliare l'ipotesi secondo cui il re sia intenzionalmente andato incontro alla sconfitta di Ksar-el-Kebir per uniformarsi alla profezia secondo cui dalla disfatta sarebbe risorto in apoteosi l'imperatore 'desiderato'.¹⁰ Dal canto suo Fernando Pessoa, in *Mensagem* (1934), poema il cui respiro sebastianista si rispecchia nella struttura, ne esalta la figura come campione del primato dell'ideale e dell'onirico sul reale. Nella poesia *D. Sebastião, Re di Portogallo*, dove ne delinea il ritratto umano e storico:

Pazzo, sì, pazzo, perché volli grandezza
come la sorte non dà.
Superiore a me fu la mia certezza;
per questo là sull'arenile
restò il mio essere che fu, non ciò che è.

La mia pazzia, che altri me la prendano
con ciò che in essa stava.
Senza la pazzia che cos'è l'uomo
se non saziata bestia,
cadavere differito che procrea?¹¹

¹⁰ «Talvez não seja completamente infundada a possibilidade de D. Sebastião ter intencionalmente preparado uma derrota militar em Alcácer-Quibir [...], para se conformar à profecia, que dava como traço distintivo do Imperador Desejado ter ele de ser estrondosamente derrotado numa batalha contra o Islão e andar em tribulação, antes de poder regressar em apoteose», M.J. Gandra, *Joaquim de Fiore, joaquimismo e esperança sebastica*, Fundação Lusíada, Lisboa 1999, pp. 139-141.

¹¹ F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, vol. II, 11^a ed., trad. it. di A. Tabucchi - M.J. de Lancastre, Adelphi, Milano 2006, p. 153.

E in *Don Sebastião*, dove si preannuncia il sebastianismo:

Aspettate! Caddi nell'arenile e nell'ora avversa
che Dio concede ai suoi
per l'intervallo in cui l'anima sia immersa
in sogni che sono Dio.

Che importa l'arenile, la morte e la sventura
se Dio mi ha custodito?
È ciò ch'io mi sognai che eterno dura,
È Questo che ritornerò.¹²

Si affermò dunque la leggenda, che si sarebbe poi tradotta in mito, secondo cui Sebastiano I non sarebbe morto in battaglia, ma si sarebbe celato in attesa del momento opportuno, destinato a ricomparire «in un mattino nebbioso in sella al suo cavallo bianco» per riportare il regno agli antichi fasti e «ristabilire la sovranità nazionale». ¹³ Degne di nota, inoltre, come prova della subita diffusione di queste voci, le apparizioni nei primi due decenni del dominio filippino di alcuni 'falsi Sebastiani', ultimo dei quali il calabrese Marco Tullio Catizone, che da Venezia convinse alcuni patrioti portoghesi in esilio di essere l'autentico Sebastiano I, finché non fu giustiziato nel 1602. ¹⁴

Gli studi più recenti tendono a ridimensionare sia gli stereotipi della storiografia ottocentesca sulla sua presunta 'follia' o 'visionarietà' e sulla conseguente gestione 'catastrofica' del regno, che l'idea secondo cui la perdita dell'indipendenza del paese abbia costituito una vera e propria cesura storica. ¹⁵ Questa avvenne,

¹² Ivi, p. 169.

¹³ «A esperança de que o Desejado voltasse, restabelecendo a soberania nacional. [...] O rei estava encoberto, mas voltaria numa manhã de nevoeiro, montado no seu cavalo branco», A. Quadros, *Poesia e filosofia do mito sebastianista*, 2ª ed., Guimarães, Lisboa 2001, p. 343. Si cita questa enunciazione in quanto pressoché identica a quella oggi in uso nel linguaggio quotidiano.

¹⁴ Cfr. M. D'Antas, *Os falsos D. Sebastião*, 2ª ed., Europress, Lisboa 1988, pp. 153ss.

¹⁵ Cfr. J.P. Oliveira e Costa, *Portugal na história. Uma identidade*, Temas e Debates, Lisboa 2022, pp. 411ss.

tuttavia, nei processi di autognosia della cultura portoghese, soprattutto in seguito alla ‘restaurazione’ del 1640. Lo iato nella sovranità viene «drammatizzato» e il paese:

Rifluisce su se stesso, diventa la gloriosa isola imperiale di un’isola perduta dove attende la resurrezione del suo passato simbolicamente intatto [...]. Tutto avvenne come se al Portogallo fosse rimasto un presente virtuale, un passato morto, benché glorioso, e un futuro onirico.¹⁶

3. La ricezione delle *Trovas* si inserisce in questo scenario come snodo fondamentale della definizione del mito sebastico. Come risposta ai ‘mali’ e alla ‘corruzione’ dilaganti, in una di esse si trova esplicito il riferimento al ritorno da oltremare del re *encoberto* con il suo esercito al seguito: «Questo Re di gran fulgore / Con furore / Attraverserà il mare salato / Su un cavallo imbrigliato / E non sellato / Con gente di gran valore». ¹⁷ Composte all’incirca tra il 1537 e il 1538, messe al bando dall’inquisizione nel 1541 e nel frattempo circolate clandestinamente su vari supporti, le *Trovas* vengono riunite in volume nel 1603 dal nobile D. João de Castro, fervente sebastianista.

L’edizione *princeps* è perlopiù un commento¹⁸ alle *Trovas*, che presenta diverse problematiche. Lo studio critico di João Carlos Serafim sottolinea che i componimenti originali di Bandarra andarono perduti a seguito del processo inquisitorio;¹⁹ D. João de Castro dovette dunque affidarsi alla propria memoria e ad alcune copie pervenutegli frammentariamente per dare alle stampe una selezione in cui l’ordine stesso dei componimenti è arbitrario.²⁰

¹⁶ E. Lourenço, *Il labirinto della saudade*, pp. 78-79.

¹⁷ «Este Rei de grão primor / Com furor / Passará o mar salgado / Em um cavallo enfreado / E não sellado / Com gente de grão valor», *Trovas do Bandarra*, Imprensa popular de J.L. de Sousa, Porto 1866, p. 43.

¹⁸ J. de Castro, *Paráfrase e concordância de algumas profecias de Bandarra, sapateiro de trancoso*, ed. crit. di J.C. Serafim, Universidade do Porto, Porto 2018.

¹⁹ Ivi, p. 81.

²⁰ Ivi, pp. 116-117.

Tale ricostruzione fu orientata da finalità strumentali, quali, appunto, l'identificazione dell'*Encoberto* con Sebastiano I, e caratterizzata da aggiunte non attribuibili a Bandarra, come il prologo dedicato al vescovo di Guarda.²¹ Di fronte a questo statuto testuale incerto, la storia editoriale delle *Trovas* vide sorgere diverse tradizioni e falsificazioni.

Nel 1644 il conte di Vidigueira, D. Vasco Luís da Gama, pubblicò a Nantes una seconda edizione, con una prefazione dedicata «ai veri portoghesi devoti dell'*Encoberto*»,²² in cui questi viene identificato non più con Sebastiano I, ma con Giovanni IV.²³ Nel 1809 esce a Barcellona una terza edizione, che aggiunge due prefazioni, *Prologo* e *A quem ler*, e soprattutto un secondo e terzo corpo di *trovas*, provenienti rispettivamente da una copia in possesso del cardinale Nuno da Cunha²⁴ e da un manoscritto trovato nel 1729 nella chiesa di San Pietro a Trancoso.²⁵ Fecero seguito due edizioni londinesi: una nel 1810,²⁶ che riproduce solo il terzo corpo di quella del 1809 con una lunga parafrasi e un'appendice

²¹ Ivi, pp. 85-87.

²² *Trovas do Bandarra. Edição fac-similada da edição de Nantes (1644)*, Inapa, Lisboa 1989, p. 33.

²³ Nel 1640 il Portogallo riacquistò l'indipendenza politica e dinastica con l'incoronazione di Giovanni IV di Braganza. Da questo momento prende forma dal filone sebastianista il millenarismo del 'Quinto Impero', che i limiti del presente articolo impediscono di approfondire. Impero universale che succede a quelli assiro, persiano, greco e romano, sempre secondo un'interpretazione delle *Trovas* sarebbe instaurato nel segno di Cristo e foriero di pace universale. Una delle prime opere sull'argomento, il *Tratado da quinta monarquia* (1641) del frate Sebastião de Paiva cita più volte il Bandarra e identifica l'avvento della monarchia universale con il ritorno di Sebastiano I. Cfr. S. de Paiva, *Tratado da quinta monarquia*, intr. di J.E. Franco, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 2006. Il 'Quinto Impero' si sgancia dal sebastianismo soprattutto con l'opera del gesuita António Vieira, tra le figure più rilevanti della letteratura portoghese secentesca, che elabora le sue idee millenariste parallelamente alla celebrazione della figura storica di Giovanni IV.

²⁴ *Trovas do Bandarra*, s.e., Barcelona 1809, p. 69.

²⁵ Ivi, p. 75.

²⁶ *Bandarra descuberto nas suas Trovas*, W. Lewis, London 1810.

contenente altre profezie legate a Giovanni IV; una nel 1815,²⁷ che aggiunge a quella del 1809 un quarto, quinto e sesto corpo, probabilmente apocriefi, ma tra i quali si troverebbero quattro *trovas* presenti in un *Compendio* del 1687 e assenti nelle edizioni del 1603 e 1644.²⁸ Altre edizioni, che non aggiungono componimenti, sono state pubblicate a Lisbona nel 1822 e nel 1823; a Porto del 1866 (una ristampa di quella del 1809) e ancora a Lisbona nel 1911 e 1942.²⁹

Alla diffusione del sebastianismo fa da contraltare il numero relativamente scarso di edizioni in circolazione, quasi tutte caratterizzate da integrazioni o alterazioni a seconda di come doveva essere interpretato il contenuto profetico. Se per quanto riguarda i secoli XVII e XVIII si può ipotizzare che le *Trovas* abbiano continuato a essere trasmesse oralmente o su supporti diversi dal volume, anche a causa della penetrazione tra i ceti popolari, dalla metà del XIX secolo, essendosi definitivamente affermato il sebastianismo come mito, l'interesse per i componimenti in sé era venuto meno. Le edizioni successive a quella del 1823, infatti, possono essere considerate poco più che ristampe, o, nel caso di quelle più recenti come la citata edizione critica di Serafim, motivate da interesse storico-scientifico. La complessità filologica dovuta all'assenza di originali, alle manipolazioni già evidenti nell'edizione *princeps* e alla successiva proliferazione di apocriefi conferma comunque la notevole ricezione delle *Trovas* e la diffusione del mito sebastico per loro tramite.

4. Le *Trovas* attingono a fonti di diverso genere che nei secoli precedenti si erano radicate nella Penisola Iberica. La loro matrice veterotestamentaria è confermata dai riferimenti di Bandarra

²⁷ *Trovas inéditas de Bandarra*, s.e., London 1815.

²⁸ C. Carvalho, *As trovas de Bandarra num Breve Compendio de Notables Vaticinios de 1687*, Ecopy, Porto 2010, pp. 5-6.

²⁹ Cfr. Id., *O manuscrito n.o 1319 da BPMP, o tratado da Quinta Monarquia e as trovas de Bandarra*, Ecopy, Porto 2013, pp. 12-13.

ai libri di Geremia, Daniele ed Esdra (*Trovas* CVI-CVIII), collegabile alla presenza, seppur clandestina, di comunità ebraiche intellettualmente molto attive.³⁰ Su questo sostrato si innestano filoni appartenenti al misticismo cristiano medievale e facenti capo a Isidoro da Siviglia, Gioacchino da Fiore e Giovanni di Rupe-scissa, nonché reminiscenze del ciclo arturiano, in particolare la *quête* del Graal e la leggenda del Re Pescatore.³¹

Le interpretazioni delle *Trovas* concorrono quindi a riconfigurare un mitologema già presente e centrato sul ciclo vita-morte-rinascita. Il messianismo si installa sulla leggenda, definitasi parallelamente, della cristofania che avrebbe annunciato la vittoria di Alfonso I sugli almoravidi nella battaglia di Ourique (1139). La simbologia associata all'evento fondativo del regno di Portogallo, una sorta di revivalismo del costantiniano *in hoc signo vinces*, sarà destinata a perdurare, come ulteriore aspetto della mitologia nazionale.³² Il parallelismo tra Ourique e Ksar-el-Kebir porta alla sovrapposizione di Sebastiano I con il re fondatore,³³ conferendo al primo lo statuto di 'rifondatore' e 'rigeneratore' del regno. Si impone allora una visione cristologica di Sebastiano I, *Desejado* ed *Encoberto*, e per traslato del Portogallo, che dalla nascita sotto auspici divini passerebbe per un ciclo di morte e resurrezione.

Se il mito risiede in simboli che non rimandano a nulla, se non a sé stessi, e di conseguenza rimandano alla morte,³⁴ è significa-

³⁰ Gli ebrei furono espulsi dal Portogallo nel 1496; molti si convertirono al cristianesimo ma continuarono a professare in segreto l'ebraismo. Cfr. A.J. Saraiva, *Inquisição e cristãos-novos*, Gradiva, Lisboa 2019.

³¹ Cfr. A.M. Pires, *D. Sebastião e o encoberto*, pp. 75-76; J.L. de Azevedo, *A evolução do sebastianismo*, pp. 20ss.

³² Gli scudi rappresentanti i cinque re vinti (o secondo altre interpretazioni, le cinque piaghe di Cristo) sono ancora oggi ravvisabili sullo stemma e sulla bandiera della Repubblica Portoghese.

³³ Nella lirica *D. Sebastião* del poeta romantico Luiz Augusto Palmeirim compaiono i versi «Glorias de Ourique luctando as aspira / Quem menos que Affonso por certo não é», L.A. Palmeirim, *Poesias*, 2ª ed., A.J.F. Lopes, Lisboa 1854, p. 51.

³⁴ Cfr. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, p. 17.

tivo allora che la macchina mitologica del sebastianismo si metta in moto con insistenza proprio in un momento di morte simbolica. Il lutto non consumato e l'estinzione della dinastia lasciano il Portogallo in una condizione di orfanità e di abbandono simili al lamento di Cristo in agonia, «testimonianza della sorte di un orfano divino, al quale il soccorso paterno giungerà solo dopo la morte». ³⁵ L'orizzonte rimane vuoto, ma è annunciato dalla profezia di Bandarra; dall'abisso nullificante scaturisce la fede in una palingenesi, ossia il «fanciullo primordiale» ³⁶ destinato a un futuro messianico, materiato dell'immagine del re scomparso.

Il sebastianismo, come identificazione di Sebastiano I con il contenuto delle *Trovas*, si sviluppa al tempo stesso per dare una risposta a una crisi concreta. La 'selezione' operata da D. João de Castro 'tecnicizza' il mito, lo evoca deliberatamente per fini specifici, politici e ideologici. ³⁷ Nel farlo, tuttavia, opera una ri-semantizzazione che dà origine al nuovo filone e ne fonda la mitologia. Non le *Trovas* ma la loro *Paráfrase* rendono visibile la profezia, dandole 'sostanza':

Se la mitologia, in quanto racconto, è in qualche misura sostanza, non è sostanza il mito, ciò che riceve sostanza dalla mitologia. Mentre racconta, il mitologo crea una sostanza, il racconto, presupponendo l'esistenza di un'altra sostanza, il mito, ed avendo la sensazione di plasmarla. Ma il mito non ha sostanza al di fuori della mitologia, e dall'istante in cui acquista sostanza è mitologia, non mito. ³⁸

L'immagine del sovrano redivivo cristallizza il fermento messianico cinque-secentesco e a sua volta diventa un archetipo suscettibile di rifigurazioni. Dal Seicento fino ai primi dell'Ottocento le profezie di Bandarra vengono discusse, commentate, interpretate e, come si è visto, manipolate, nella loro valenza semantica più immediata. Nella letteratura e nei documenti

³⁵ Ivi, p. 12.

³⁶ Ivi, p. 13.

³⁷ Cfr. ivi, p. 20.

³⁸ Id., *Materiali mitologici*, p. 107.

dell'epoca il sebastianismo è trattato come autentica credenza, fenomeno culturale e sociale.

5. Una nuova e più complessa fase dell'osmosi tra sebastianismo e letteratura è inaugurata proprio nel momento in cui le *Trovas* esauriscono il loro significato immediato. In epoca napoleonica si pubblicano ancora pamphlet come quello di José Agostinho de Macedo, in cui i sebastianisti sono descritti come una «ridicola setta»³⁹ per il loro credo, derubricato a «follia», ma soprattutto perché l'attesa messianica li manterrebbe in condizione di passività, impedendo loro di reagire contro l'occupazione francese.⁴⁰ Bandarra vi è citato decine di volte e il sebastianismo 'ortodosso' è attaccato come movimento messianico capace di influire sul comportamento degli individui, nuovamente in un contesto di perdita della sovranità. A partire da metà Ottocento, tuttavia, la dimensione del credo cede il passo a quella del racconto condiviso.⁴¹ Il mito si afferma definitivamente in quanto tale, sottratto alla storicità e trasposto in un'atemporalità di cui esiste unicamente il rimando che in ogni istante fonda il funzionamento e l'autonomia della macchina mitologica.⁴² Bandarra stesso sarà tratteggiato da Pessoa oltre che come mitologo, come figura dai contorni mitologici, «un nome collettivo, con il quale si designa non solo il visionario di Trancoso, ma tutti coloro che hanno visto, grazie al suo esempio, alla stessa Luce».⁴³ In queste vesti, Bandarra e il sebastianismo confluiscono sia nella letteratu-

³⁹ J.A. de Macedo, *Os sebastianistas*, s.e., Lisboa 1810, p. 1.

⁴⁰ Ivi, pp. 112-113.

⁴¹ Uno degli studi più autorevoli sul sebastianismo, il già citato volume di A.M. Pires *D. Sebastião e o encoberto*, suddivide il materiale antologizzato in «documenti del credo sebastico», in cui figurano testi dal XVII al XIX secolo, e «sebastianismo come tema letterario», da metà Ottocento in poi.

⁴² Cfr. F. Jesi, *Materiali mitologici*, pp. 113-114.

⁴³ «Um nome colectivo, pelo qual se designa, não só o vidente de Trancoso, mas todos quantos viram, por seu exemplo, à mesma Luz», F. Pessoa, *Sebastianismo e quinto império*, Ática, Lisboa 2011, p. 274.

ra degli ultimi due secoli che in tutti i tentativi di autognosia, non necessariamente legati alla creazione artistica.

Il romanticismo inaugura la fortunata tradizione che vorrebbe il sebastianismo sovrapporsi con il ‘carattere nazionale’ del popolo portoghese. Se in *As profecias de Bandarra* (1848) Almeida Garrett ironizza sulla credulità popolare, nel *Frei Luís de Sousa* (1843) il drammaturgo dipana la materia sebastica come ‘doppio’, nel destinare al personaggio di D. João de Portugal il motivo della morte apparente seguita dal ritorno e stabilendo uno dei perni della tensione drammatica sul crinale dell’affermazione/negazione del mito.⁴⁴ In una nota al dramma, Garrett aggiunge che:

Il sebastianista è un altro tipo popolare che [...], tra le mani giuste, può fornire uno sguardo ricchissimo sui costumi nazionali. Romanzieri e poeti, filologi e filosofi troveranno molto di che estrarre da questo filone fertilissimo nella grande miniera delle nostre antiche credenze e superstizioni.⁴⁵

Il sebastianismo continua a essere oggetto di dibattito e valutazione, ma come fenomeno culturale, passibile di essere osservato con distanza critica, e non più direttamente come realtà sociale. La storiografia, in primo luogo, non può fare a meno di confrontarsi col mito. Oliveira Martins fa coincidere la fine degli Aviz con il momento in cui il mito diventa indissolubile dal carattere dell’«anima lusitana», suggerendo ancora una volta l’identificazione tra morte biologica e simbolica:

⁴⁴ A. Garrett, *Frei Luís de Sousa*, ed. crit. di J. Dionísio, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 2022, pp. 170ss. Il dramma garrettiano è considerato uno degli esempi più canonici di ricezione letteraria del sebastianismo; si noti soltanto che l’avverarsi della profezia, con il ritorno ‘celato’, sotto mentite spoglie, di D. João de Portugal, catalizza la rovina finale anziché offrire la rigenerazione desiderata.

⁴⁵ «O sebastianista é outro carácter popular que ainda não foi tratado e que, em hábeis mãos, deve dar riquíssimos quadros de costumes nacionais. O romançista e o poeta, o filólogo e o filósofo acharão muito que lavar neste fertilíssimo veio da grande mina de nossas crenças e superstições antigas», ivi, p. 293.

Il sebastianismo era una semplice esplosione della disperazione, una manifestazione del genio naturale e intimo della razza, e un'abdicazione dalla storia. Il Portogallo rinnegava, per un mito, la realtà; per la storia moriva, disfatto in un sogno, si avvolgeva, per entrare nel sepolcro, nel sudario di una speranza messianica.⁴⁶

Nel campo della storia culturale e della riflessione sull'identità nazionale diverse correnti di pensiero si contesero la validità della propria interpretazione del sebastianismo, spesso in termini manichei, come giudizio globale sulla cultura portoghese. Da una parte, si pone il mito sebastico come il nucleo eterno e incorrotto dello spirito nazionale. Di fronte alla modernità vissuta come esperienza fratturante, il mito si tradurrebbe in fonte di vitalità e unità, «nato dal dolore, nutrendosi di speranza, è per la storia ciò che per la poesia è la *saudade*, un aspetto indivisibile dell'anima portoghese»,⁴⁷ e promessa di una «pace universale».⁴⁸ Da una prospettiva diametralmente opposta, il messianismo radicato nell'immaginario è ritenuto direttamente responsabile della letargia che ostacola lo sviluppo del paese in senso moderno. António Sérgio vede nella «mentalità» ereditata dal Seicento, di cui il mito sarebbe parte costitutiva, la causa prima della trasformazione del Portogallo in «regno della stupidità»,⁴⁹ privo di spirito critico e arretrato dal punto di vista sia scientifico-tecnologico che culturale. Il saggista suggerisce allora di storicizzare il sebastianismo, leggerlo come fenomeno «psicologico-sociale», alla luce di una

⁴⁶ «O Sebastianismo era pois uma explosão simples da desesperança, uma manifestação do génio natural íntimo da raça, e uma abdicación da história. Portugal renegava, por um mito, a realidade; morria para a história, desfeito num sonho, envolvia-se, para entrar no sepulcro, na mortalha de uma esperança messiânica», J.P. Oliveira Martins, *História de Portugal*, 21ª ed., Guimarães, Lisboa 2004, p. 283.

⁴⁷ «Nascido da dor, nutrido-se da esperança, ele é na história o que é na poesia a saudade, uma feição inseparável da alma portuguesa», J.L. de Azevedo, *A evolução do sebastianismo*, p. 8.

⁴⁸ Cfr. J.P. Sampaio Bruno, *O encoberto*, Lello, Porto 1999, p. 251.

⁴⁹ A. Sérgio, *Saggi. Scritti di cultura e storia del portogallo*, trad. it. di E. Alberani, Meltemi, Milano 2021, p. 46.

ragione capace di opporvi i suoi antidoti e non secondo teorie organiciste e mistiche che lo vorrebbero eternizzare: «sottolineiamo questo fatto di una trasmissione di idee, di un'influenza intellettuale (senza arcani di Razza o miracoli dell'“Inconscio”) delle aspirazioni ebraiche sulle anime dei portoghesi».⁵⁰

Le equazioni ottocentesche tra sebastianismo e misticismo irrazionale, sebastianismo ed essenza, elemento indivisibile dell'identità nazionale, maturarono nel corso del Novecento. Durante il mezzo secolo di dittatura (1926-1974) il linguaggio del potere si appropriò del mito a fini propagandistici. Anche nelle sue interpretazioni 'utopistiche', se il sebastianismo (quindi lo spirito portoghese 'autentico') vuole «un mondo migliore, questo non è il mondo dell'orgogliosa e collerica ribellione delle masse, ma il mondo derivante dall'azione ordinatrice di Dio».⁵¹ Perduto il significato letterale delle *Trovas* e superata l'identificazione con una precisa figura storica, rimane pur sempre l'immagine del re *encoberto*, come metafora di ordine sociale, garantito dalla tradizione e da quella 'religiosità' che si vuole forzosamente indissolubile dallo 'spirito nazionale', e che lo stesso Jesi aveva riconosciuto come «deformata» e «violentata fino a divenire strumento di abiezione e di morte».⁵²

In un saggio del 1942 Mircea Eliade tessé le lodi della «rivoluzione spirituale», di ispirazione cattolica e antiliberal, portata avanti da Salazar, parlando di «reintegrazione della politica portoghese nel tracciato della propria tradizione».⁵³ Proprio Eliade fornì in questo periodo il principale contributo teorico per studi e antologie sul sebastianismo come quella di António Quadros, che fonda la sua analisi sulla nozione di *imitatio Dei* proposta

⁵⁰ Ivi, p. 93.

⁵¹ «Se sonha com um mundo melhor esse não é o mundo da orgulhosa e atrabiliária rebelião das massas, mas o mundo resultante da acção ordenadora de Deus», M. de Albuquerque, *O valor politológico do sebastianismo*, p. 287.

⁵² F. Jesi, *Letteratura e mito*, p. 44.

⁵³ M. Eliade, *Salazar e la rivoluzione in Portogallo*, trad. it. di H.C. Cicor-taş, Bietti, Milano 2013, p. 218.

dal mitologo romeno⁵⁴ per individuare nel mito un'essenza ancestrale ed eterna, a tutela di un'antropologia astorica. Verso gli anni centrali del secolo, il gruppo della 'Filosofia Portoghese' di Álvaro Ribeiro e José Marinho recupera l'essenzialità del mito nella definizione dello spirito nazionale e lo pone come cardine di un pensiero che si vuole asistematico e antipositivista. La critica alla *Zivilisation* è, quindi, il collante ideologico dei principali contributi novecenteschi sul mito, analisi e riflessioni che a partire da questo insistono sulla singolarità e sull'eccezionalità della *portugalidade*.

Se ancora oggi persiste la discussione sulla validità di un sebastianismo «razionalmente falso» ma «sentimentalmente vero» come «motore etico dei portoghesi»,⁵⁵ sul versante letterario dall'archetipo sebastianista scaturisce una molteplicità di significati metaforici. Le correnti romantiche e neoromantiche, o lo stesso modernismo di *Mensagem*, avevano associato il mito sebastico perlopiù all'utopia e al riscatto sottolineandone la componente palingenetica. In direzione opposta, nel *Delfino* di José Cardoso Pires (1968) l'addensarsi delle nebbie sul paesaggio paludoso trasfigura la dimensione dell'attesa in una prigione stagnante, chiaro riferimento allo *Zeitgeist* salazarista. «Il 25 aprile è stato il nostro re Sebastiano», sostiene il narratore di *O bosque harmonioso*, di Augusto Abelaira, «l'abbiamo trasformato in un sogno, avevamo bisogno del 25 aprile per conservare un sogno perduto [...]. Ma in realtà non lo volevamo, non sapevamo cosa farcene. Continueremo ad attenderlo, lo rimanderemo per sempre».⁵⁶ In *O conquistador* (1990) di Almeida Faria il sebastianismo si salda invece all'archetipo dongiovannesco attraverso il

⁵⁴ A. Quadros, *Poesia e filosofia do mito sebastianista*, pp. 350-351.

⁵⁵ M. Real, *Nova teoria do sebastianismo*, pp. 261-262.

⁵⁶ «O 25 de Abril transformámo-lo num sonho, precisávamos do 25 de Abril para conservar um sonho perdido... O 25 de Abril foi o nosso D. Sebastião, o remorso de o termos deixado escapar. Mas verdadeiramente não o queríamos, não sabíamos o que fazer com ele. Vamos continuar a esperá-lo, adia-lo-emos sempre», A. Abelaira, *O bosque harmonioso*, Sá da Costa, Lisboa 1982, p. 101.

personaggio di Sebastião. I tre esempi bastano per illustrare come sia possibile fornire visioni particolari del mito privilegiandone la dimensione di fucina di immagini, disseminandone significati e interpretazioni a partire dal fondo comune e immediatamente identificabile che lo costituisce.

6. Le *Trovas* di Bandarra, dunque, si situano al crocevia tra letteratura e mito e ne rivelano l'intima osmosi ben oltre il loro contenuto testuale, alimentando una macchina mitologica dal ruolo centrale nella formazione della cultura portoghese e quindi della sua produzione letteraria e filosofica. Il dinamismo di questa mitopoiesi, con esiti imprevedibili, porta alla sua costante riconfigurazione e rifunzionalizzazione, fino a varcare le frontiere nazionali (ma non linguistiche). Nel Nordest brasiliano, durante il XIX secolo, istanze sebastiche diedero forma ai movimenti messianici, terminati in massacro, di Pedra Bonita (1836-1838) e Canudos (1896-1897), a loro volta alla base di opere divenute canoniche quali, fra tante, *Pedra Bonita* (1938) di José Lins do Rego e *Os Sertões* (1902) di Euclides da Cunha.

Nel suo alludere al recupero nella realtà concreta di un'età dell'oro e nel suo costituirsi come 'teologia politica', il sebastianismo contiene fin dal principio i germi della sua tecnicizzazione, così come tecnicizza altri miti. In questo senso si comprende come intellettuali quali Pinharanda Gomes e, sulla sua scorta, Miguel Real, abbiano rilevato nel sebastianismo una sorta di perversione del 'bandarrismo',⁵⁷ con il travaso (e la riduzione) di contenuti ucronici millenaristi e messianici in senso (proto)nazionalista. Come si è visto, dalla tecnicizzazione originale nasce una nuova mitopoiesi e, una volta stabilito come mito, questo viene chiamato a servire finalità altre, anche e soprattutto quando lo si vuole elevare a elemento cardine della cultura e dell'identità

Si tratta del 25 aprile 1974, data-simbolo della Rivoluzione dei Garofani, che pose fine alla dittatura dell'*Estado Novo*.

⁵⁷ Cfr. M. Real, *Nova teoria do sebastianismo*, pp. 109-118.

nazionali. Sganciato definitivamente, a partire dall'Ottocento, dalla letteralità della leggenda e della profezia, dal suo aspetto «transitorio», il sebastianismo può esercitare il suo potere metaforizzante e al contempo radicalizzarsi assurgendo a una dimensione «eterna» dalla vocazione «ecumenica»,⁵⁸ riconfluendo nel pensiero dell'essenza. Riconoscere l'uso strumentale del mito appare relativamente semplice; tanto più complesso è invece il tentativo di stabilire confini e relazioni tra la tecnicizzazione del mito e la cristallizzazione di certe immagini mitologiche, che entrano a far parte attiva del patrimonio di una cultura. I vari volti del mito sebastico vengono plasmati dalla letteratura, che costruisce fantasmagorie attorno al vuoto essenziale di un mito della e per la morte, al «ci non-è»⁵⁹ evocato da Jesi. Il Pessoa di *Mensagem* sembra avere del resto intuito l'intimo funzionamento della macchina mitologica quando annuncia che «il mito è il nulla che è tutto», è «il corpo morto di Dio / vivente e nudo», riferendosi a Ulisse, il quale «per non essere venuto venne / e ci creò».⁶⁰

⁵⁸ M. de Albuquerque, *O valor politológico do sebastianismo*, pp. 291ss. L'autore del saggio, pubblicato all'indomani della Rivoluzione dei Garofani, tenta di delegittimarne le ragioni eleggendo la 'sua' interpretazione del sebastianismo a condizione naturale del popolo portoghese, che nel perseguire ogni altro cammino storico si 'pervertirebbe' e andrebbe incontro a una letale contraddizione della propria essenza.

⁵⁹ F. Jesi, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, p. 29.

⁶⁰ F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, vol. II, p. 143.

VOLGARIZZATORI, FESTAIOLI E PSICHIATRI:
IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA
DAL DUECENTO AL NOVECENTO

FRANCESCO OTTONELLO

LE RILETTURE EVEMERISTICHE
DI BRUNETTO LATINI E BONO GIAMBONI.
GANIMEDE NELLA CULTURA FIORENTINA
DEL TARDO DUECENTO

Ganimede è una figura del mito attestata in numerose fonti greche e latine, da Omero (*Il.* 5.265-267; 20.230-235) alle fonti cristiane e tardoantiche, che ha conosciuto una vasta ricezione iconografica e letteraria nei secoli di sviluppo delle culture europee, dal Medioevo all'età contemporanea.

Il bellissimo principe troiano (figlio di Troo, nella maggior parte delle fonti, a partire dalla genealogia omerica) rivive nell'immaginario occidentale prevalentemente per il ruolo di coppiere in Olimpo, in quanto amasio di Zeus, e come esempio paradigmatico di assunzione in cielo di un mortale che ottiene immortalità e giovinezza eterna. Malgrado la versione del mito impostasi con maggiore iconicità nel corso dei secoli – dall'età ellenistica, e con riprese decisive nelle fonti latine (Virgilio: *Aen.* 5.249-257, cfr. 1.28; e Ovidio: *Met.* 10.155-161, cfr. 11.756) – sia quella del rapimento mediante l'aquila, la figura di Ganimede ha incontrato una serie notevole di elaborazioni.

Dal III secolo a.C. diviene, mediante un catasterismo, la costellazione dell'Acquario, godendo anche di interpretazioni alternative di tipo evemeristico (dalla teoria sui miti di Evemero), in virtù delle quali il rapitore risulta terrestre: Tantalo, Minosse o Zeus stesso si configurano come re-guerrieri esistiti storicamente. Ganimede trova allora morte tragica e prematura, diventando spesso anche bottino di guerra, con l'aquila intesa come insegna militare.

Le primissime attestazioni in volgare del suo nome si collocano nella seconda metà del Duecento, nell'opera degli intellettuali di una generazione precedente a quella di Dante, legati alla tradizione dei volgarizzamenti.¹

Come ha messo in luce Cesare Segre il «volgarizzamento è, nella nostra prima letteratura, situazione mentale prima ancora che attività specifica» e se i «poeti e prosatori sono i protagonisti, i volgarizzatori sono le controfigure; e non è improbabile che questi abbiano dato aiuto o suggerito qualcosa a quelli».² Mi riferisco in particolar modo a Bono Giamboni e Brunetto Latini, figure cruciali anche per la formazione civile e laico-borghese del giovane Dante. La Firenze in cui si formò il poeta della *Commedia* «era la città dei volgarizzatori più illustri» e le due attività – da giurista e da volgarizzatore – risultavano strettamente connesse: il «volgarizzare era un atto proprio di una precisa cerchia sociale, che si dovrebbe identificare con la corporazione dei giudici e dei notai»,³ quali erano rispettivamente Bono e Brunetto, detentori della trasmissione dell'*ars dictaminis* e dell'*ars notariae*.

Nel volgarizzamento giamboniano delle *Storie contro i Paganini* di Orosio e nella trasposizione toscana del *Tresor* di Brunetto (scritto originariamente in francese antico),⁴ il mito di Ganimede

¹ Per approfondimenti sullo sviluppo nelle fonti classiche del mito di Ganimede e sulla sua fortuna in Italia, da Dante a Petrarca a Poliziano, da Tasso a Marino a Saba, vd. F. Ottonello, *Ganimede: elaborazioni del mito dal mondo classico alla letteratura italiana* [tesi di dottorato], Università degli Studi di Bergamo, 2022/2023 (relatore: Luca Carlo Rossi).

² C. Segre, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I volgarizzamenti del Due e Trecento*, UTET, Torino 1953, pp. 11-12.

³ L. Lombardo, *Dante lettore di volgarizzamenti? Un inquadramento della questione e prime ipotesi di lavoro*, in L. Bani - R. Calzoni - T. Persico (a cura di), *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante. In Memoria di Marco Sirtori*, La scuola di Pitagora, Napoli 2023, p. 235.

⁴ Facendo mia la distinzione di G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991 (1^a ed. 1973), pp. 12-13, parlo di 'volgarizzamento' per le versioni 'verticali' dal latino (lingua di prestigio) al volgare (lingua subalterna), come nel caso delle *Storie* di Orosio; e di 'trasposizioni' per le versioni dal francese antico al volgare italiano, trattandosi di lingue romanze coeve, che condivi-

è trattato in modo piuttosto simile, da un punto di vista storico-evemeristico.

Un discorso a parte meriterebbe una terza fonte volgare in cui il nome di Ganimede compare prima del Trecento: *Le miracole de Roma*, volgarizzamento romanesco dell'ultimo quarto del Duecento dei *Mirabilia Urbis Romae*, una sorta di guida di viaggio per i pellegrini che giungevano nell'Urbe.⁵

In questa versione anonima appaiono aggiunte provenienti dai *Cataloghi regionari* del IV d.C., cui risale la notizia del *lacus Ganymedis*, reso come *pozo de Ganimede* in romanesco: una fontana monumentale con una statua di Ganimede situata nella *Via Lata* (55. *De la septima regione de Roma*).⁶ Verosimilmente era ancora ravvisabile nel Basso Medioevo, seppure parzialmente. Infatti, tre secoli dopo, Pirro Ligorio raccontava di avere osservato personalmente quel che restava del *Laco di Ganymede* (*Codex Tauriniensis X*).

Al 1292 risale il volgarizzamento giamboniano delle *Historiae* dell'apologeta Orosio, che reca la prima attestazione di Ga-

dono simili strutture morfo-sintattiche, fonetiche e maggiori affinità culturali, come nel caso del *Tesoro* di Brunetto. Per un quadro teorico aggiornato sui volgarizzamenti rimando a G. Frosini, *Volgarizzamenti*, in G. Antonelli - M. Motolese - L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto, vol. 2. Prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 17-72, che ha messo in luce come siano labili le distinzioni tra prosa originale e volgarizzamento. Cfr. L. Lombardo, *Dante lettore di volgarizzamenti?*, p. 230.

⁵ L'edizione di riferimento è quella a cura di E. Monaci, *Le Miracole de Roma*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 38 (1915), pp. 551-590. Nel *corpus* dell'OVI, dal 14/07/2018, sono state apportate delle correzioni all'edizione primonovecentesca, ma per questo passo non occorrono differenze. Sulla lingua delle *Miracole de Roma* vd. G. Macciocca, *Introduzione alla lingua di Roma nel Duecento*, Pacini, Pisa 2018.

⁶ Durante il Medioevo, in continuità con l'età classica, si indicava con questo nome il tratto della Via Flaminia che collegava l'omonima porta Flaminia con la porta Fontinalis, e dunque l'intera regio VII delle quattordici regioni della Roma augustea. Cfr. J.R. Patterson, *Via Lata*, in E.M. Steinby (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. V (T-Z), Quasar, Roma 1999, pp. 139-141; J. Aronen, *Lacus Ganymedis*, in E.M. Steinby (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. III (H-O), Quasar, Roma, 1996, p. 168.

nimede registrata nel *corpus* dell'ОВI (*Opera del Vocabolario Italiano*). Quella di Bono è una versione ricca di rimaneggiamenti personali e numerose omissioni rispetto all'opera di storia universale di inizio V d.C. con un impianto provvidenzialistico e moralistico. Anche dal punto di vista linguistico l'autore toscano in molte parti «sembra quasi mettersi alla prova, spingendo al limite le capacità della lingua a sua disposizione». ⁷ Inoltre, se l'opera di Orosio proponeva «un'interpretazione consapevole del passato», «una *historia* che condanna la guerra», nel volgarizzamento di Bono non si compie «un'esaltazione della pace in senso assoluto», quanto una rilettura «in termini strumentali» del pacifismo dell'apologeta latino, in funzione «della pace interna» e nella fattispecie della «*pax* nella Firenze comunale». ⁸

La scelta del giurista fiorentino di recare in volgare l'opera orosiana non stupisce se si considera che fino all'età umanistica Orosio rappresentò il principale riferimento di storia antica universale oltre che un modello stilistico. L'allievo di Agostino «godette di una fama di poco inferiore a quella del maestro, in virtù del fatto che espresse nel Medioevo la concezione agostiniana della storia antica, la sua visione provvidenzialistica di essa, l'interpretazione delle età del mondo e anche l'esegesi di alcuni importanti accadimenti della storia romana». ⁹

Anche l'episodio di Ganimede si lega al tema della guerra e viene letto secondo un'interpretazione evemeristica. Nel passo in questione si assiste a uno dei numerosi casi di *praeteritio* del vol-

⁷ J. Matasci, *Le Historiae adversus paganos volgarizzate da Bono Giamboni: tre carotaggi stilistici*, in C. Burgassi - E. Guadagnini - G. Vaccaro (a cura di), *Migrazioni linguistiche e trasmissioni culturali in Italia (secoli XIII-XV)*, CNR, Roma 2021, p. 79.

⁸ E. Faini, «Uno nuovo stato di felicità». *Bono Giamboni volgarizzatore di Orosio*, in Z.G. Barański - T.J. Cachey Jr. - L. Lombardo (a cura di), *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, Salerno, Roma 2019, pp. 77-78.

⁹ C. Moreschini, *I padri*, in G. Cavallo - C. Leonardi - E. Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. V, Salerno, Roma 1992, p. 602.

garizzamento di Bono. Lo riporto sia nell'edizione di riferimento per l'OVI, quella ottocentesca di Francesco Tassi (1.11), sia in quella recente di Joëlle Matasci, utilizzata per il *corpus* del DiVo (*Dizionario dei Volgarizzamenti*).¹⁰ Quest'ultima, pur rifacendosi allo stesso codice (Riccardiano 1561), risulta più conservativa (1.44). Per un confronto testuale riporto il passo anche in latino, nell'edizione teubneriana (1.12), e fornisco una mia traduzione in italiano corrente del passo latino:

Bono Giamboni, 1.11.1-2 (ed. Tassi)

(1) [...] E così non mi conviene dire li sozzi fatti di Tantalo e Pelope: come Tantalo, re de' Greci, rapio Ganimede, figliolo di Trois re de' Troiani: e le battaglie che quindi nacquero, secondo che Fanocles poeta le scrisse. (2) E trapasso quello che di Persio e di Cadmo uno poeta, chiamato Palefato, disse [...].

Bono Giamboni, 1.44.2-3 (ed. Matasci)

44.2 [...] Et così non mi convien dire i sozzi facti di Tantalo et Pelope; como Tantalo re de' Greci rapio Ganimede, [4] figliuolo di Troule re de' Troiani, et le battaglie ke quindi nacquero, secondo ke Fanoces poeta le scripse. 44.3 [7] et trapasso quello ke di Perso et Cadmo uno poeta chiamato Malefacto disse [...].

Orosio, 1.12.3-7 (ed. Zangemeister, LLT)¹¹

[3] [...] nec mihi nunc enumerare opus est Tantali et Pelopis facta turpia, fabulas turpiores. Quorum Tantalus rex Frygiorum Ganymedem, [4] Troi Dardaniorum regis filium, cum flagitiosissime rapuisset, maiore conserti certaminis foeditate detinuit, sicut Fanocles poeta confirmat, qui maximum bellum excitatum ob hoc fuisse commemorat; [5] sive quia hunc ipsum Tantalum utpote adseculam deorum videri vult raptum puerum ad libidinem Iovis familiari lenocinio praeeparasse, qui ipsum quoque filium Pelopem epulis eius non dubitaret inpendere. [6] Taedet etiam ipsius Pelopis contra Dardanum atque Troianos quamlibet magna referre certamina, quae quia in fabulis celebrari solita sunt, neglegentius audiuntur. [7] Illa quoque praetereo, quae de Perseo Cadmo The-

¹⁰ F. Tassi (a cura di), *Delle Storie contra i Pagani di Paolo Orosio libri VII. Volgarizzamento di Bono Giamboni*, Baracchi, Firenze 1849; J. Matasci, *Le Historiae adversus paganos di Paolo Orosio volgarizzate da Bono Giamboni* [tesi di perfezionamento in Filologia italiana], Scuola Normale Superiore di Pisa, 2019/2020.

¹¹ Per la citazione dei testi latini mi rifaccio al prezioso strumento digitale della *Library of Latin Texts* (LLT).

banis Spartanisque per inextricabiles alternantium malorum recursus
Palefato scribente referuntur.

Orosio, 1.12 [trad. mia]

Non ho bisogno ora di elencare le nefandezze di Tantalo e di Pelope, storie ancora più turpi. Tantalo, re dei Frigi, rapì assai disonorevolmente Ganimede, figlio di Troo, re dei Dardani, e lo intrattenne in una vergogna più grande del conflitto intrapreso, come afferma il poeta Fanocle, il quale ricorda come a causa di ciò scoppiò una grandissima guerra. O forse Fanocle intendeva far apparire Tantalo come servitore degli dèi, poiché predispose il ragazzo rapito per la libidine di Giove, con favoreggiamento della sua famiglia. Proprio egli, lo stesso che non esitò a offrire anche suo figlio, Pelope, durante i banchetti del padre degli dèi. Sarebbe tedioso raccontare le pur grandi contese di Pelope contro Dardano e i Troiani, perché esse si ascoltano con scarsa attenzione, dato che son solite essere celebrate nelle favole poetiche. Inoltre omettendo quelle storie su Perseo, Cadmo, i Tebani e gli Spartani, che Palefato descrive mentre seguono il loro tortuoso corso attraverso intricati labirinti di mali che si succedono.

Innanzitutto, si può osservare come rispetto al testo latino ci siano delle significative lacune nel volgarizzamento di Bono. I sottoparagrafi 5 e 6, in cui si spiegano rispettivamente i motivi per cui le azioni di Tantalo e Pelope sono turpi (per prostituzione e cannibalismo), risultano del tutto omessi; mentre i due precedenti (3, 4) vengono compendiate. Rispetto al modello di riferimento i toni di riprovazione morale appaiono affievoliti, senza indugio sugli aspetti sessuali, nonostante non siano esclusi in assoluto. Bono parla infatti soltanto di «sozzi facti», mantenendo sottointeso l'oggetto della lordura morale: tralascia di tradurre *fabulas turpiores, flagitiosissime, maiore conserti certaminis foeditate detinuit*, e le parti successive. In modo alquanto sintetico, si dice soltanto come il rapimento di Ganimede, figlio di Troo, da parte di Tantalo abbia generato degli scontri bellici.

Vorrei poi porre in evidenza quello che potrebbe sembrare un vero e proprio errore di traduzione: Tantalo da *rex Frygiorum* diventa «re de' Greci». A meno che non si tratti di una svista, una scelta così divergente si può spiegare con l'intento autoriale di enfatizzare l'episodio di Ganimede come primo *casus belli* del

successivo e più noto conflitto tra Greci e Troiani, su cui si insiste in seguito.

Proprio questo motivo era stato approfondito nel *Tresor* da Brunetto Latini, composto durante il suo periodo di esilio in Francia (1260-1266) in *langue d'oïl*, nonostante l'italianità dichiarata, per due ragioni: si trovava in Francia, la parlata francese gli risultava la più piacevole e la più *commune* tra le lingue, come espresso dall'autore alla fine del prologo. Il *Tresor* fu la prima opera enciclopedica in una lingua volgare e rappresentò, attraverso il filtro fondamentale delle fonti classiche, una *summa* del pensiero medievale in senso storico-filosofico, politico e *lato sensu* scientifico. E a Bono Giamboni è stata attribuita per lungo tempo la versione in volgare tosco-fiorentino del *Tesoro*, fin quando Segre ne rigettò l'autenticità.¹²

Ganimede viene citato per nome quattro volte, in due differenti capitoli del I libro: *Qui dice il cominciamento dei re di Grecia* (*De Rois de Grece*, 28), *Delli re di Troia* (*Des Rois de Troie*, 32). Riporto per un confronto diretto la versione francese di Brunetto e quella della trasposizione pseudo-giamboniana:¹³

¹² L'autenticità giamboniana viene rifiutata con tre motivazioni: la diversità dalla lingua di Bono; l'assenza di 'altre' sue trasposizioni dal francese; la presenza di un solo manoscritto, non autorevole, recante l'attribuzione a Bono Giamboni (più di uno in realtà, ma Segre si riferisce verosimilmente al codice fiorentino BNF II.VIII.36). In ogni caso, lo studioso sottolinea l'importanza della versione toscana in ottica di ricezione poiché ottenne maggiore diffusione «attraverso il testo italiano, dal quale sembrano derivare le versioni castigliana, latina, catalana e persino francese», C. Segre, *Versione del Tresor di Brunetto Latini*, in C. Segre - M. Marti (a cura di), *La prosa del Duecento. La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. III, Ricciardi, Milano - Napoli 1959, pp. 311-312. Gli studi recenti scartano unanimemente la paternità di Bono. D'altra parte, però, non si può del tutto escludere un'ingerenza di Bono nel complesso reticolo di versioni toscane del *Tesoro*, così come l'ipotesi che lo stesso Brunetto possa avere presieduto a una di quelle traduzioni. Pur accogliendo la non attribuzione, sarebbero auspicabili ulteriori approfondimenti in merito. Ringrazio vivamente Luca Lombardo per la condivisione dei suoi pareri al riguardo.

¹³ Riporto il testo francese dalla *Bibliotheca Augustana* basato su F.J. Carmody (ed.), *Li livres dou trésor de Brunetto Latini*, University of California

1.28.3

Et sachiés ke Jupiter ot .ii. fius, Danaum et Dardanum. Cil Danaus fu rois en l'ille de Crete et de Micene et de Grece la environ, et ot guerre contre Trouis le roi de Troie et contre Ilum et Ganimedem son fiz, et ocist celui Ganimedem. Ce fu la premiere haine des troiens et des grezois.

E sappiate che Iuppiter ebbe due figliuoli: Danao e Dardanus. Quel Danao fu re nell'isola di Creta, e di Micene, e di Grecia là intorno. Ebbe guerra con Troio re di Troia, e contra Ilum, e con Ganimede. E vinse questo Ganimede. Onde nacque il primo odio tra li Troiani e Greci.

1.32.2

2. Dou roi Trouis nasqui Ilus ki fist la maistre forterece de Troie, ki par lui fut apelee Ylion. Et son frere Ganimedes fu ocis par les grezois, selonc ce ke li contes devise ci devant. Dou roi Ylus nasqui Lamedon, ki vea les pors a Jason et a ses autres compaignons ki aloient por la toison d'or, por vengeance de la mort Ganimeden son oncle. Dont il avint puis ke Jason et Ercules o toutes les os des grezois vinrent a Troie et destruisent la terre et ocistrent le roi Lamedon, et si en amenerent Exionam sa fille.

Del re Trouis nacque Ilus, ovver Ilo, che fece la maestra fortezza di Troia, e per lo suo nome era appellata Ilion. E suo fratello Ganimede fu morto per li Greci. Di questo re Ilus nacque Laumedon, quegli che hane vieto il suo porto a Iason, ed agli altri suoi compagni, i quali andavano per lo tosone dell'oro, per vendicare la morte di Ganimede suo zio. Onde avvenne poi che Iason e Ercules con tutta l'oste de' Greci entrò in Troia, e disfecero la cittade, e uccisero il re Laumedon, che allora n'era signore, e menarono Esiona figliuola del re Laumedon.

In primis, non si registrano divergenze di significato e omissioni considerevoli. In 28.3 si può notare che la trasposizione fiorentina tralascia di rendere *son fiz* in riferimento a Ganimede, e

Press, Berkeley 1948. Per la versione toscana del *Tesoro* vd. L. Gaiter (a cura di), *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni, raffrontato col testo autentico francese edito da P. Chabaille, emendato con mss. ed illustrato da Luigi Gaiter*, 4 voll., Gaetano Romagnoli, Bologna 1878-1883. Nella tradizione manoscritta vi sono diverse oscillazioni linguistiche del nome di Ganimede. Mi limito a segnalare la voce 'Ghanimento' su cui si sofferma Gaiter per sottolineare che l'ha corretta in 'Ganimede' (vol. 1, 1878, p. 90). La forma ricorre in diversi codici, dal Ms. Marciano Farsetti N. LIII al BNL 42.20.

in 32.2 *selonc ce ke li contes devise ci devant*, plausibilmente per evitare ridondanze.

Come si registra nelle opere epiche e mitografiche dell'antichità, le menzioni di Ganimede compaiono all'interno della genealogia troiana. La differenza è che Brunetto non parla di Ganimede come di un bel ragazzo portato in Olimpo per fare da coppiere al padre degli dèi. Inoltre sembra essere volutamente cancellato il ruolo di Ganimede in rapporto all'omoerotismo, ricorrente in modo emblematico fino all'inizio del secolo.¹⁴ Il trattamento della *fabula* risulta prettamente storico-evemeristico, quale è in Orosio. Tuttavia, anche rispetto alle fonti tardoantiche cristiane, il testo di Brunetto mostra degli spunti di innovazione.

Innanzitutto, si fa riferimento al figlio di Troo (la prima volta) a proposito dei re Greci (28). Viene delineata una doppia discendenza da Giove: quella greca con il figlio Danao e quella troiana con l'altro figlio Dardano. L'idea stessa del rapimento amoroso da parte di Tantalò è soppressa: si parla di un conflitto 'fraterno' tra Greci e Troiani. Pertanto Ganimede risulta una vittima di questa *guerre*, letteralmente 'ucciso' da Danao (*ocist*), laddove la trasposizione italiana usa come eufemismo il verbo 'vincere'. Brunetto dice esplicitamente che questo fatto fu il primo motivo di odio tra i due popoli imparentati.

¹⁴ Nel Medioevo latino, tra l'XI e la prima parte del XIII secolo, soprattutto in ambito francese, Ganimede assurge a ruolo di icona dell'omoerotismo. È verosimile ipotizzare che letterati come Brunetto e Dante non fossero ignari di tale valore, data anche la circolazione di alcuni manoscritti in Italia, come quello attestante l'*Altercatio Ganymedis et Helene* (ritmo diffuso inoltre per via orale). Parla esplicitamente per il XII secolo di un «tempo di Ganimede» J. Le Goff, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, trad. it. di F. Maiello, Laterza, Roma - Bari 2004, p. 114. Mentre J. Boswell intitola un capitolo del suo studio pionieristico *The Triumph of Ganymede: Gay Literature of the High Middle Ages*, dichiarando che gli «esempi dell'uso della figura di Ganimede nella letteratura del XII secolo sono troppo numerosi per essere catalogati», Id., *Cristianità, tolleranza e omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, trad. it. di E. Lauzi, Leonardo, Milano 1989, p. 325, n. 29.

Nel cap. 32 emergono ulteriori elementi, non sempre corrispondenti alle fonti antecedenti. Brunetto segue la genealogia omerica per cui Troo è il padre di Ganimede e di Ilo, ma non è nominato il terzo fratello Assaraco. Innovativo è il motivo per cui Laomedonte (figlio di Ilo) non concede un porto a Giasone e agli Argonauti, ovvero per vendicarsi dell'uccisione dello zio Ganimede. Se l'introduzione del personaggio di Danao (al posto di Tantalò) è una trovata originale, la rimozione del motivo del rapimento trova dei precedenti. Inoltre, rispetto alle fonti cristiane, Brunetto censura anche qualsiasi allusione omoerotica, così come alla prostituzione o allo stupro.

È opportuno ora condurre un raffronto ravvicinato con le precedenti fonti che trattano la versione alternativa del mito di Ganimede con Tantalò come protagonista. Sono almeno una dozzina: due ellenistiche (Fanocle e Mnasea, di cui si hanno notizie attraverso la tradizione indiretta); quattro latine di età tardoantica (IV/V), quelle con cui Brunetto poté venire a contatto diretto; le restanti greco-bizantine (dal V al XII), con l'eccezione della fonte greca di Erodiano (in. III).

Per il perduto componimento poetico di Fanocle (fr. 4 Powell) non molto si può dire, senonché il motivo omoerotico dovette rivestire un ruolo primario, considerato l'impianto complessivo dell'opera Ἑρωτες ἢ Καλοί: un catalogo di amori mitologici omosessuali, con versioni ricercate e alternative dei miti. Il poeta ellenistico è citato come fonte del racconto di Ganimede e Tantalò da Eusebio/Gerolamo, Orosio e Sincello, da cui si potrebbe dedurre che già Fanocle avesse parlato di una guerra in rapporto al rapimento di Ganimede.

Anche uno scolio omerico (Σ *Il.* 20.234), che cita lo storico ellenistico Mnasea (fr. 38 Cappelletto), riporta il rapimento di Ganimede da parte di Tantalò. Qui non compare però il motivo della guerra, ma quello della caccia, ricorrente nell'altra versione evemeristica del mito, con Minosse rapitore di Ganimede, oltre che in quella virgiliana.

La fonte più antica pervenuta per tradizione diretta risulta la *Storia dell'impero dopo Marco Aurelio* di Erodiano (1.11.2), in cui è detto esplicitamente che il rapimento di Ganimede è una delle possibili cause del conflitto tra Ilo, fratello del ragazzo rapito, e Tantalo, amante di Ganimede (l'altro motivo è legato alla frontiera). I due belligeranti sono indicati rispettivamente come re dei Frigi e re dei Lidi; la battaglia è situata con precisione a Pessinunte.

Nella *Cronaca* di Eusebio il rapimento è la causa della guerra tra Troo (e non Ilo) e Tantalo: non sono precisate le popolazioni su cui i due regnano, e come in Brunetto non compare il motivo omoerotico. Questa opera monumentale fu un modello per Orosio e, nella versione latina di Gerolamo, verosimilmente anche per Brunetto. Fu scritta in greco nei primi decenni del IV secolo con l'intento di offrire una cronologia universale, incrociando fonti greche e bibliche, ma è pervenuta nella parziale traduzione latina di Gerolamo (II libro) e in una integrale in armeno. Il II libro, dopo la sintesi del I, presenta una tavola sincronica su più colonne con un arco cronologico che da Abramo giunge al 303 d.C. (esteso al 378 da Gerolamo). Tra gli eventi è riportato il rapimento di Ganimede, interpretato come un fatto realmente accaduto, *anno ab Abrham* 654, nel 1358 a.C. Si evince come possa essere il principale modello di Brunetto: *Ob raptum Ganymedis, Troi patri Ganymedis, et Tantalos bellum exortum est, ut scribit Phanocles poeta. Frustra igitur Jovis fabula, et raprix Aquila confingitur* (pp. 78-79 Helm, 40-44).

Un'altra fonte da non trascurare sono le *Efemeridi della guerra di Troia*: attribuite al mitologico soldato Ditti il Cretese, tradotte in latino da Lucio Settimio (III/IV). Ganimede risulta rapito dai Greci, come precisa Enea in risposta a Menelao, per ricordare che ben prima del ratto di Elena anche i Greci furono rapitori (2.26). Oltre a Ganimede rapito in Troade è menzionata Europa rapita a Sidone: considerato anche il parallelo con Elena, si intende un rapimento a fini erotici. Non viene fatto il nome di Tantalo come rapitore, dunque il riferimento potrebbe essere anche a Mi-

nosse o ad altri. Si segnala la coincidenza rispetto al volgarizzamento delle *Storie* di Bono, in cui Tantalo risulta re dei Greci; è possibile poi che Brunetto nella scelta di Danao come uccisore di Ganimede sia rimasto influenzato dalle *Efemeridi*, considerata la vasta circolazione nel Medioevo di questa versione alternativa dei fatti cantati nell'*Iliade*.

Per Agostino (*civ.* 18.13), invece, il re Tantalo rapisce Ganimede e la favola di Giove è un'invenzione. Non si parla di alcuna guerra e la lettura si basa sul motivo della condanna della libido degli dèi pagani. Si è dunque in una posizione antitetica rispetto alla versione del *Tesoro*.

In Orosio (*hist.* 1.12.3-7), come si è visto, compaiono sia il motivo del rapimento amoroso, con conseguente condanna morale, sia quello della guerra. Circa la diffusione dell'opera prima del XIII secolo, si consideri che il passo su Ganimede era stato ripreso negli *Historiarum libri XII* (1.2.22) di Freculfo di Lisieux, l'opera storiografica più consistente dell'età carolingia, che servì come manuale scolastico per Carlo il Calvo.

Il medesimo passo si ritrova nel *Chronicon universale* redatto da Eccheardo di Aura (in. XII): una delle più considerevoli cronache medievali della Germania, risalente verosimilmente al priore Frutolf di Michelsberg. La ripresa orosiana reca una notevole variante poiché viene specificato che Tantalo rapì Ganimede durante una battuta di caccia e solo successivamente scoppiò la guerra: *Hic Ganimedem, Trois Dardaniorum regis filium, cum in venatu flagiciosissime rapuisset* (*Monumenta Germaniae Historica*, tomo VI, p. 41).

Può essere utile esporre anche qualche considerazione comparatistica rispetto alle fonti bizantine. Nonostante sia improbabile che Bono e Brunetto possano esserne venuti a contatto direttamente, in alcuni casi emergono palesi consonanze di cui è bene rendere conto. Infatti, trattandosi di miti, bisogna considerare come la propagazione di versioni avvenga anche per via orale o figurale non controllabile.

Malala (*Chronographia*, 4.10) incentra il suo lungo racconto sul dissapere tra Troo, re dei Frigi, e Tantalo, re dei Micenei. Questa scelta propone una contrapposizione Asia-Europa: Troo e la sua discendenza sono detti re dei Frigi, ovvero dei Troiani, per via dell'imprecisa assimilazione tra Troade e Frigia (risalente già a un uso attico del V a.C.; cfr. Strab. 12.4.4); mentre Tantalo diventa da re dei Frigi o dei Lidi, re dei Micenei, ovvero degli Elleni. Vi è dunque una possibile coincidenza di intenti rispetto alla scelta di Bono e di Brunetto nell'enfatizzare il conflitto tra Greci e Troiani, a discapito del motivo del rapimento erotico, che anche qui è soppresso. Ganimede risulta un ambasciatore molto amato dal padre Troo. Quest'ultimo lo invia in Europa presso la corte di Tantalo per recare offerte a Zeus. Tantalo teme che si tratti di una spia, e al riguardo è riportato uno scambio di battute con Ganimede. La storia trova poi il solito epilogo tragico: il bel ragazzo si ammala e muore, viene sepolto da Tantalo insieme alle sue offerte in un tempio di Zeus. Come fonte antica il riferimento è a Didimo di Alessandria e si dice infine che il rapimento dell'aquila è un'invenzione finalizzata ad alleviare il lutto.

Per Sincello (*Ecloga chronographica*, p. 189 Mosshammer, 16-25), invece, Troo e Ilo governano sulla Dardania e sui Troiani; mentre Tantalo è re della Frigia, o più precisamente di Maionia (città della Lidia), e rapisce Ganimede (figlio di Troo) e lo uccide. Nonostante la stringatezza del racconto e le divergenze rispetto a Malala, anche qui è citata come fonte una Ἰστορία ζένης di Didimo.

Nella *Suda* (s.v. *Ilion*) è seguita la versione romanzata di Malala. Troo è re dei Troiani in Frigia e invia l'amato figlio Ganimede con una scorta di cinquanta soldati a recare offerte di ringraziamento a Zeus presso la corte di Tantalo, re dei Traci. Egli ipotizza che sia una spia e lo assale prima che arrivi al santuario; scoperta poi la verità lo cura. Ganimede però si ammala di nuovo e muore, quindi Tantalo lo fa seppellire e invia degli uomini per avvisare il padre della morte. Per questo vennero concepiti il rapimento e l'assunzione in cielo da parte Zeus, trasformando l'amarezza del lutto in mito.

Nel *Compendium historiarum* di Cedreno (vol. I, p. 211 Taglia, 1-18) Tantalo è re dei Micenei, pur governando anche la regione dei Frigi, in cui anche Troo esercita il controllo. In questo modo si spiega l'origine dell'ostilità tra i due: Tantalo si offende per non essere stato invitato da Troo alla celebrazione per la fondazione delle città di Troia e di Ilio. In seguito il padre invia Ganimede a recare offerte a Zeus in Grecia. Tantalo pensa all'eventualità di un complotto nei suoi confronti e fa rapire il ragazzo. Ganimede è vittima di vergogna e paura per il rapimento e si ammala. Tantalo si riconcilia con Ganimede, ma quest'ultimo muore e viene sepolto nel tempio di Zeus. Per attenuare il dolore per il lutto viene inventata la favola di Zeus che rapì Ganimede affinché fungesse da coppiere.

Tzetze negli *Scoli a Licofrone* (355) segue Erodiano e dice che il rapimento di Ganimede provocò una battaglia a Pessinunte tra il suo amante Tantalo e il fratello Ilo. Nei *Carmina Iliaca* (1.93-94) l'io poetico teme di subire quello che Ganimede ha patito sotto il dominio di Tantalo.

Per Eustazio (*Commentario all'Iliade*, 20.232-235), che riporta sinteticamente anche la versione di Minosse, alcuni dicono che Ganimede sia stato rapito da Tantalo, poi che sia metaforicamente 'caduto' durante una caccia e quindi sia stato sepolto sul monte Olimpo in Misia. Il rapimento sarebbe un'allusione eufemistica alla morte, secondo il modello di Mnasea.

In sintesi, il volgarizzamento di Bono e il *Tresor* di Brunetto insistono sul motivo del conflitto tra Greci e Troiani e presentano consonanze con le versioni bizantine. Anche quest'ultime – a partire da Malala, tranne Tzetze e Eustazio – tendono a sopprimere il motivo erotico e presentano una versione incentrata su una guerra.¹⁵

¹⁵ A proporre una versione evemeristica incentrata sulla guerra, ma con protagonista 'l'antico re Zeus', sono anche le fonti medievali di Fulgenzio (1.20) e dei Mitografi Vaticani (I, 184, 204.9-10; II, 198; III, 3.5, 15.11).

Se tra XI e inizio XIII secolo era stato confermato il valore paradigmatico di Ganimede in rapporto all'omoerotismo, qui il mito perde il suo portato erotico, che sarà invece alluso a suo modo nella trasfigurazione di Dante (*Purg.* 9.19-33). Di conseguenza anche i toni di riprovazione morale appaiono affievoliti, nonostante non siano del tutto esclusi nel volgarizzamento di Bono che parla di «sozzi facti».

In definitiva, il rapimento di Ganimede nelle prime fonti toscane risulta una sorta di ἀῖτιον della futura guerra di Troia e nella linea temporale storico-mitologica anticipa il rapimento di Elena, in direzione opposta, da parte di un troiano: Paride, della genia di Ganimede, associato anche per il motivo della bellezza al prozio.

Per Brunetto, Danao e Dardano rappresentano due schieramenti di un conflitto che si ripeterà nel corso della storia: l'entrata di Danao in guerra contro il nipote Troo e l'uccisione del figlio Ganimede sono la scintilla iniziale dell'odio tra Greci e Troiani.¹⁶ In seguito, infatti, Brunetto racconta come Agamennone e Menelao (discendenti di Danao) e la progenie di Dardanao (Priamo) ripropongano la rivalità dei loro antenati, fino a giungere alla famosa distruzione di Troia. Tra queste due generazioni intercorre quella di Laomedonte, figlio di Ilo e padre di Priamo: con originalità, per il maestro di Dante, fu l'uccisione di Ganimede a spingere il re troiano a non concedere un porto a Eracle e agli Argonauti, causando una prima distruzione delle mura di Troia.

Si può giungere alla conclusione che Brunetto sfrutti il mito di Ganimede, 'de-erotizzandolo', per enfatizzare mediante un remoto conflitto 'di sangue' tra Greci e Troiani il concetto di guerra civile, di cui il notaio fiorentino aveva una profonda conoscenza diretta, in quanto legata alla situazione storica contingente. E anche il volgarizzamento di Bono, pur senza presentare la figura di

¹⁶ Il motivo della rivalità tra Troiani e Greci, in rapporto a Ganimede, è sviluppato in altro modo nelle fonti classiche. Nell'*Eneide* (1.28) Giunone è avversa ai Troiani, fra i vari motivi, per la gelosia provocata dall'assunzione di Ganimede in Olimpo da parte di Zeus.

Danao, preferisce proporre una contrapposizione Greci-Troiani, stravolgendo l'origine frigia di Tantalo della fonte orosiana. È possibile inoltre ipotizzare, dato il vivo rapporto di scambi culturali tra i due autori, che la scelta di Bono di considerare Tantalo re dei Greci sia stata condizionata dall'interpretazione di Brunetto, oltre che dalle fonti latine tardoantiche.

MICHELE CASACCIA

MANTOVA 1480.

UN ORFEO PROFANO PER IL CARDINALE GONZAGA*

Driza el mio stile e mio debile ingegno,
o di poeti gloria, onore e lume;
e voi, sorelle, abandonati el regno
de la vostra mason, el fonte e 'l fiume:
5 porgeti aiuto a questo mio disegno,
ch'io possa, per virtù del vostro nume,

* Ho presentato alcune delle novità qui riunite e in molte parti riviste nel corso di due seminari: *L'attribuzione e i suoi fantasmi*, a cura di A. Comboni e C. Russo, Università di Trento, 10 maggio 2022; e *Letteratura e arti della scena nel Rinascimento*, a cura di R. Leporatti, Université de Genève, 30 novembre 2022. Non potendo indugiare sulla proposta avanzata da A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Antenore, Padova - Roma 1986 (2000) di datare l'*Orfeo* al 1477 e di ricondurne la genesi a Firenze, si prende per buona la storica ipotesi piccottiana che, muovendo dall'eccellente edizione carducciana del 1863 e dai successivi rinvenimenti documentari del D'Ancona, situava la composizione dell'opera alla primavera del 1480, al tempo del fugace soggiorno mantovano del Poliziano (G.B. Picotti, *Sulla data dell'Orfeo e delle Stanze di Agnolo Poliziano*, «Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei», 23 (1914), pp. 319-352). Come si vedrà, tale assunto permette di formulare un'ipotesi interpretativa economica, compatibile con i pochi documenti a nostra disposizione e in linea con gli odierni orientamenti filologici e critici che gli studi di Bausi, Decaria, Delcorno Branca, Orvieto e Villaresi (che verranno via via citati) sono andati segnando. Per un riesame dello *status quaestionis*, resosi necessario dopo l'edizione Bausi delle *Stanze* poliziane, mi permetto di rimandare a M. Casaccia, *La lettera di Poliziano a Carlo Canale e l'Orfeo per i Borgia*, «Interpres», 42 (2024), pp. 99-135.

ornar questa ampla festa e triunfante
a onor de li Scacchesi e di Segante.

- Legiadre done, scese da li dei,
10 vaghe, vezose, ornate de beltade,
e voi, signori, e veri semidei,
gioveni e vechi de ciascuna etade,
ve dignareti a' justì preghi mei
de demonstrar or vostra umanidade,
15 e fino al fin sempre tacer vorete,
ché a spese d'altri voi imparar porete.

Bologna, 1475. Negli stessi giorni in cui, a Firenze, Giuliano de' Medici vince il torneo che avrebbe sancito il suo ingresso in società, per le nozze dei nobili Guido Pepoli e Isotta Rangoni vengono preparati tre giorni di feste. Se la descrizione poetica della giostra di Giuliano è una delle pagine più alte della poesia del Quattrocento, perché è opera di uno degli ingegni più straordinari del tempo, quello di Angelo Poliziano; per ragioni ovviamente diverse, l'anonima cronaca delle feste bolognesi è un documento non meno prezioso. Da questa sappiamo infatti che «tra le altre cose se fece tre representatione»: una prima, «al principio del desenare», cioè all'inizio del banchetto nuziale, in versi latini, scritti e recitati dal più importante funzionario bentivolesco del momento, Francesco Dal Pozzo; una seconda in volgare, scritta forse a quattro mani dallo stesso Puteolano e Tommaso Beccadelli, che è invece sicuro dicitore del prologo sopra riportato; una terza, per il dopo cena, con Apollo, le Muse e le Parche «che cantorono tuti in laude deli convivanti».¹ Delle tre rappresentazioni, ci resta

¹ Il frammento è edito in A. Tissoni Benvenuti - M.P. Mussini (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Sacchi - UTET, Torino 1983. È utile ricordare che l'unica opera del Beccadelli degna di nota, *La Disputazione di precedenza intra il Cavaliere, Dottore e Conte*, fu pubblicata nel 1489 dallo stesso editore che per primo stampò l'*Orfeo* poliziano: Platone de' Benedetti. Sull'autorevolezza della *princeps* poliziana, contenente anche due brani latini (l'ode al Gonzaga e un centone ovidiano) sui quali torneremo, si veda ora A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2016, pp. 72-103.

solamente il centinaio di versi della rappresentazione centrale, la *Fabula de Cefalo e Procris*, che è a oggi il primo ‘adattamento’ teatrale in volgare di un episodio delle *Metamorfosi*, opera che aveva trovato nuovi impieghi e fortuna grazie all’uscita nel 1471 dell’*editio princeps* degli *Opera* ovidiani, stampati proprio a Bologna per le cure proprio del Puteolano, e dedicati al nuovo, giovanissimo vescovo della città: il cardinale Francesco Gonzaga.

Il dato interessante è che in questa seconda metà degli anni ’70 del Quattrocento, il teatro profano aveva quindi già dato prova di poter essere qualcos’altro, rispetto alle primitive «demonstrationi» preparate per il banchetto romano allestito per il passaggio dell’immenso corteo che da Napoli avrebbe portato Eleonora d’Aragona alla corte ferrarese di Ercole d’Este, suo futuro sposo. Cito questo banchetto perché da diverse fonti sappiamo che tra gli intermezzi (ancora latini) recitati per accompagnare l’entrata delle portate, v’era stato anche un «Orpheus clarus ab arte lire», la cui parte era stata affidata a Baccio Ugolini: diplomatico legato ad Aragonesi Medici e Gonzaga; improvvisatore di sonetti e strambotti celebrato e conteso dalle signorie di mezza Italia; ma anche vescovo di Gaeta giusto il tempo di metter l’anima in salvo.² Insomma, uno di quei personaggi che meglio di altri permettono di capire questa particolare forma di teatro che è il teatro cortigiano: un teatro che, pur abbeverandosi alle medesime fonti, non era il teatro umanistico latino, che nasceva e moriva nelle accademie, ma che si consumava in occasioni matrimoniali, quindi politiche e pubbliche; e che infatti – in luogo di professori e scolari – scritturava funzionari e poeti come drammaturghi; architetti e pittori come scenografi; e canterini, buffoni e gli stessi convitati

² Sul banchetto romano per Eleonora d’Aragona cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983. Sulla produzione di Baccio Ugolini, sul quale manca una scheda biografica, cfr. A. Curti, *Le rime di Baccio Ugolini*, «Rinascimento», 38 (1998), pp. 163-203, cui va aggiunta A. Tissoni Benvenuti, *Una frottola inedita di Baccio Ugolini*, in F. Bausi - V. Fera (a cura di), *Laurentia Laurus. Per Mario Martelli*, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2004, pp. 423-432.

dei banchetti come attori e comparse. Un teatro che, pur essendo poco o per nulla codificato, aveva invece finalità solidissime: divertire e formare i signori delle corti; e soprattutto esaltarne il potere.

Sulla scelta di dedicare un'opera intera al mito di Orfeo, personaggio altrimenti marginale e usato per lo più come allegoria all'interno di narrazioni più vaste, qualcosa dicono le dichiarazioni dello stesso Poliziano nella lettera dedicatoria che accompagna l'opera, la cui genesi è descritta appunto come una «requisitione» del cardinale Gonzaga. Mantova, dopotutto, aveva già visto portare a termine dal Mantegna gli affreschi per la Camera degli Sposi (1474 ca), dove tre lunette raffigurano lo stesso mito. (Mito che sarebbe poi finito a decorare spalliere e cassoni destinati alle camere da letto della nobiltà padana.)³ E se poi a corte c'era anche chi, come l'Ugolini, un Orfeo, l'aveva in repertorio, è difficile pensare a una libera iniziativa del poeta laurenziano.

Vero è in ogni caso che quello di Orfeo era un mito molto caro agli umanisti, disponibile com'era a celebrare la forza dell'ispirazione poetica e le capacità di persuasione della lingua. E infatti, quella dell'incivilimento raggiunto grazie alla mediazione poetica era una 'narrativa' molto praticata dagli intellettuali impegnati nell'elaborazione e nella legittimazione dell'ideologia umanistica. Si pensi, per guardare alla Firenze dalla quale Poliziano proveniva, a Cristoforo Landino, nelle mani del quale – nel solco dell'interpretazione oraziana e poi evemeristica ripresa anche da Dante – Orfeo è l'eroe civilizzatore. E si pensi soprattutto a Marsilio Ficino che nel tentativo di riconciliare platonismo e cristianesimo aveva proposto di vedere in Orfeo il poeta-teologo.⁴

³ Ma fin dalle *Metamorfosi* ovidiane, da cui muovono queste trasposizioni e dove il mito di Orfeo è raccontato nel contesto delle nozze di Ifide e Iante, è evidente che il mito fosse recepito più che mai adatto a raccontare l'amore coniugale.

⁴ Un utile riepilogo della vasta bibliografia esistente sui 'tre Orfei' nella citatissima tesi dottorale di L. Rietveld, *Il trionfo di Orfeo. La fortuna di Orfeo*

Ma se, più in generale, a Firenze si guardò con favore maggiore all'Orfeo personaggio storico, cioè all'Orfeo mitografo – che sarebbe stato anche l'Orfeo del Poliziano filologo per esempio dei *Nutricia* – nelle corti padane si predilesse invece l'Orfeo mitologico, cioè la versione del poeta-amante raccontata da Virgilio e Ovidio. Versione che era al contempo quella che meglio si offriva sia alla sua «riduzione retorica», ovvero ad uno svuotamento allegorico che ne favorisse una lettura morale (il mito in scena, lo abbiamo visto, doveva insegnare «a spese d'altri»);⁵ sia alla sua parodia, come è emerso dagli studi sui volgarizzamenti trecenteschi di area veneta della *Consolatio philosophiae*. Mentre nell'originale boeziano Orfeo compariva come *exemplum vitandum*, giacché, voltandosi verso Euridice, aveva distolto gli occhi dal sommo bene e ceduto alla concupiscenza e alle lusinghe dei piaceri mondani; nei volgarizzamenti studiati da Silvia Albesano Orfeo si trasforma in «un personaggio involontariamente comico, ingenuo e sempliciotto [che] si dispera per la morte della moglie rendendosi ridicolo come il marito beffato di molti *fablieux*».⁶

Di grande utilità per capire la convivenza di versioni e significati diversi del mito anche all'interno di uno stesso autore, e per assistere al dissotterramento del motivo più sgradito alla 'cultura ufficiale' fiorentina (anche come vedremo alla meno pudibonda) è il commento al Petrarca morale di *RVF* 28 di Francesco Filelfo. Nel commento alla quinta stanza della canzone, infatti, al termine di una già considerevole digressione sulla versione 'oraziana' del mito di Orfeo, Filelfo sceglie di soffermarsi anche sull'infelice storia d'amore con Euridice:

in Italia da Dante a Monteverdi, Instituut voor Cultuur en Geschiedenis, Amsterdam 2007.

⁵ F. Finotti, *Retorica della diffrazione*, Olschki, Firenze 2004, p. 40.

⁶ S. Albesano, *Consolatio Philosophiae volgare. Volgarizzamenti e tradizioni discorsive nel Trecento italiano*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006, pp. 110ss. E non è un caso che a Firenze sarà solo il poeta più anarchico e sovversivo, Burchiello, a deridere Orfeo per la sua omosessualità, nel sonetto *Pirramo s'invaghi d'un fuseragnolo*.

[...] che essendo morta [...] per il morso dello venenoso hydre et discesa ne' cerchi infernali come tutte l'altre anime de gentili, Orpheo che per il disio & amor di lei requiar non potea, discese per il baratro di Trenato [...]. La qual [Euridice] ello harebbe al continuo in questa vita all'usato piacere goduta, se all'uscir ultimo della porta infernale secondo la promissione che facto havea non si fusse indrieto con impatientia d'amor voltato. Il che fu cagione che di novo per diffecto di lui, la sua donna perduta, si desse all'arte di Poggio Bambalione circa il pertugiar perle. Il che fu cagione della sua morte perhò che mentre che era dato a fanciulli & quanto poteva in dispregio & vilipendio delle donne parlava, fu da quelle cum infiniti sassi lapidato & occiso. Sì che la eloquentissima voce cum la quale etiamdio l'impossibile haveva spesse volte facto possibile, contro l'infuriato impeto feminino nulla li valse [...].

Nel compendiare la vicenda dell'Orfeo-amante, l'umanista dispiega nella loro consequenzialità tutti gli avvenimenti cruciali della storia, dando quindi notevole risalto ai nessi causali e alle motivazioni che muovono Orfeo: il «disio & amor» per Euridice, che lo spingono a scendere nell'Ade; l'«impatientia d'amor», che lo fa voltare (che è una delle due grandi invenzioni virgiliane), cagionando la seconda definitiva perdita dell'amata; e infine la pederastia del cantore (che è invece recupero ovidiano, cui Filelfo allude con il solito, infamante «appellativo-maschera» del Bracciolini)⁷ – «che fu cagione della sua morte».

Quale fu l'Orfeo scelto da Poliziano per soddisfare la richiesta del suo committente è chiaro fin dal prologo (vv. 1-14):

Mercurio annunziatore della festa:

Silenzio. Udite: el fu già un pastore
figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo.
Costui amò con sì sfrenato ardore

⁷ R. Bessi, *Sul commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta*, «Quaderni petrarcheschi», 4 (1987), p. 233, n. 18. Come noto, Filelfo fu un convinto denigratore dei Medici. Anche per ciò, il suo commento – composto tra 1443 e 1444 per volere di Filippo Maria Visconti e stampato per la prima volta a Bologna nel 1475-'76 da Annibale Malpigli (edizione da cui si è citato, operando i consueti adeguamenti grafici) – ebbe maggior fortuna editoriale nelle corti padane.

5 Euridice, che moglie fu di Orpheo,
che seguendola un giorno per amore
fu cagion del suo fato acerbo e reo:
perché, fuggendo lei vicina all'acque,
una biscia la punse; e morta giacque.

10 Orpheo cantando all'Inferno la tolse,
ma non poté servir la legge data,
ché 'l poverello indietro si rivolse
sì che di nuovo ella gli fu rubata:
però ma' più amar donna non volse,
e dalle donne gli fu morte data.

È l'Orfeo-amante quello eletto dal Poliziano, che a differenza del Filelfo sfrutta con callida malizia l'altra grande innovazione operata da Virgilio sul dettato mitico, cioè l'inserimento nella storia del personaggio di Aristeo, assoluto protagonista infatti della prima parte della *fabula*, quella di più evidente ascendenza virgiliana (vv. 17-140). Mentre però in *Georg.* IV 457 Proteo andava veloce sulle ragioni della fuga di Euridice da Aristeo («dum te fugeret per flumina praeceps»), in Poliziano è lo «sfrenato ardore» a muovere l'apicoltore: è il suo amore per Euridice la «cagion del suo fato acerbo e reo».⁸ Bastano quattro versi a Poliziano per trasformare il pio apicoltore, che nel nome portava le virtù dell'ottimate che da Fulgenzio in poi tutta la tradizione era concorde nel tributargli, nell'amante «d'ogni senso fore» (v. 121) di una donna proibita. È una metamorfosi che avviene anche grazie

⁸ Benché di impianto petrarchesco, «crudo e rio» – sempre in finale di verso – era il «tormento» che i giganti infliggevano ai monaci dell'episodio di Chiamonte dell'*Orlando* laurenziano (da cui appunto la citazione I 5 4); giganti che nel *Morgante* di Pulci avrebbero ricoperto la stessa «funzione di dismisura e disumanità» che avevano già in Dante *Inf.* XXXI (cfr. A. Decaria, *Il lauro folgorato. La congiura dei Pazzi, le Stanze per la giostra, il Morgante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2023, p. 133). A proposito di episodi certamente noti al Poliziano, che secondo Decaria fu il «suggeritore» di Pulci (l'«angel da Ciel» menzionato in *Morg.* XXV 115 4 che gli mostrò Arnaut Daniel), si ricordi come è descritta la morte di Morgante (XX 50 1-4): «Ma non potea fuggir suo reo destino: / e' si scalzò, quando uccise il gran pesce; / era presso alla riva un granchiolino, / e morse gli il tallon [...]».

all'uso di un lessico cavalleresco che nel metro dell'ottava canterina trovava del resto la sua sede prediletta. (La sfrenatezza e la dismisura è marca tipica del «paladinismo erotico» pulciano e boiardesco, figlio degenero della «concezione ovidiana dell'amore come *militiae species*».)⁹ E tale mutamento avrà, come già lascia intravedere l'epiteto con cui è appellato Orfeo («poverello»), un effetto-domino sugli altri personaggi, perché dà forma e colore al più classico dei triangoli amorosi.

Con queste premesse e dopo un primo 'tempo' squisitamente pastorale, appare ancora più dirompente e straniante l'ingresso trionfale di Orfeo, che scendendo da un monte con l'immane lira in braccio, entra in scena sulle note della lunga ode latina composta in onore del 'suo' committente, il cardinale Gonzaga, seduto nel pubblico. Orfeo entra dunque con gli attributi e gli atteggiamenti dell'eroe civilizzatore, ma alla notizia della morte dell'amata, abbandona saffiche e amor proprio, e ripreso il verso del paladino innamorato si riduce allo stereotipo del «misero amator» (v. 165). Culmine di questo abbassamento parodizzante del modello è infatti l'implorazione che, sceso nell'Ade per recuperare la *sua donna*, Orfeo rivolge a Plutone e Proserpina:¹⁰

⁹ M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Interlinea, Novara 2012, p. 14. Si pensi solo all'attacco dell'*Inamoramento de Orlando* (I i 5-7): «e vedereti i gesti smisurati, / l'alta fatica e le mirabil prove / che fece il franco Orlando per Amore». Smodatezza che in *Am.* I 53 1-4 scivola facilmente nell'osceno: «La smisurata et incredibil voglia / che dentro fu renchiusa nel mio core, / non potendo capervi, esce de fore, / e mostra altrui cantando la mia zogia». Per comprendere il tipo di circolazione dell'opera boiardesca presso la corte Gonzaga, ricordo soltanto che il codice mantovano che trasmette una delle testimonianze più antiche dell'*Orfeo* (il ms. 124 della Biblioteca Teresiana, già A.IV.30), contiene anche alcune rime del Boiardo. Di grande suggestione per capire come l'*Orfeo* fosse stato recepito anche a Firenze sono le silografie usate nell'edizione Tubini (1500 ca.), che in due casi raffigurano il cantore tracio nelle vesti 'attualizzanti' del cavaliere.

¹⁰ Nel cantare di argomento mitologico-legendario era abbastanza comune la messinscena di una qualche supplica rivolta a un giudice, che spesso l'implorante rivolgeva all'autorità in ginocchio, come in effetti compare Orfeo in alcune didascalie della tradizione settentrionale.

ORFEO, 189-228

O regnator di tutte quelle genti
 190 ch'hanno perduto la superna luce,
 al qual discende ciò che gli elementi,
 ciò che natura sotto 'l ciel produce,
 udite la cagion de' mie' lamenti.
 Pietoso Amor de' nostro passi è duce:
 195 non per Cerber legar fo questa via,
 ma solamente per la donna mia.

Una serpe tra' fior nascosa e l'herba
 mi tolse la mia donna, anci il mio core:
 ond'io meno la vita in pena acerba,
 200 né posso più resistere al dolore.
 Ma se memoria alcuna in voi si serba
 del vostro celebrato antico amore,
 se la vecchia rapina a mente havete,
 Euridice mia bella mi rendete.

Ogni cosa nel fine a voi ritorna,
 ogni cosa mortale a voi ricade;
 quanto cerchia la luna con suo corna
 convien ch'arrivi alle vostre contrade.
 Chi più chi men tra' superi soggiorna,
 210 ognun convien che cerchi queste strade;
 quest'è de' nostri passi extremo segno:
 poi tenete di noi più longo regno.

Così la nympha mia per voi si serba
 quando sua morte gli darà natura:
 215 Hor la tenera vite e l'uva acerba
 tagliata havete colla falce dura.
 Chi è che mieta la semente in herba
 e non aspecti che ella sia matura?
 Dunque rendete a me la mia speranza:
 220 i' non vel chieggio in don, quest'è prestanza.

Io ve ne priego pelle turbide acque
 della palude Stigia e d'Acheronte;
 pel Caos onde tutto el mondo nacque
 e pel sonante ardor di Phlegetonte;
 225 pel pome che a te già, regina, piacque
 quando lasciasti pria nostro orizzonte.
 E se pur me la niega iniqua sorte,
 io non vo' su tornar, ma chieggio morte.

Ov., *MET.*, X, 17-39

- sic ait: «o positi sub terra numina mundi,
 in quem reccidimus, quidquid mortale creamur,
 si licet et falsi positis ambagibus oris
 20 vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
 Tartara, descendi, nec uti villosa colubris
 terna Medusaei vincirem guttura monstri;
 causa viae est coniunx, in quam calcata venenum
 vipera diffudit crescentesque abstulit annos.
 25 Posse pati volui nec me temptasse negabo:
 vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est;
 an sit et hic, dubito. Sed et hic tamen auguror esse, famaue
 si veteris non est mentita rapinae,
 vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris,
 30 per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,
 Eurydices, oro, properata retexite fata.
 omina debentur vobis paulumque morati
 serius aut citius sedem properamus ad unam.
 Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque
 35 humani generis longissima regna tenetis.
 Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
 iuris erit vestri: pro munere poscimus usum.
 Quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est
 nolle redire mihi: leto gaudete duorum».

Anche solo da una prima lettura appare evidente che l'Orfeo volgare non è l'Orfeo latino. Come già ebbe a notare uno dei più fini interpreti dell'opera, Emilio Bigi, da un punto di vista linguistico il brano è considerevolmente segnato da venature prosastiche: su tutte quel «meno la vita» con l'accostamento – a questo punto: dissacrante – del sintagma petrarchesco «pena acerba». ¹¹ Si vedano poi quelle cortesie: dall'imperativo smaccatamente stilnovistico *Udite la cagion de' miei sospiri* (implorava Cino da Pistoia in uno dei sonetti inseriti da Poliziano e Lorenzo nella Raccolta Aragonese), ¹² fino alla soluzione formulare «Euridice

¹¹ Cfr. E. Bigi, *Umanità e letterarietà nell'Orfeo del Poliziano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 159 (1982), pp. 183-215.

¹² A proposito di sonetti utili a segnalare solo possibili convergenze strutturali e di interessi tematici, si veda l'attacco di uno di quelli più 'cavallere-

mia bella» (ripetuta anche ai vv. 155 e 252) che è spia del radicale cambiamento che investe anche il ruolo della silente deuteragonista, perché nella sua fissità spostata, per ricostituirlo, tutto il piano semantico: in Ovidio, unica destinataria, vero soggetto della delicatissima implorazione «Eurydices, oro, properata retexite fata»; in Poliziano, degradata a semplice oggetto della richiesta del suo 'proprietario'. E infatti Euridice non riacquista la sua dignità di «coniunx», perché a conclusione di questa preghiera non c'è l'invito a prendere entrambi («leto gaudete *duorum*»); a chiudere l'orazione è qui ribadita un'unica vanagloriosa presenza, quella del solo Orfeo, che assicura smargiasso: «io non vo' su tornar, ma chieggio morte». ¹³

Restando sull'aspetto retorico, se è vero che Poliziano segue abbastanza pedissequamente la struttura della *peroratio* ovidiana, è vero anche che nel passo compaiono i classici interventi del turcimanno. È il caso dell'*amplificatio* dei «loca plena timoris» attraversati dall'Orfeo ovidiano del finale della preghiera, che è agli effetti una glossa, ma è una glossa che riempie rumorosamente quei «silentia» che dovevano trasmettere la solitudine e l'angoscia tutta interiore dell'Orfeo latino; perché questo elenco, questa climax non è (o non è solo) sfoggio erudito: è, come spesso sono le accumulazioni a più di tre elementi (almeno: secondo

schì' del Burchiello: «O nasi saturnin da scioglier balle, / o Greci, o Ebraïci, o Latini, / o pancaciuoli azzurri e scarlattini, / o melarance colte per le stalle, / priegovi soccorriate Roncisvalle [...]» (cfr. M. Villoresi, «*Orlando, Astolfo e gli altri paladini*». *Note sulla cultura cavalleresca del Burchiello*, «Interpres», 27 (2008), pp. 78-96, p. 80).

¹³ La marginalizzazione e la *deminutio* dei personaggi femminili è caratteristica piuttosto comune del repertorio comico e cortese. Già Burchiello aveva presentato Isotta «anziché nelle vesti di appassionata amante di Tristano [...] attraverso la solita formula di degradazione, come un'esperta donna di cucina, che dà istruzioni su come fare la 'farinata cotta'» (ivi, p. 89). E si pensi al personaggio di Procri, che nel *Cefalo* di Nicolò da Correggio «assumerà toni comici [perché] è a volte ninfa di Diana a volte moglie casalinga, preoccupata di concrete faccende domestiche» (A. Tissoni Benvenuti - M.P. Mussini, *Teatro del Quattrocento...*, p. 201).

quelli che erano i precetti della retorica classica che Poliziano ben conosceva), un aggregato un po' confusionario, che per di più si conclude non con un luogo, ma con il frutto più 'letterario' che ci sia – che anche qualora non tutto il pubblico avesse associato al «puniceum pomum» di *Met.* v 536 (il melograno che costò la dannazione a Proserpina), avrebbe sempre potuto interpretare nel suo significato biblico o letterale, gettando nel passo la luce di uno dei temi più tipici (e comici) con cui i cantari amavano giocare: quello della fame, intesa anche come appetito sessuale.¹⁴

Ma c'è dell'altro. C'è che nella penultima ottava di questa preghiera compaiono non soltanto le uniche due metafore di tutta l'opera (due metafore «campestri», come le chiamò Bigi) che non trovano riscontro nell'ipotesto ovidiano, e con la seconda in forma di domanda retorica che pare dare nuovo vigore alla disperazione (e alla sfrontatezza?) con cui l'irrustichito Orfeo volgare mercanteggia l'ottenimento di una «prestanza» – perché «chi è che mieta la semente in herba / e non aspetti che ella sia matura», se non un malvagio (o uno stolto)? Compare anche lo stesso sistema rimico *herba: acerba: serba* della seconda ottava. Ora, si sa che a quel tempo si improvvisava su rime o temi obbligati. E non stupisce quindi che due parole-rima su tre ritornino nella celeberrima *Ben venga maggio*. Fa specie semmai che Poliziano, cui certo la fantasia non mancava, le usi nel giro di tre ottave. E fa specie soprattutto che tutte e tre le parole-

¹⁴ Oltre agli anti-paladini pulciani, a venir motteggiati per la loro insaziabile fame erano anche i buffoni di corte, presenze immancabili nelle feste nuziali (cfr. M. Basora, *Figura e ruolo del buffone alla corte dei Gonzaga*, in F. Castellano - I. Gambacorti - I. Macera - G. Tellini (a cura di), *Le forme del comico*. Atti del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019). Non credo inutile ricordare anche che nella Camera degli sposi, Mantegna ritrasse Paolina Gonzaga nell'atto di porgere una mela alla madre, la 'virago' Barbara di Brandeburgo (entrambe presenti a Mantova nel 1480). Sull'accumulazione come procedimento didascalico e parodizzante cfr. R. Bessi (a cura di), *La Nencia da Barberino*, Salerno, Roma 1982, p. 35.

rima compaiano anche in uno dei pochissimi rispetti attribuiti a Baccio Ugolini.¹⁵

Del bel campo ch'io arai con sudor tanto
 un altro ha preso la ricolta in herba;
 della vita ch'io aggiunsi all'arbor sancto,
 un altro ha vendemiatto l'uva acerba;
 el fructo ch'io ricoglio è doglia e pianto
 che l'ingrato terren al cultor serba.
 Hor di rabbia si strugge el core e rode:
 Ch'io stento e del mio stentar un altro gode.

Che lo strambotto possa alludere, se non a un *furtum* adulterino, alla sottrazione (in ogni caso sentita come indebita) di una delle donne senza nome cantate dall'Ugolini non sembra ipotesi azzardatissima, viste le tematiche abitualmente affrontate dall'autore e la costruzione di questo genere di componimenti, che destinavano l'ultimo distico al ribaltamento semantico del pezzo – senza il quale quello appena visto risulterebbe piuttosto scipito.¹⁶ Ciò che invece, grazie alla testimonianza di un'im-

¹⁵ Per comprendere quanto scivolosa sia la materia, si tenga presente che la rima *acerba* : *serba* è anche nel sonetto dell'Ugolini in morte di Alessandro Cinuzzi (cameriere di Girolamo Riario a Roma); mentre nel Riccardiano 2723, il più importante manoscritto di rime dell'Ambrogini, compaiono – adespote e probabilmente non poliziane – ben quattro varianti dello stesso strambotto (nr. 144, 165, 166, 167 in A. Poliziano, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Accademia della Crusca, Firenze 1986). In ogni caso, proprio il sonetto per il Cinuzzi, morto l'8 gennaio 1474, fornirebbe qualche indicazione per assegnare lo strambotto in questione allo stesso torno d'anni, il che non renderebbe inammissibile pensare alla direzione dello scambio meno attesa, cioè che sia Poliziano a 'citare' Baccio.

¹⁶ Si veda A. Curti, *Le rime di Baccio Ugolini*, pp. 172-174. È possibile che simili pezzi giocassero anche con la parodia del tema biblico della mietitura (per es. in Giovanni 4:38 «Io vi ho inviati a mietere ciò che voi non avete faticato: altri hanno faticato e voi nella loro fatica siete entrati»). E a proposito dei contatti e dei travasi tra sacro e profano, ha ricordato G. Cattin, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze 1983, vol. III, t. I, pp. 379-396, p. 389 che due laude del tempo erano da 'cantarsi come' gli strambotti gemelli 144 e 167 *I' seminai il campo e altri [un altro] miete* – non

portante didascalia della *princeps* bolognese dell'*Orfeo*, sembra assodato è che, anche per il Gonzaga, Baccio vestì i panni che aveva vestito per il banchetto romano di Eleonora d'Aragona: i panni di Orfeo. E allora cosa: un omaggio del Poliziano all'istriotico *performer*? Una parte scritta a quattro mani? La mano sola dell'Ugolini? Di certo, quella che operava in questi anni era una comunità culturale: il teatro come la pittura produceva anche opere di bottega e – parafrasando Orvieto – l'unica violenza che si possa realmente commettere su questi testi è di non riconoscere la pluralità che vi sta dietro.¹⁷ Senza contare che al panorama della produzione conviviale Poliziano si affacciava da debuttante.

Comunque sia, riconoscere una qualche forma di presenza non più solo 'extratestuale' di Baccio Ugolini è utile per almeno due ragioni. In primo luogo per capire quanti e quali livelli operarono nell'allestimento del testo, che pare davvero cucito sugli interpreti a disposizione dell'ordinante. Poi per poter ricostruire la connotazione comico-rusticale di cui si poteva caricare la parte più impegnata nel confronto col modello. Anche qui infatti la «meccanica con cui si realizza l'intento parodico» è la stessa utilizzata nella *Nencia* laurenziana, perché mentre

la fonte colta è utilizzata e conservata sul piano strutturale, e in misura minima su quello lessicale; [essa] è variata mediante l'innesto di luoghi che non solo non rispondono più ai dettami tradizionali, ma ne costituiscono anzi il loro declassamento. L'effetto parodistico è dunque generato dalla contaminazione del reperto tradizionale, di cui si conservano

solo tematicamente affini ma evidentemente molto noti. Sudori e godimenti altrui sono anche nei vv. 115-117 dell'incompiuto *Furtum Veneris et Martis* di Lorenzo, dove scoprendo il tradimento della consorte, Vulcano esclama: «Io pure attendo a' ffar sagitte a Giove / sudando intorno all'antica fucina, / e Marte gode mie fatiche altrove». Sulla «genetizzazione del paesaggio» in testi però a chiara «vocazione equivoca», come l'*Uccellazione di starne* di Lorenzo (in part. ott. 12 «E si veda una gentil valletta») cfr. M. Villosesi, *Pulci, Lorenzo e l'estetica dell'osceno*, «Studi Italiani», 69.1 (2023), pp. 57-75.

¹⁷ Cfr. P. Orvieto, *Carnevale e feste fiorentine del tempo di Lorenzo de' Medici*, in G.C. Garfagnini (a cura di), *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Olschki, Firenze 1992, pp. 103-124.

tracce sufficienti all'identificazione, mediante elementi non tradizionali, riconoscibili come insoliti da parte di chi legge¹⁸

o, come nel nostro caso, da parte di chi ascolta.

Tutt'altro che insolito era invece, per il teatro cortigiano, che lo spettacolo si concludesse con un ballo in grado di coinvolgere il pubblico in sala; e il baccanale con cui si conclude il nostro *Orfeo* (vv. 309-342) era la scelta più propizia, ch  «senza lui [Bacco] non bene se celebra nozze et conviti, et ogni alegrezza convenientemente fenisse in lui». ¹⁹ Certo,   un baccanale piuttosto violento: Orfeo   prima colpito con rami e sassi, poi sbranato dalle Baccanti, che tornano in scena con la sua testa e brindano fino allo stordimento. Impaziente di cingere Euridice in un abbraccio voluttuoso (poich  a questo paiono alludere i distici del centone ovidiano), ²⁰ Orfeo si era voltato prima di quanto stabilito dagli dei dell'Ade; e nella disperazione per aver causato la nuova

¹⁸ R. Bessi, *La Nencia da Barberino*, pp. 37-38.

¹⁹ Ricavo la citazione dalla cronaca delle nozze descritta con dovizia di particolari nell'anonimo *Ordine delle nozze di Costanzio Sforza*, Vicenza, Hermannus Liechtenstein, 9 novembre 1475, c. c2r, consultabile anche online. In linea con la lettura di Tissoni Benvenuti di vedere nell'*Orfeo* il colto recupero del genere della *fabula satyrica*, la proposta avanzata da Orvieto: «Anche l'apparentemente inspiegabile baccanale finale [...] ha la sua 'letteraria' e filologica ragion d'essere: nel teatro antico si mettevano in scena i satiri ubriachi per intrattenere gli spettatori, ubriachi anche loro, dopo che avevano assistito alle luttuose tragedie» e compiuto sacrifici (P. Orvieto, *Poliziano e l'ambiente mediceo*, Salerno, Roma 2009, pp. 317-318).

²⁰ I versi recitano «Ite triumphales circum mea tempora lauri! / Vicimus: Euridice reddita vita mihi est. / Haec est praecipuo victoria digna triumpho: / huc ades, o cura parte triumphae mea!» e sono tratti da Ov., *Am.* II 12, che ebbe qualche fortuna in ambito padano grazie agli *Eroticon libri* di Tito Strozzi e poi alla trivializzazione fattane dal Boiardo nel seguito del gi  citato I 53, 5-8 degli *Amorum*: «Cingete il capo a me di verde foglia, / ch  grande   il mio trionfo, e vie maggiore / che quel de Augusto on d'altro imperatore / che ornar di verde lauro il crin si soglia» (cfr. *supra* n. 10). Gli stessi versi, tratti per  dall'*Orfeo poliziano*, saranno poi utilizzati in un poemetto dell'Acchillini, come informava A. Comboni, *Orfeo nell'inedito Triumpho de Crudelitate di Giovanni Filoteo Achillini*, «Versants. Revue suisse des littératures romanes», 24 (1993), pp. 87-105.

morte dell'amata, lui che con la sua poesia aveva presieduto al formarsi delle regole del consorzio umano, proprio lui le aveva violate, invitando «e' maritati a far divorzio» (v. 291) e a coglier «la primavera del sexo migliore» (v. 270), a praticare l'amore efebico. Colpevole in un mondo e nell'altro, Orfeo doveva scontare la giusta pena. «Vrai amor ne se chiange», recitava il motto fatto disegnare al Mantegna nella *camera picta*. E secondo la legge dell'epoca, per i sodomiti la punizione prevista era la morte. Una morte insostenibile per provare la sovrapposibilità Orfeo-Cristo che volevano i neoplatonici, e sulla quale infatti pesino Lorenzo aveva opportunamente preferito glissare. Ma tutto si svolge in un clima distaccato e festoso, come meglio di altro provano il riuso intertestuale e decontestualizzato dell'ottava misogina che Poliziano aveva già usato in *Stanze* I 14 e che pare fosse diventata una *hit* del momento; e soprattutto il successivo passaggio alle strofe di ottonari con ritornello xx ababbx, che formano quindi una frottole non molto diversa dai canti carnascialeschi o dalle canzoni a ballo del Magnifico.

È l'ultimo guizzo del Poliziano che non solo riabilita la versione del mito censurata dalla 'cultura ufficiale' fiorentina ma, non diversamente da quello che per le *Stanze* aveva fatto con il personaggio di Iulio/Giuliano, riesce a costruire un personaggio in costante evoluzione. La sua parabola però è impietosa: «von Himmel durch die Welt zur Hölle», per dirla faustianamente. Perché, quasi Poliziano avesse riuniti assieme il civilizzatore, l'amante e il teologo, Orfeo è prima raffinato cortigiano, poi amante impaziente e lacrimoso, infine divorzista disilluso e pederasta fuorilegge. Ogni versione del mito ne esce in qualche modo destituita della propria antichità, ridicolizzata. Nessuna sublimazione platonica o spiritualizzazione dell'eros. Nessun mistero – a meno di non volerlo iniziare a pensare un 'mistero buffo'.

Scrisse Pico nel commento alla *Canzona d'amore* del Benivieni che le vicende mitiche, come quelle di Alcesti o appunto di Orfeo, «narrandole come storie, molto più mostrano la forza e

lo 'mperio d'amore che volendo a quelle sensi allegorici dare».²¹ Anche per Poliziano, come per il duo Beccadelli-Puteolano, il teatro era e doveva restare un modo per insegnare alle nuove generazioni. E per i giovani sposi che avrebbero deciso le sorti delle corti più importanti del tempo, sulla morale da imparare, non ci dovevano essere dubbi. Che non si lasciassero governare dalla gelosia – si metteva didascalicamente in guardia fin dal prologo della *Fabula di Cefalo e Procris* – perché «il troppo creder fa molti morire» (v. 18). Che – come l'emblematica storia di Orfeo ed Euridice dimostrava – non si facessero disfare dal «troppo amore».

²¹ Cit. in M. Martelli, *Il mito di Orfeo in età laurenziana*, «Interpres», 8 (1988), pp. 7-40, p. 33.

LUCIA RAGGIO

LE LIBERE *BACCANTI* DI MAGLIANO.
PRIMI APPUNTI SULL'USO DEL MITO
NELLA PRATICA FENOMENOLOGICA DI MARIO TOBINO

Nell'edizione per i «Meridiani» Mondadori,¹ l'interessante prefazione a cura dello psichiatra Eugenio Borgna² ha contribuito a porre sotto una nuova luce la produzione tobiniana. Come ha suggerito Paola Italia durante un recente convegno,³ è oggi legittimo considerare Mario Tobino, più che un letterato-psichiatra, uno psichiatra-letterato.⁴

Tobino nasce nel 1910 a Viareggio, città toscana della Versilia. Nonostante gli interessi letterari, spinto dal padre si iscrisse alla

¹ M. Tobino, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2007. Alla ristampa del 2011 si farà riferimento per tutte le citazioni dagli scritti tobiniani, tranne quando diversamente segnalato.

² E. Borgna, *A tu per tu con la follia*, in M. Tobino, *Opere scelte*, pp. XXIV.

³ P. Italia, Sulle visioni chiamate in differenti modi. *Appunti per uno studio della fenomenologia psichiatrica di Mario Tobino*, in M. Cioni (a cura di), *Tobino e Bologna. Nuovi itinerari tra medicina, letteratura e storia*, I libri di Emil, Città di Castello 2022, pp. 29-45. Il contributo, analizzando la tesi di specializzazione medica di Mario Tobino, pone in evidenza le sue teorie psichiatriche, già fermamente fondate sull'importanza dei fenomeni allucinatori. La vocazione medica che ha ispirato *Le libere donne di Magliano* può essere ravvisata già in quanto lamenta Tobino stesso, quando, annotando nel *I° Quaderno del II° Magliano* le prime impressioni sulla sua recentissima pubblicazione, scrive infastidito il 28 marzo 1953: «In alcuni giudizi c'è che non è scritto da medico [...]», in M. Tobino, *Opere scelte*, p. 646.

⁴ Ivi, p. 30.

facoltà di Medicina di Pisa.⁵ Si specializza in psichiatria e comincia a lavorare in diversi ospedali psichiatrici d'Italia, finché nel 1942 prende servizio all'ospedale psichiatrico di Magliano, nel comune di Lucca, dove resta fino al pensionamento.

Nel 1953, da una rielaborazione di almeno quattordici cartelle cliniche raccolte tra il 1943 e il 1945,⁶ per i tipi di Vallecchi esce una delle opere più apprezzate di Tobino, *Le libere donne di Magliano*.

Il titolo sembra già una sorta di dichiarazione programmatica: le donne sono le cosiddette 'agitate', le degenti più pericolose dell'istituto clinico di Magliano (Magliano), luogo in cui sono senza vincoli, né inibizioni.⁷

«La mia vita è qui, nel manicomio di Lucca. [...] ed il mio desiderio è di fare di ogni grano di questo territorio un tranquillo, ordinato, universale parlare».⁸ Tobino esprime sin da subito, dunque, la sua intenzione di far conoscere la vita manicomiale alla gente 'normale' della società.⁹ L'intento 'dimostrativo' viene ulteriormente ribadito nella prefazione¹⁰ che, nel 1963, Tobino scrive per l'edizione Mondadori:

Scrisi questo libro per dimostrare che anche i matti sono creature degne d'amore, il mio scopo fu ottenere che i malati fossero trattati me-

⁵ Va detto che l'autore ribadirà sempre della sua innata propensione all'ascolto attivo dell'altro e che la scelta della professione psichiatrica ne è stata una naturale conseguenza.

⁶ Cfr. S. Martinucci, *Gli umani documenti della follia: lettura de Le libere donne di Magliano di Mario Tobino* [tesi di laurea], Firenze 1995.

⁷ Tobino stesso scrive: «La pazzia sgomina tutte le ipocrisie», in *Le libere donne di Magliano*, p. 630.

⁸ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, p. 577.

⁹ Giacomo Magrini descriverà Tobino come uno storico della comunità (nella fattispecie, manicomiale), che diventa inevitabilmente «critico della società», G. Magrini, *Mario Tobino e lo stile della comunità*, «Paragone», 23 (1990), pp. 20-32.

¹⁰ Anticipata in M. Tobino, *Per una ristampa, dieci anni dopo*, «Questo e altro», 2.3 (1963), pp. 40-43. Qui si cita da M. Tobino, *Opere scelte*, pp. 1789-1793.

glio, meglio nutriti, meglio vestiti, si avesse maggiore sollecitudine per la loro vita spirituale, per la loro libertà.

La maggior parte della critica ha interpretato l'affermazione nel suo intento più paternalistico, secondo alcuni addirittura spia di un autore quasi morbosamente legato al suo microcosmo manicomiale.¹¹ Tuttavia, soprattutto dopo la riflessione specialistica di Eugenio Borgna,¹² la dichiarazione tobiniiana appare piuttosto come l'appello di uno psichiatra di pratica fenomenologica.¹³

¹¹ Diffusamente si rilevano sentimenti di misericordia, di *caritas* e anche di *pietas* (intesa, alla maniera cristiana, come manifestazione di solidarietà). Alcuni esempi in G. De Robertis, *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962; M. Bresciani Califano, *Mario Tobino: il recupero della follia a dignità dell'esistenza*, riedito in M. Bresciani Califano, *Piccole zone di simmetria: scrittori del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. 61-74; C. Marabini, *Gli Anni Sessanta. Narrativa e storia*, Rizzoli, Milano 1969, pp. 239-257. Di un paternalismo 'romantico' si legge in P. De Vecchis, *Tobino, Basaglia e la legge 180: storia di una polemica*, in G. Ferroni (a cura di), *Il turbamento e la scrittura*, Donzelli, Roma 2010, pp. 177-178. Toni più polemici hanno, invece, il contributo di A. Fedeli, *Debolezze e diritti: la riforma psichiatrica nel riscatto della soggettività esclusa*, «BioLaw Journal - Rivista di BioDiritto», 3 (2018), pp. 7-18, e la provocatoria riflessione in V. Andreoli, *Il matto di carta: la follia nella letteratura*, Rizzoli, Milano 2008, pp. 163-184. Andreoli, a p. 177, parla di un atteggiamento «voyeuristico» e, dopo, alla p. 181, del «mondo della follia [che] manca così di un autentico riconoscimento» e, rarefatto, può solo destare sentimenti di «pietà e commiserazione». Sulle critiche dei contemporanei rivolte a Tobino nel contesto del dibattito sui manicomi, si citano, come esempio, le ricostruzioni di P. Di Stefano, *Tobino e Basaglia, duello sulla follia*, «Corriere della Sera», 6 maggio 2006, e i due contributi di M. Zappella, *Mario Tobino e i novatori* e P. De Vecchis, *Tobino, Basaglia...*, entrambi in G. Ferroni (a cura di), *Il turbamento e la scrittura*, rispettivamente alle pp. 155-169 e pp. 171-187.

¹² «Per uno scrittore 'di-mostrare' vuol dire mostrare; si 'richiama l'attenzione' mostrando, aprendo un punto di vista a chi, fuori dalle mura del manicomio, non vede, non sa. Al tempo stesso Tobino ci rivela la sua visione di una psichiatria fondata sulla relazione», si legge in S. Redaelli, *Tre punti di vista sulla follia: Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 39 (2012), p. 92.

¹³ Sulla psichiatria fenomenologica, Borgna spiega: «[...] si possono distinguere una psichiatria contrassegnata dal paradigma biologico, [...] quando ogni esperienza psichica, normale o patologica, sia considerata espressione im-

Tobino non intende più la follia come ‘lacerazione di senso’,¹⁴ bensì intravede in essa un senso ‘altro’. Considerandola incurabile e avvicinabile attraverso una relazione interpersonale con i pazienti, lo psichiatra non si pone più come medico alla ricerca di qualcosa da sanare, ma come un proficuo interlocutore, che si immedesima con il paziente e adotta una prospettiva partecipativa.¹⁵

Da questa impostazione deriva l’imprescindibile importanza che Tobino attribuisce al momento del delirio, che rappresenta il momento di massima espressione della ‘vera’ personalità dell’uomo. Non è un caso, infatti, che, nella sua opera, l’autore chiosi molte narrazioni di deliri con «questa è la sua personalità», o, ancora, scriva «L’alienato nella cella è libero, sbandiera, non tralasciandone alcun grano, la sua pazzia, la cella suo regno dove dichiara se stesso».¹⁶

Sul suo diario, il 20 ottobre 1945, dopo soli tre anni di lavoro a Maggiano, annota: «È necessario che dica assai presto la vita nel e nei manicomi, per spiegare».¹⁷ Tobino, stuzzicato dallo scrittore

mediata e diretta di funzioni e di strutture cerebrali, e una psichiatria contrassegnata dal paradigma ermeneutico, nel quale si riconoscono la psichiatria di matrice fenomenologica e quella di matrice psicoanalitica. [...] La psichiatria biologica e la psichiatria ermeneutica si distinguono fra loro radicalmente non solo in ordine alle premesse teoriche ma anche in ordine alle concrete modalità terapeutiche», E. Borgna, *A tu per tu con la follia*, p. XI.

¹⁴ Cfr. E. Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, Springer, Berlin - Heidelberg - New York 1989; K. Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Springer, Berlin - Göttingen - Heidelberg 1959.

¹⁵ Parlando di Romano Bilenchi, Tobino scrive nel *Diario*: «[...] non ha quella capacità che è fondamentale nel romanziere, e nello scrittore, di immedesimarsi, di sapere tutto, *come fosse lui*, del personaggio che descrive; qui sta il suo punto, che lui non ha mai avuto la forza di indagare la profondità e il mistero delle persone umane», p. 1691.

¹⁶ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, p. 536.

¹⁷ Il *Diario* dell’autore non è stato ancora pubblicato per intero. Per questa citazione, si fa riferimento al lavoro di P. De Vecchis, *Tobino medico di manicomio attraverso il “Diario”*, in G. Ferroni (a cura di), *La sabbia e il marmo: la Toscana di Mario Tobino*, Donzelli, Roma 2012, p. 172.

Enrico Falqui,¹⁸ capisce in fretta sia il potenziale narrativo, sia quello – per così dire – didattico, del luogo in cui lavora. Non solo, la rielaborazione in chiave narrativa delle sue annotazioni mediche diventa per lui un'operazione di ricerca e di attribuzione di senso di quanto avviene durante un delirio.¹⁹ «Un malato è diversissimo da un altro, anche se affetto dalla stessa malattia, ogni delirio ha le radici nella storia personale di quel solo individuo che lo dichiara»;²⁰ e la descrizione dei diversi episodi si connota come un vero e proprio strumento per la cura dei malati stessi,

¹⁸ Enrico Falqui, in una lettera del 9 dicembre 1947, esorta Tobino a produrre «qualche suo scritto narrativo o anche memorialistico (della sua esperienza di dottore)». Anche Enrico Vallecchi, l'editore di Tobino, gli scriverà, il 4 maggio 1953, che ha intenzione di preparare un lancio delle *Libere donne* «particolarmente destinato alla classe medica».

¹⁹ Teorizzato nell'ambito delle *Medical Humanities* nel 1999 da Tricia Greenhalgh e Brian Hurwitz (T. Greenhalgh - B. Hurwitz, *Narrative based medicine: Why study narrative?*, «British Medical Journal», 318 (1999), pp. 48-50) e sistematizzato nel 2001 da Rita Charon, il paradigma della *narrative medicine* consiglia l'esercizio delle competenze narrative da parte dei medici, in ottica di una migliore relazione professionista-paziente. Si ritiene necessario che i medici, oltre a prestare ascolto alle narrazioni sintomi e delle malattie fatte dai pazienti stessi, siano in grado di narrare anche le emozioni e le impressioni personali provate durante il colloquio clinico. Attraverso la narrazione e la cura della cosiddetta 'cartella parallela', il medico riesce a provare maggiore empatia e a instaurare un rapporto di maggiore fiducia col paziente. Nel contributo di Charon, a p. 1898 si legge: «Narrative knowledge is what one uses to understand the meaning and significance of stories through cognitive, symbolic, and affective means. This kind of knowledge provides a rich, resonant comprehension of a singular person's situation as it unfolds in time, whether in such texts as novels, newspaper stories, movies, and scripture or in such life settings as courtrooms, battlefields, marriages, and illness. [...] Logicoscientific knowledge attempts to illuminate the universally true by transcending the particular; narrative knowledge attempts to illuminate the universally true by revealing the particular», R. Charon, *Narrative medicine. A model for Empathy, Reflection, Profession, and Trust*, «JAMA», 286.15 (2001), pp. 1897-1902. L'intuizione di un Tobino anticipatore della 'medicina narrativa' si legge già in S. Redaelli, *Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà*, Sub Lupa Academic Publishing, Warsaw 2013, pp. 27-41, e in S. Redaelli, *Tobino contro Basaglia*, in M. Cioni (a cura di), *Tobino e Bologna*, pp. 101-114.

²⁰ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, p. 553.

tenendo traccia di quanto il malato ha dichiarato in ogni delirio e creando un legame empatico con il paziente.

Come, nell'opera, Tobino ottiene l'effetto di avvicinamento al malato?

Il libro di Tobino è piuttosto complesso da inquadrare in un preciso genere letterario e si presenta composto da un susseguirsi di rivelazioni. Sebbene spesso sia stato ascritto al genere diaristico – forse proprio per la fonte principale da cui si sviluppa –, mancando le lacune e l'allusività tipica di una produzione intima, come osserva Magrini,²¹ la struttura de *Le libere donne di Magliano* è più vicina agli antichi *Annales*,²² presentandosi come una successione cronologica di eventi, scanditi dal susseguirsi delle stagioni.²³ Ma non sarebbe comunque giusto ridurre *Le libere donne* a una semplice e sterile raccolta di episodi. Maria Antonietta Grignani scrive: «se [...] il compito della persona umana è manifestare o dichiarare se stessa, compito dell'artista [...] è rappresentare la libera manifestazione individuale con altrettanto disinibita creatività».²⁴

È su questo principio che Tobino innesta la sua competenza letteraria. Vuole, 'deve' descrivere la malattia mentale, ma veicolandola con un linguaggio 'universale', dai rimandi chiari. *Le libere donne di Magliano* deriva sì da cartelle cliniche, dalle quali eredita diffuse notazioni brachilogiche, estratti in sintassi nominale e lessico specialistico («fuga delle idee»; «è schizofrenica»; «elettroshock»), ma la rielaborazione per il lettore si rende

²¹ G. Magrini, *Mario Tobino e lo stile della comunità*, p. 25.

²² L'intuizione ha una sua profonda ragion d'essere, se si tiene conto della stima che Tobino nutrivava per l'autore latino Tacito. Si cita, ad esempio, la nota del 13 novembre 1950, dal *Diario*: «Tacito solo è mio compagno».

²³ Il testo presenta subito in apertura «È aprile, piove continuamente ed è tornato freddo», «la pianura di Lucca sfavilla le messi dal prorompere della primavera» fino a chiudersi con la ripresa *verbatim* di un'espressione già scritta a p. 578: «È venuto di nuovo l'autunno. Dalla finestra si odono per il vento fruscicare i rami», uno stile effettivamente 'rapsodico'.

²⁴ M.A. Grignani, *Appunti sulla scrittura di Tobino*, in M.A. Grignani, *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Liguori, Napoli 2007, pp. 113-129.

evidente con delle apostrofi dirette («o lettore») e le intenzioni nobilitanti nei confronti della materia trattata. La sintassi tobiniana presenta continue inversioni nell'ordine usuale delle parole e riprese con i componenti dislocati, forti iperbati, con l'intento di comunicare alterità e rottura della norma sintattica,²⁵ ad esempio: «Per dimostrare, far a quei giovani vedere, le malattie mentali della gioia e del dolore presentai due opposte malate, e per il dolore ci fu la Clerici»,²⁶ oppure il bel costruito latineggiante «E questa malattia, che non si sa se è una malattia, la nostra superbia ha denominato pazzia».²⁷ Frequente è l'utilizzo della metafora, in contrasto con la concreta monosemia dei termini medici delle cartelle cliniche, con verbi usati nella loro forma transitiva («scaturisce il dolore»; «il prato urla tutte le foglie»; «esplodeva la sua reale natura»), ma anche nella bella immagine allegorica «Il manicomio è pieno di fiori, ma non si riesce a vederli», con cui descrive i pazienti. Lo scarto dalla terminologia fredda²⁸ del medico è osservabile anche nei forti rimandi all'animalità, al degrado infimo e alla riduzione dei soggetti a puri meccanismi senz'anima²⁹ («nelle celle c'è un puzzo di bestia e di umido»; «la Cantù è una bestia»; «come una lampadina elettrica che ogni poco diventa

²⁵ Sulla sintassi e sullo stile di Tobino si è concentrata la maggior parte della critica, proprio perché se n'è sempre apprezzata principalmente la qualità letteraria. Si citano, ad esempio, i lavori di G. Nava, *I modi del racconto in Tobino*, «Paragone», 23 (1990), pp. 33-45; G. De Robertis, *Altro Novecento*, pp. 458-471; sull'onomastica tobiniana, il bel lavoro di F. Millefiorini, *Nomi di folli e diversi nella narrativa di Mario Tobino*, «Il nome nel testo», 17 (2015), pp. 91-105.

²⁶ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, p. 514.

²⁷ Ivi, p. 601. L'apprezzamento per la prosa degli autori classici è intensamente ribadito nel *Diario*. Il 22 settembre 1950 scrive: «[...] la massima parte degli scrittori italiani non parlano, non scrivono, non pensano in modo da far apparire [...] che hanno frequentato amato e posseduto la letteratura greca e latina; la loro cultura, che è un'ignoranza, è una apocrifa appendice [...]».

²⁸ S. Auroux, *Les terminologies métalinguistiques*, in S. Auroux, *Histoire des idées linguistiques*, vol. I, Pierre Mardaga, Bruxelles 1989, pp. 456-476.

²⁹ Si rimanda all'approfondito articolo di M. Gualazzi, *Follia e animalità ne Le libere donne di Magliano di Mario Tobino*, «Poetiche», 1 (2004), pp. 71-96.

buia per il distacco della corrente»). Notevole la prosopopea, con la quale il delirio e la pazzia assumono concretezza e agentività, fino a diventare i rintocchi che scandiscono il ritmo manicomiale («i loro delirii battono sulle povere mute pareti»; «i deliri mi aggrediscono da tutti i lati»).

Ma c'è un'altra operazione che Tobino usa per le sue 'agitate' e passa proprio attraverso una riflessione che sembra estrapolata direttamente dal Fedro platonico: «La pazzia è davvero una malattia? Non è una delle misteriose e divine manifestazioni dell'uomo?».³⁰ E poi, più avanti: «la pazzia è la più misteriosa dea che esista nel mondo».³¹

Tobino è uno psichiatra che ha studiato e che opera negli anni della diffusione della psicoanalisi. Conosce le teorie di Freud e di Jung,³² e sebbene non sia del tutto persuaso dalla loro pratica clinica, conosce e recepisce il loro linguaggio. Secondo gli psicoanalisti, le 'forze profonde' dell'inconscio e della mente si esprimono tramite simboli collettivi e strutture mitologiche dalla carica numinosa. Jung, soprattutto, aveva osservato come la sintomatologia delirante dei pazienti schizofrenici si manifestasse attraverso una simbologia antica, «retaggio ancora vivo e presente di un antico psichismo collettivo»,³³ che si esprime attraverso il mito. Non solo espediente narrativo, il mito viene quindi riutilizzato anche alla luce del suo fascino sacrale e primitivo. Jung, d'altronde, insiste molto sulle potenzialità rassicuranti e aggreganti del mito e sulla sua funzione ricostitutiva dell'identità.³⁴

³⁰ M. Tobino, *Dieci anni dopo*, p. 1791.

³¹ Ivi, p. 1793.

³² Abbiamo la fortuna di poter consultare la biblioteca di Mario Tobino, il cui catalogo è stato pubblicato in E. Tintori, *La Biblioteca di Mario Tobino* («Notiziario Bibliografico Toscano. Quaderni», 7), Bibliografia e Informazione, Pontedera 2012.

³³ M.A. Danziger, *Mito in psicoterapia*, Armando, Roma 2018, p. 55.

³⁴ Sebbene il testo non compaia nel catalogo della biblioteca tobiniana, sembra indicativo quanto scrive Lévi-Strauss in *Mito e significato*: «Il mito gli

La volontà di Tobino di nobilitare le ‘matte’, ritraendole come personaggi di antichi racconti mitologici invasi di una ‘follia sacra’,³⁵ è lampante. Numerosissimi sono i rimandi al dio Bacco e alla sfera dionisiaca tutta; le pazienti vengono continuamente appellate e descritte come Menadi.³⁶

«La signora Alfonsa [...] è invasa da un caldo soffio di lussuria estiva»,³⁷ come infusa da uno *pnoé* dionisiaco. Ancora, in una descrizione che riprende vividamente l’immagine dell’estasi dionisiaca ottenuta con danze culturali sfrenate:

Quando il malato picchia, urla canta e proclama inesaurobilmente, uguale a un dio ebbro e trionfante, impossibile a contenere e mitigare [...] si mette in una cella. [...] qui, tra quelle nude pareti, fuoriescono i loro gesti, prorompono parole intermezze da canti.³⁸

Oppure, simulando l’azione dello *sparagmòs*:

L’alga [...] è in attesa di un matto che tra le sue file comporrà la tumultuosa follia, canterà ciò che l’opprime, svelerà [...] il suo mistero; [...] quelle lunghe file di erba marina l’oggetto del suo furore, le potrà strappare e attorcigliare. [...] E se invece continua la massima agitazione può urlare [...] ballare cantando e arruffandosi la chioma come un Bacco eccitato.³⁹

dà [*scil.* all’uomo] l’illusione di poter comprendere l’universo, e di comprenderlo naturalmente, effettivamente», p. 149.

³⁵ Come scrive anche G. Nava: «Non ci troviamo di fronte, infatti, a referti positivistici, anche se la rappresentazione muove da esperienze cliniche reali, ma a rivelazioni di comportamenti ‘altri’ rispetto alla normalità quotidiana, a figure d’un mondo misterioso e ‘sacro’, nell’ambivalenza classica del termine». G. Nava, *I modi del racconto in Tobino*, pp. 34-35. Sulla sottotrama religiosa nell’opera di Tobino, si cita anche G. Magrini che scrive: «[...] Tra le comunità [...] la più alta e compiuta, cioè la comunità di tipo religioso. Nell’opera di Tobino essa è però costantemente sottintesa», G. Magrini, *Mario Tobino e lo stile della comunità*, p. 21.

³⁶ Tra le ipotesi per il titolo dell’opera, Tobino aveva segnato anche *Le Erinni all’alga*.

³⁷ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, p. 526.

³⁸ Ivi, p. 535.

³⁹ *Ibidem*.

Come già nel V secolo a.C. il tragediografo greco Euripide aveva mostrato le baccanti capaci di piegare gli alberi e di massacrare mandrie a mani nude, Tobino riprende lo smembramento evidenziando l'abilità dei malati, durante il delirio, di non sentire né dolore né fatica:

La Campani [...] appena dentro lacera ogni tela e incredibile la resistenza che dimostra, tanto da far credere che la sua malizia diavolesca la alimenti in tal modo da renderle le forze più che umane.⁴⁰

Figure che richiamano la Menade danzante di Skopas, col collo rivolto verso l'alto, nell'estasi dell'*enthousiasmòs*, e con tutto il corpo si fa tramite del divino:

La Bertolucci [...] grida, non potendo essere ascoltata dagli uomini, le sue ragioni al cielo; infatti mentre pronuncia il suo volto tende ad alzarsi al celeste che è steso sopra il suo capo. [...] Ora essa balla in tutto il corpo e la mente, assolutamente comandata, cieco zimbello. Una regina stretta nella mano della pazzia; le allucinazioni che le indicano le spiegazioni più astrusamente logiche son divenute ancor più dominatrici.⁴¹

È un tema tragico⁴² quello della follia provocata dall'incomunicabilità delle proprie leggi.

Sono evidenti i suggestivi rimandi alle immagini della tragedia euripidea, che qui si cita dalla traduzione di Giulio Guidorizzi:⁴³ «le Folli intrecciano alle chiome la selvaggia preda di caccia» (vv. 102-103), racconta il Coro alludendo ai serpenti, come i fili dell'alga nei quali le 'matte' si attorcigliano; la bestialità animale delle 'agitate' è ispirata alle nebridi, i tradizionali copricapi delle menadi, fatti di pelli di animali, e si rileva nelle diffuse immagini euripidee: «felice come la puledra che pascola accanto alla madre, balza muovendo il piede veloce, la baccante»

⁴⁰ Ivi, p. 538.

⁴¹ Ivi, p. 624.

⁴² Foucault definiva la follia come «esperienza tragica e cosmica», «una sorda coscienza tragica [che] non ha cessato di vegliare», M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano 2023, p. 93.

⁴³ Euripide, *Baccanti*, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Torino 2020.

(vv. 163-166) o, ancora, nell'appellativo «cagne mie veloci» (v. 731), rivolto alle baccanti da Agave, madre del re Penteo. Le donne di Magliano gridano, come le seguaci del «dio del grido» (v. 157). Come pazienti esauste sull'alga, le Baccanti – descritte a Penteo dal Messaggero – «avevano preparato giacigli sul suolo con foglie di quercia e posavano il capo lì, ognuna per conto suo» (vv. 685-686).

La cruda descrizione dello smembramento di Penteo da parte della madre viene ripreso con la stessa forza espressionistica, coadiuvata da tecnicismi anatomici, nei deliri tobiniani. Leggiamo Euripide (vv. 1122-1128):

lei aveva la bava alla bocca, roteava le pupille, era fuori di sé, posseduta da Bacco. E poi afferra il braccio sinistro, puntellandosi contro il fianco dello sventurato, e gli strappa una spalla, senza fatica perché il dio le aveva donato nelle mani una forza prodigiosa.

Considerato che nella sua biblioteca si rilevano più copie delle opere dei tragediografi greci, sia collettanee, sia in singole edizioni, è plausibile ipotizzare che, sebbene la citazione al testo non sia puntuale, Tobino abbia tratto spunto e sicuramente suggestioni dalle immagini del dramma.

Un'ulteriore osservazione, però, si potrebbe avanzare analizzando l'epilogo della tragedia.⁴⁴ L'infelice re Penteo, intransigente rappresentante della 'sana' razionalità, dopo aver disprezzato e bandito Dioniso e dopo aver appreso delle azioni sovrumane – e disinibite – delle Baccanti sul monte Citerone, esprime verso di loro un'attrazione sempre più morbosa. Travestito da donna, raggiunge le Baccanti per spiarle, ma queste, aizzate dal dio, lo scoprono e, a cominciare dalla stessa madre Agave, che in pieno *furor* estatico non riconosce il figlio, lo smembrano.

⁴⁴ Suggerimento di questa ipotesi è quanto scrive Nava: «[...] l'abbattimento della rigida separazione tra normalità e follia, realizzato conservando intatto il potere di disturbo di quest'ultima, il suo effetto 'perturbante', e il suo 'numen' arcaico [...], permette allo scrittore di inseguire l'epifania della follia nel quotidiano», G. Nava, *I modi del racconto in Tobino*, p. 38.

Sembrerebbe quindi possibile intravedere, nel personaggio di Penteo, la rappresentazione sia dell'infausta opinione morbosamente sprezzante della società nei confronti della follia – denunciata appunto da Tobino – sia della drammaticità dell'incomprensione delle leggi divine. Penteo, in abiti di menade,⁴⁵ prima di venire attaccato – e ucciso – rispondendo alla sua logica razionale tenta di richiamare la madre alla lucidità, svelandosi quale suo figlio: «Madre, sono tuo figlio Penteo. [...] Abbi pietà, mamma, non uccidere tuo figlio» (vv. 1118-1121). Ma è inutile, Agave non lo ascolta, è «sacerdotessa di questo delitto» (v. 1114) perché risponde a un richiamo, a una legge divina, è resa folle «dallo spirito del dio» (v. 1094). Sembra di leggere Tobino quando scrive che:

Ogni creatura umana ha la sua legge; se non la sappiamo distinguere chiniamo il capo invece di alzarlo nella superbia; è stolto crederci superiori perché una persona si muove percossa da leggi a noi ignote.⁴⁶

La follia ha in sé qualcosa di sacro, dunque negarla oppure ottunderla si connoterebbe come un'empietà dalle tragiche conseguenze. Tobino, d'altronde, si esprimerà contro l'utilizzo degli psicofarmaci, proprio perché negherebbero al malato la possibilità di esprimere la sua vera interiorità.⁴⁷

⁴⁵ La trasposizione di Penteo travestito da Baccante per cercare di penetrare nella loro comunità sembra in qualche modo richiamare l'operazione che Tobino fa con la Lella, una paziente molto accorta, che si distingue dalle altre per la sua propensione all'ascolto e alla cura, che da un punto di vista narrativo viene presentata come una sorta di alter-ego femminile dell'autore. La facilità di spostamento tra un personaggio e l'altro sembra rimarcare il pensiero tobiniiano sul labile divario tra stabilità e instabilità mentale. Scrive Amelii: «La fragilità dei pazienti è solo l'altra faccia della fragilità di ogni uomo quindi anche della fragilità del medico che se ne prende cura», N. Amelii, *La comunità fragile. La malattia psichiatrica in Mario Tobino e Paolo Milone*, «Griseldaonline», 22.1 (2023), p. 136.

⁴⁶ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, p. 619.

⁴⁷ In *Dieci anni dopo* si schiera contro «le pasticche cariche del psicofarmaco, capaci di mettere un'altra camicia di forza, forse a nostra insaputa per i malati più dolorosa», p. 1791.

Volgendo verso le conclusioni, l'intento di Tobino di esprimere la vita in manicomio tramite un 'universale parlare' passa attraverso 'l'universale linguaggio' del mito. Nello specifico, è possibile affermare che Tobino richiama, se non proprio il testo, quanto meno i temi e le immagini espresse nella tragedia di Euripide. Il tragediografo del V secolo, osserva Eric Dodds, non voleva «dimostrare qualcosa, ma potenziare la nostra sensibilità».⁴⁸ Così Tobino riprende l'ambiente sacrale e l'aspetto culturale: nelle *Libere donne di Magliano* più volte viene usato proprio il termine «rito», vengono annotate due processioni religiose e anche tutta la vita in manicomio viene descritta come un ciclico rituale che continua a ripetersi, scandito dalle grida e dai ritmici rintocchi dei piedi delle matte che ossessivamente battono contro le sbarre delle celle. Tuttavia, a differenza di Euripide, Tobino vuole anche dimostrare qualcosa. Ammantando di sacralità e numinosa alterità il momento del delirio, Tobino vuole esprimere la necessità clinica di lasciare che il 'dio', ovvero la più profonda personalità dell'ammalato, possa rivelarsi, mostrarsi. Il sentimento della *pietas*, in questo caso, si manifesta nel suo senso originario di rispetto e devozione verso il divino.

La pratica fenomenologica dello psichiatra, servendosi di una prosa classicheggiante (ricche subordinate, ablativi assoluti, gerundi, *callidæ iuncturæ*, come l'ossimorico «lucida follia», o l'endiadi «bestia e dea»), ripesca e riutilizza la potenza visiva di uno dei miti che meglio rappresenta la sacralità di libere reiette dell'*eschatia*.

Questo contributo, senza avere alcuna pretesa di esaustività, raccogliendo lo stimolo a rivalutare un autore poco approfondito dalla critica, vuole essere un invito a uno studio più ampio e sistematico sull'uso delle immagini mitologiche in uno scrittore capace di sfruttarne sia la potenza narrativa che quella terapeutica, e si auspica che sia presto possibile approfondire i processi creativi letterari che in lui muovono da una fonte di diario clinico.

⁴⁸ E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Rizzoli, Milano 2008.

SATIRA, ELETTI E ARLECCHINI:
IL MITO CLASSICO
NELLA LETTERATURA DI LINGUA TEDESCA

PAOLA ROSA FILISETTI

TANTALIZING FOLLY.
GREED AND MYTH

IN JAKOB LOCHER'S *STULTIFERA NAVIS*

The *Stultifera Navis* (henceforth 'SN') is a Neo-Latin work written by a German philologist and translator Jakob Locher (1471-1528). It has been primarily acknowledged as the translation of the *Narrenschiff* (1494, *The Ship of Fools*) by Sebastian Brant (1457-1521),¹ Locher's own teacher. The *Narrenschiff* is a satire against human foolishness in the form of an allegory, wherein a ship laden with 'fools' sets sail for *Narragonia*,² a proper 'fool's paradise'. By representing several categories of human vices in a fictitious naval voyage setting, Brant (henceforth 'B.')

criticizes each type of misconduct undertaken by mankind to show a path towards moral redemption and eternal bliss. B.'s poem enjoyed tremendous popularity in the German-speaking regions of Europe. It was Locher's Latin translation,

¹ For Sebastian Brant, see: J. Knappe, *Sebastian Brant*, in S. Füßel (Hg.), *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600)*, Schmidt, Berlin 1993, pp. 156-172 for a concise but comprehensive account on Brant's life and work; N. Henkel, *Sebastian Brant. Studien und Materialien zu einer Archäologie des Wissens um 1500*, Schwabe, Leck 2021 and P. Andersen - N. Henkel, *Sebastian Brant (1457-1521). Europäisches Wissen in der Hand eines Intellektuellen der Frühen Neuzeit*, De Gruyter, Leck 2023, on Brant's production and influence on German Humanists.

² The name *Narragonia* occurs several times in the prefatory texts: it alludes to the fools' confinement for disregard of any fundamental rule, both earthly and heavenly.

however, that gave a definitive impulse to its dissemination beyond the German-speaking regions of Europe. While it started under B.'s auspices and control, the *SN* is an original work, whose notable literary features, argumentative techniques, and rhetorical devices have not been thoroughly explored in scholarship. In fact, little attention has been paid by critics to the intertextual relationship between the *SN* and the *Narrenschiff*, and even less to the reception of the Classical Latin authorial canon, which Locher himself (henceforth 'L.') referenced as his sources in *marginalia* alongside his entire work (5711 verses).³

Moreover, the 'Ship of Fools' trope⁴ plays a prominent role in the narrative, drawing all the work's diverse characters into a composite picture of folly, both visually and rhetorically. The frontispiece, for example, is a brilliant example of how the trope

³ To this day, only a partial edition of the *SN* exists in print: N. Hartl, *Die Stultifera Navis. Jakob Lochers Übertragung von Sebastian Brants Narrenschiff*, Waxmann, Münster 2002. The most relevant studies on the work are provided by: J. Kärtner, *Des Jakob Locher Philomusus 'Stultifera Navis' und ihr Verhältnis zum 'Narrenschiff' des Sebastian Brant*, Wagner, Frankfurt am Main 1923; G. Hess, *Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, Beck, München 1971; A.L. Metzger-Rambach, "Le texte emprunté". *Étude comparée du 'Narrenschiff' de Sebastian Brant et de ses adaptations, 1494-1509*, Honoré Champion, Paris 2008.

⁴ The metaphor of land- and sea-going vehicles carrying the fools has its roots in the late medieval period, specifically in the carnival celebrations held in German towns (*Fastnachtspiele*), and in the common practice of banishing insane and ill-governed men by putting them on board ships. The publication of the *Narrenschiff* and its Latin version contributed greatly to the success of this literary motif, which remained creatively and critically productive through the ages up to modernity. In his *History of Madness*, Foucault makes the ship of fools the symbol of one of the strategies implemented over the centuries to confront the danger of disease and, more broadly, the evil hidden in society. See M. Foucault, *Madness & Civilisation. A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. by R. Horward, Pantheon Books, New York 1965. For a comprehensive overview of the 'Ship of Fools' trope and its reception, see F. Zarncke, *Sebastian Brants Narrenschiff*, Wigands, Leipzig 1854, pp. lxi-lxxii; B. Swain, *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, Columbia University Press, New York 1932, pp. 53-74, 120-121.

is conveyed. The page features a woodcut followed by a solemn passage marking the start of the work⁵ with an allegorical departure of the ship laden with fools:

Narragonicae profectionis numquam satis laudata Navis per Sebastianum Brant vernaculo vulgarique sermone et rhythmo pro cunctorum mortalium fatuitatis [...] atque iampridem per Iacobum Locher cognomento Philomusum Suevum in Latinum traducta eloquium et per Sebastianum Brant denuo seduloque revisa, [...] felici exorditur principio.⁶

The one-sentence text contains a preface to the entire work, thus acting as a manifesto.⁷ Written by the printer Johann Bergmann von Olpe,⁸ whose colophon features at the page bottom,

⁵ The sea metaphor for solemnly announcing the start of a work is a common *topos* in proemial rhetoric, as extensively explained by E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1969; K. Volk, *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford University Press, Oxford 2002. The allegorical departure of the ship not only appears in the paratexts, but it is also a recurring stylistic device featuring in the prologue of several satires: e.g. see SN 21.1-2: «Pervolat ad nostros turba phaselos / qui procul advertunt alienae crimina frontis».

⁶ «It is here that the never sufficiently praised ship on its way to *Narragonia*, recently produced by Sebastian Brant in the vernacular and in verse for the sake of mankind, now translated into Latin by Jakob Locher, known as *Philomusus Suevus*, and again carefully revised by Sebastian Brant, sets sail with an auspicious beginning».

⁷ For its configuration of image and short text, a typical frontispiece was commonly published separately in this period in order to promote the relevant literary work; it was usually printed as a single sheet (*Flugblatt, fliegendes Blatt*) for widespread distribution in major German cities. A definition of frontispiece within the history of printing is given by M. Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikations Technologie*, Suhrkamp, Frankfurt 2006; on the frontispiece as an early printed example of book launch, see G. Richter, *Humanistische Bücher in Buchhändlerkatalogen des 15. und 16. Jahrhunderts*, in F. Krafft - D. Wuttke (Hgg.), *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, Boldt, Mainz 1977, pp. 184-208.

⁸ Swiss priest and humanist from Basel, Johann Bergmann von Olpe (1455/60-1532) was one of the most prolific and influential printers in early modern Europe. He published the works of humanists from the Upper Rhine,

the frontispiece informs the reader on the chief constituents of the *Stultifera Navis*: the authors involved (Sebastian Brant and Jakob Locher) the genesis of the Latin text (originally written in German) and its purpose, that is redeeming mankind from foolishness.

My paper will examine Chapter 3, *De avaritia et prodigalitate* (*Of Greed and Prodigality*),⁹ in its relationship to the *Narrenschiff* and to the intertextual use of tropes and motifs from a tradition that goes back to Classical Latin literature, with particular attention to the myth as a literary *topos*. The first part of the paper discusses several examples that show L.'s reuse of sources from Classical Latin literary sources in the Latin text *vis-à-vis* its German version. Building on this comparative approach, the second part of the paper focuses on the mythical *exemplum* and its literary interactions with the satire's target. The resulting analysis will show how these narrative entities imitate, adapt, and reinterpret L.'s *Gedankengang* following the models from Classical literature. Furthermore, it will provide insight into L.'s *Autorschaft*

such as Johannes Reuchlin, Jakob Wimpfeling, Sebastian Brant and Jakob Locher respectively. On his life and work, see V. Feller-Vest, *Bergmann von Olpe, Johann*, in *Historisches Lexicon der Schweiz* (HLS), online version available at: <<https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/021492/2002-07-02/>> (last accessed 27 May 2024); T. Wilhelmi, *Wem noch vil pfruonden hie ist nott... Beiträge zur Biographie des Basler Geistlichen und Verlegers Johann Bergmann von Olpe*, in I. Kühn (Hg.), *Von wyßheit würt der mensch geert. Festschrift für Manfred Lemmer zum 65. Geburtstag*, Lang, Frankfurt 1993, pp. 257-270; C. Christ-von Wedel - S. Grosse - B. Hamm, *Basel als Zentrum des geistigen Austauschs in der frühen Reformationszeit*, Mohr Siebeck, Tübingen 2014.

⁹ The present analysis is based on the *editio princeps*: Brant, Sebastian / lat. da Locher, *Iacobus Philomusus: Stultifera Navis Basel: Johannes Bergmann von Olpe, Calendis Martii* (1 March) 1497, preserved at the UB Hauptbibliothek of Basel, Handschriftenmagazin, UBH DA III 2, GW 5054 KW D368 ISTC ib01086000. It is not possible in this paper to delve into the philological features of the Latin text, which also deserve due attention. A close reading of selected text passages from the two satires, concerned with their intertextual relationship with Classical literature sources, is therefore deliberate.

and the influence of the *SN* within the lively German networks of Basel in the wake of Europe's Humanism movement.¹⁰

The target of the satire *De avaritia et prodigalitate* is greed, one of mankind's most notorious vices and a widespread *topos* in literary tradition.¹¹ L.'s complaint about the insatiable desire for any *bonum terrigenum*¹² appears not only in this satire, but also in other chapters of the *SN* dealing with this topic (ch. 17: *De inutilibus divitiis*; 20: *Invenire rem alienam et non reddere*; 30: *De pluralitate beneficiorum*). The satire consists of 34 hexameters introduced by a motto in two elegiac couplets, followed by a woodcut and a caption. It is similar in length to B.'s satire in the *Narrenschiff*: entitled *Von gytikeit (Of Greed)*,¹³ the satire con-

¹⁰ The Alsace region was a vibrant cultural environment in the late 15th and 16th century, with Strasbourg and Basel as major urban centers. The rediscovery of Classical literature, including Enea Silvio Piccolomini's edition of the *Germania* by Tacitus, led German intellectuals to claim and legitimize their Germanic past. The hexameter poem *Germania generalis* by Conrad Celtis (1459-1508) was an expression of rising German nationalism and aimed to establish a national historiography written in Latin. The most recent and prominent studies on this subject include L. Spitz, *Conrad Celtis. The German Arch-Humanist*, Harvard University Press, Cambridge 1957; R. Jörg, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Niemeyer, Tübingen 2003; T. Scott, *The Problem of Nationalism in the Early Reformation*, «Renaissance and Reformation», 40.4 (2017), pp. 161-177; C.B. Krebs, *Negotiatio Germaniae: Tacitus' Germania und Enea Silvio Piccolomini, Giannantonio Campano, Conrad Celtis und Heinrich Bebel*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005.

¹¹ See Hor. *sat.* 2.3, Pers. 6, Iuv. 3.

¹² See 3.1-2: «Pertinet ad proram navis, cui summa voluptas / est in divitiis terrigenisque bonis» (He is entitled to the bow of the ship, who takes the greatest pleasure in wealth and earthly possessions). For the adjective *terrigenus* see *terrigena* in *Oxford Latin Dictionary*, P.G.W. Glare (ed.), Oxford University Press, Oxford 2012, p. 2127: «one born of the earth (esp. a goddess or the source of life)».

¹³ All B.'s passages quoted here are from J. Knappe, *Sebastian Brant. Das Narrenschiff. Studienausgabe*, Reclam, Stuttgart 2005, pp. 118-120. The corresponding English translation is from E.H. Zeydel, *The Ship of Fools by Sebastian Brant*, Dover, New York 1962, pp. 66-67.

sists of 34 German *Knittelverse* and a 3-line motto of the same metre. The woodcut accompanying both satires shows two poor men greeting someone who is counting his money; their posture, though apparently submissive (the words *gnad her*¹⁴ appear above their heads), does not hide their covetous eyes turned towards money. L.'s moral discourse unfolds through witty and hyperbolic *sententiae*, including *exempla* from various categories drawn from myth and Roman history. The audacious juxtaposition of these *exempla* – of depraved vs. virtuous men – gives a distinct representation of avarice, which the author modulates through his indignant voice:

- Qui legit immensum nummorum pondus et auri
 raraque de partis captat solacia rebus,
 stultus ad illecebras et gaudia sera nepotum
 congerit hos sumptus terraque vorace recondit.
- 5 Ad Stygios penetrat sed cum defunctus Avernus
 et vada Cocyti tenebrosi pallida lustrat,
 nil sibi divitiae prosunt, nil sortis avarae
 congeries: sitiens Acherontis flumina gustet.
 Stultior est timido multum, mihi credite, avaro
- 10 prodigus, acceptis qui nescit limina rebus
 ponere, sed vitiis census largitur iniquis
 et male quaesitis opibus ludibria vendit.
 Est qui sollicitis stultus compilat amicis
 divitias animae nec vult curare salutem,
- 15 sed vigilare metu trepido noctesque diesque
 cogitur, ut posita sit magnum pondus in arca.
 Heu frustra dives inferna nocte sepultus!
 Non tibi delicias praestabit copia rerum.
 Heredesque tui nullo te munere vellent
- 20 solvere, liventis fugeres ut Tartara Ditis!
 Tantalus alter eris, glauco qui postus acervo
 undarum inter eas sitibundo gutture flagres.
 Largiri debes pro divi nomine Christi
 pauperibus: caeli capies sic regna sereni.
- 25 Optavit nemo sapiens, quod in orbe potenter
 regnaret divesque foret, sed dulce Minervae ut

¹⁴ «Forgive me, sir!», an ironic way of saying that greed is not just the sin of the rich.

dogma sequi posset, secura ut viveret aura.
 Excellit sapiens cuncti spectacula mundi.
 Auri sacra fames Crassum anticipare coegit
 30 fata, quod is cupidus Parthorum vasa sitiret.
 Thebanus sophiam cum vellet discere Crates,
 in mare proiecit nummorum pondus et auri.
 Qui vigilant igitur terrenis rebus, Avernus
 commendant animas vacuis Diti que parentant.¹⁵

The first part of the satire (1-16) is a miserable portrayal of greedy and spendthrift men, whose gloomy fate is immediately set out in the very first lines, as well as reiterated throughout the satire: wealth accumulation inevitably leads to suffering. This is vividly expressed in L.'s condemnation to hell, through the imagery of the descent into the Underworld (according to the topical motif of *κατάβασις*, lines 5-10, 19-20, and in the last sentence, 33-34).¹⁶ The imagery is emphasised by L.'s moral tirade, in the fierce apostrophe to the reader (17-20) and followed by two opposite moral *exempla* (29-33), respectively Marcus Licinius Crassus and Cratetes of Thebes. The latter's orientation towards wisdom followed by his refusal to possess any form of wealth leads to L.'s final argument: the fool's endless desire for wealth will inevitably result in the condemnation to hell.

The Latin text has a similar argumentative structure as in the original German version. However, it differs significantly in stylistic devices employed by L.

Firstly, in the portrayal of Crassus as a paradigmatic figure of avarice,¹⁷ B.'s lines 29-30 read as follows:

¹⁵ *SN* ff. 13r-13v.

¹⁶ *E.g.* lines 19-20: «Heredesque tui nullo te munere vellent / solvere, viventis fugeres ut Tartara Ditis!» (Your heirs will not be inclined to rescue you with an offer to escape the Tartarus of the dark Dite!).

¹⁷ Crassus' wealth and his avarice were legendary; so was his death, see *Plut. Crass.* 31; *ib. Pomp.* 53.8; *Cass. Dio* 40.27.3-4; *Cic. div.* 1.29; *Caes. civ.* 3.31.3; *Dio. Hal. Ant. Rom.* 2.6.4; *Caes. Strab.* 16.747; *Liv. perioch.* 106; *Vell.* 2.46.4, 82.2, 119.1. See P. Bernadotte, *Plutarch's lives*, vol. III, William Heine-

Crassus das golt zû letzt vßtrangk
 Noch dem jnn hat gedürstet langk¹⁸

B. draws these lines from *Decretum Gratiani*, *Decret.* C. 1 q. 1 c. 97: «Crassus aurum sitivit aurum bibit: eque periit vero auro sicut vero veneno».¹⁹ This passage alludes to the episode of Crassus' notorious downfall,²⁰ with melted gold poured into his mouth as a symbolic mockery of his appetite for wealth. The source text appears in the *SN*, as it is explicitly quoted in the *marginalia* at the beginning of line 29,²¹ when L. announces the episode of Crassus' ruin as an *exemplum* of infamous greed (lines 29-30):

Auri sacra fames Crassum anticipare coegit
 fata, quod is cupidus Parthorum vasa sitiret.²²

While both the *Narrenschiff* and the *SN* refer to the same source text, namely the *Decretum Gratiani*, L.'s satire is rhetorically strikingly different. L.'s satire clearly shows evidence of the use of *iuncturae* from Classical Latin canon: the expression *auri sacra fames*, as L. skilfully places it at the beginning of line 29, is derived from Verg. *Aen.* 3.56s: «quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames». L. captures Vergil's paradigmatic value attributed to greed as the chief vice of mankind²³ enhanced by the

mann, London, 1958, pp. 413ss.; M. Gabriella *et al.*, *Plutarco. Le vite di Nicia e di Crasso*, Mondadori, Verona 1993, p. 418.

¹⁸ «Crassus did drink the gold, they say, for which he craved and thirsted ay».

¹⁹ As the source was identified by F. Zarncke, *Sebastian Brants Narrenschiff*, p. 306. The full text of the *Decretum Gratiani* is available at the BSB at the following link: <<https://geschichte.digitale-sammlungen.de/decretum-gratiani/online/angebot>> (last accessed 9 July 2024).

²⁰ See Cass. Dio 40.27.3-4; Flor. 1.46.

²¹ Ivi. See *SN* fol. 13v: *Crassus. i. q. i. c. quod quidam v. crassus.*

²² «The cursed craving for gold led Crassus to foresee his own fate, for he coveted the Parthians' treasures».

²³ And as an illusion for monstrous acts, such as Sichaeus' murder by Pygmalion in Vergil's lines. See also Verg. *Aen.* 1.343, 349: *auri caecus amore*. S.J. Heyworth - J.H.W. Morwood, *A commentary on Vergil. Aeneid 3*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 100.

adjective *sacer*.²⁴ L.'s tendency to emphasize the pernicious cult of money and wealth of his time is even more evident in other passages within the *SN*: not only does this expression appear several times,²⁵ but L. also makes use of other *iuncturae* drawn from Latin satire to convey the same message. For instance, in another chapter of the *SN* (17 *De inutilibus divitiis*) L. calls *funesta Pecunia* any form of material possession that is mockingly elevated to the level of divinity; such playful personification motif is a literal quotation taken from Iuv. 1.113 (see also Cic. *Phil.* 2.93: «Funes-tae illius [...] pecuniae»²⁶

Shortly after the satire's preamble, L.'s tirade on the greedy fool takes a turn into the Underworld, by descending to the rivers of Hades (lines 5-8):

Ad Stygios penetrat sed cum defunctus Avernos
et vada Cocyti tenebrosi pallida lustrat,
nil sibi divitiae prosunt, nil sortis avarae
congeries: sitiens Acherontis flumina gustet.²⁷

L. arranges the toponyms common for the *κατάβασις* genre²⁸ to illustrate the fool's afterlife. L. skilfully fuses together motifs

²⁴ In its opposed meaning of execrable, detestable, see *sacer* n. 2c in *Oxford Latin Dictionary*, P.G.W. Glare (ed.) Oxford University Press, Oxford 2012, p. 1846.

²⁵ See *SN* 82.13; 83.6; 89.18; 99.119; 111.18, as identified by N. Hartl, *Die Stultifera Navis. Jakob Lochers Übertragung von Sebastian Brants Narrenschiff*, p. 190.

²⁶ The fact that *Pecunia* was recognized as a goddess, even if it was not formally worshipped, was already noted by Varro, who may have inspired Juvenal. See Varro *carm. frg. Gell.* 189, 193 Cardauns, from which Aug. *Civ.* 4.24. See A. Stramaglia, *Giovenale, Satire 1, 7, 12, 16. Storia di un poeta*, Patron, Bologna 2008, p. 84.

²⁷ «But when he, as a dead man, enters the depths of Styx and Avernus and crosses the gloomy marshes of the dark Cocytus, wealth is no use, the miserly accumulation is no use: like a thirsty man he will taste the waters of Acheron».

²⁸ The literary motif of the journey to the underworld has its roots in Hom. *Od.* 11. The most recognizable example is provided by the story of Orpheus, which weaves in its various incarnations throughout the entire classical period.

of shadowy sites associated with the gloomy nether regions of the Underworld, drawing on Verg. *Aen.* 6 to reproduce the chthonic landscape.²⁹ For instance, line 6 «et vada Cocyti tenebro-si pallida» recalls the Virgilian hemistich «et tenebrosa palus Acheronte» (*Aen.* 6.107).³⁰ L.'s moral discourse creeps into this threatening otherworldly scenario: in a crescendo of indignant sentences, L. laments the fact that wealth cannot save the fool, as emphasized by the anaphoric sequence, line 7s «nil [...] divitiarum prosunt, nil [...] congeries»; because of his greed, he will be doomed to drink eagerly from the waters of Acheron, line 8 «sitiens Acherontis flumina gustet». Such a sharp-witted statement precludes the fool's punishment, as L. reveals it soon after in the mid-section of his satire (lines 21-22):

Tantalus alter eris, glauco qui postus acervo
undarum inter eas sitibundo gutture flagres.³¹

By establishing a parallel between Tantalus and the fool, L. explicitly condemns the latter to a state of perpetual yearning: water seems to be within reach, but the fool is apparently unable to grasp it and quench his thirst.

The story of Tantalus' infernal torture was widely circulated in antiquity:³² since Hom. *Od.* 11.582-592, Tantalus is known for his paradigmatic punishment, as he was condemned to eternal

See Verg. *georg.* 4.457-527; Ov. *met.* 10.1-77. The motif of *κατάβασις* in this paper is explored exclusively in its relevance to L.'s moral discourse.

²⁹ The complexity of the Underworld landscape in the Aeneid and its symbolic references have been addressed by R. Clark, *Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, Grüner, Amsterdam 1979, p. 162.

³⁰ N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 6. A commentary*, De Gruyter, Göttingen 2013, p. 135.

³¹ «You will be another Tantalus: you will be immersed in a bluish mass of water; your throat will be burning with thirst».

³² Various sins were attributed to Tantalus, as well as three different methods of punishment were inflicted on him. It is impossible (and redundant for the purpose of this paper) to list here all the studies dealing with the canon of sins and punishments of which Tantalus was part.

deprivation of nourishment. Elegiac poets often allude to the myth for various purposes: Tantalus' suffering eternal torments in the underworld are attested in Tibullus (1.3.77-78),³³ Propertius (2.17.5-6)³⁴ and Ovid (*ars* 2.605-606; *am.* 2.2.43-44; 3.7.51-52; 3.12.30; *epist.* 18.181-182; *met.* 4.457-458; 6.210-213; 10.42).³⁵ The motif of food or drink retreating from Tantalus' grasp is also quoted in ps-Quint. *Decl.* 12.28³⁶ and Stat. *Theb.* 6.280s;³⁷ the emphasis on punishment with thirst, however, is particularly evident in Horace (*sat.* 1.1.68s),³⁸ and Seneca (*Ag.* 19-20; *Thy.* 1.1.1-23).³⁹ L.'s pointedly rhetorical expression at line 22 «undarum inter eas sitibundo gutture flagres» is reminiscent of Classical Latin motifs revolving around the concept of insatiable thirst. For instance, the

³³ K.F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964, p. 259.

³⁴ D. Flach, *Properz. Elegien*, WBG, Darmstadt 2011, pp. 63-64.

³⁵ I refer to the following studies for a detailed commentary on the reuse of Tantalus by Ovid: M. Janka, *Ovid. Ars amatoria. Buch 2. Kommentar*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1997, p. 428; J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary. Volume III*, Cairns, Leeds 1998, p. 47; E. Pianezzola, *Ovidio. L'arte di amare*, Mondadori, Milano 2007, p. 334. A. Barchesi - G. Rosati, *A Commentary on Ovid's Metamorphoses, Volume I: General Introduction and Books I-6*, Cambridge University Press, Cambridge 2024, p. 418 and 639.

³⁶ Ps-Quint. *Decl.* 12.28.16-18: «Adeo ne apud inferos quidem ulla poena est fame maior. Et ille haec patitur, qui hominem apposuit epulandum». See L. Håkanson, *Declamationes XIX maiores. Quintiliano falso ascriptae*, Teubner, Stuttgart 1982, p. 263.

³⁷ Stat. *Theb.* 6.280-282: «Tantalus inde parens, non qui fallentibus undis / imminent aut refugae sterilem rapit aere sylvae, / sed pius et magni vehitur conviva Tontantis». See E.H. Warmington, *Statius II. Thebaid V-XII Achilleid*, Heinemann, London 1969, p. 80; R. Lesueur, *Thébaïde 2. Livres V-VIII*, Les Belles Lettres, Paris 1991, p. 51.

³⁸ Hor. *sat.* 1.1.68s: «Tantalus a labris sitiens fugientia captat flumina». See E. Gowers, *Horace. Satires. Book I*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 76.

³⁹ Sen. *Ag.* 19-20: «Et inter undas fervida exustus siti / aquas fugaces ore decepto appetit». See R.J. Tarrant, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, p. 105; A.J. Boyle, *Seneca. Agamemnon*, Oxford University Press, Oxford, 2019, pp. 113-115. For *Thyestes* see further commentary.

synaesthetic simile employed by L., namely «sitibundo gutture flagres» derives from Lucretius («sitiens [...] ardorem» 4.1097-1098; «sitis arida» 6.1176);⁴⁰ it is also an elegiac phrase found in Tibullus («arenti siti» 1.4.42)⁴¹ and Ovid («arentem sitim», *epist.* 4.173-174).⁴² Likewise, Seneca makes use of the phrase in the first scene where Tantalus' ghost describes himself through his punishment («siti arente» *Thy.* 3-4).⁴³

As far as L.'s access to Classics is concerned, the surviving printed editions of his time come only from the northern regions of Italy; L., who spent the period between 1492-1493 in Italy, precisely in Padua, Pavia, Ferrara and probably Florence and Rome as well,⁴⁴ might have come across editions of his main sources in these cities, especially of those coming from the area around Venice.⁴⁵ L.'s parallelism with Tantalus, however, is largely in-

⁴⁰ A. Ernout - L. Robin, *Lucretèce. De rerum natura. Commentaire exégétique et critique*, Les Belles Lettres, Paris 1962, p. 354; M. Deufert, *Kritisches Kommentar zu Lukrezens De rerum natura*, De Gruyter, Göttingen 2018, pp. 274-275.

⁴¹ R. Perrelli, *Commento a Tibullo: Elegie, Libro I*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 144.

⁴² On the sexual implications of water and thirst imagery in Ovid, see the doctoral thesis of C. Michalopolus, *Ovid's Heroides 4 and 8. A commentary with introduction*, University of Leeds, Leeds 2006, pp. 217-218; A.F. De Vito, *The Essential Seriousness of Heroides 4*, Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge, 137.3/4 (1994), pp. 320ss.

⁴³ A.J. Boyle, *Thyestes. Seneca*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 102.

⁴⁴ It was common practice among German intellectuals to travel south in pursuit of their studies at the flourishing Italian centres of the Humanism movement. L.'s stay in Italy is mentioned by J. Helmrath, *L'Umanesimo in Germania*, «Studi francesi», 153, 51.3 (2007), p. 571; J. Hehle, *Locher, Jakob*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 19, Duncker & Humblot, Leipzig 1884, pp. 59-63 and by P. Ukena, *Jakob Locher*, in O. Stolberg-Wernigerode, *Neue Deutsche Biographie*, vol. 14, Duncker & Humblot, Berlin 1985, pp. 743-744.

⁴⁵ For instance, Lucretius' *De rerum natura*: Venice, 1495, ISTC il00334000; Tibullus' *elegiae*: Venice, 1472, ISTC it00366200, it00366600, it00366400; Venice, 1474, ISTC it00366800; Venice, 1485, ISTC it00369000; 1487, ISTC it00371000, 1491, ISTC it00372000, 1493, ISTC it00373000.

spired by Senecan tragedies,⁴⁶ especially *Thyestes*;⁴⁷ this is particularly evident in the lines that read as follows (*Thy.* 1-5, 152-175):

Quis inferorum sede ab infausta extrahit
 avido fugaces ore captantem cibos,
 [...] Peius inventum est siti
 arente in undis aliquid et peius fame
 hiantem semper? [...]⁴⁸

Stat lassus vacuo gutture Tantalus:
 [...] qua cum percaluit sanguis et igneis
 exarsit facibus, stat miser obvios
 fluctus ore petens, quos profugus latex
 avertit sterili deficiens vado
 conantemque sequi deserit; hic bibit
 altum de rapido gurgite pulverem.⁴⁹

The fire imagery, in the expressions «siti arente in undis» (lines 3-4) and «igneis exarsit facibus» (lines 170-171), a powerful combination of abstract nouns and concrete adjectives typical of Seneca's tragedy style,⁵⁰ is preserved in L.'s line 22 «undarum

⁴⁶ The myth of Tantalus also appears in *Herc. f.* 752-755, *Herc. O.* 1075ss, *Med.* 745; *Octav.* 621. L.'s interest in Seneca's tragedies is proved by the subsequent edition of three of his plays, namely *Hercules furens*, *Thyestes* and *Octavia*: J. Locher, *Lutij Annaei Senecae Cordubensis tres selectiores Tragoediae in hoc volumine continentur. Hercules Furens. Thyestes Myceneus. Octavia Romana*, F. Peypus, Nürnberg 1520, preserved at the Bayerische Staatsbibliothek of Munich, BSB-ID 991138572369707356. The popularity of Seneca's tragedies in the German-speaking area begun with Conrad Celtis, who first held lessons on Seneca's tragedies at the university of Leipzig and later published the first editions of *Hercules furens* and *Thyestes*. On the reception of Seneca in early modern period in German-speaking area, see A. Micheal, *Wort und Wandlung. Seneca's Lebenskunst*, Brill, Leiden 2004, pp. 193-219; I. Guenther, 'Jacob Locher', in *Contemporaries of Erasmus. A Biographical register of the Renaissance and Reformation*, vol. 1, P.G. Bietenholz (ed.), T.B. Deutscher, Toronto 1985, p. 338.

⁴⁷ Lines 152-175 provide the most detailed account of Tantalus' punishment in extant ancient literature. See A.J. Boyle, *Thyestes. Seneca*, p. 162.

⁴⁸ O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford University Press, Oxford 1986, p. 295.

⁴⁹ Ivi, pp. 300-301.

⁵⁰ A.J. Boyle, *Thyestes. Seneca*, p. 104.

inter eas sitibundo gutture flagres». Such visual images prove to have an unusual force in L.'s satire: by masterfully adopting Senecan lexicon in the treatment of Tantalus' punishment, L. underscores the idea of eternity and insatiability of human appetite.⁵¹ Moreover, it is no coincidence that Tantalus' epithet in the prologue, *avidus* (in the sense of «ravenous», line 2), which is also a dominant motif of the play (*Thy.* 77, 158, 277, 883, 1040),⁵² has probably inspired L.'s theme of his satire.

L. deliberately chooses the mythical figure of Tantalus in terms of its symbolic meaning: that of a burning appetite representing the vice of greed, and that of a punishment as a direct consequence of the fool's sin. A topical penitent figure of the underworld, Tantalus functions here as a *trait d'union* for L.'s satire when claiming the fool's condemnation to hell; this is reiterated at the end of the satire: line 33s «[...] Avernis commendant animas vacuis Ditique parentant». The mythical figure appears to be a fitting *exemplum* for L.'s invective: by explicitly referencing the myth, L. enhances the magnitude of the moral message conveyed by his satire.

The underworld-related expressions examined in this article clearly show a remarkable degree of innovation introduced by L. in the reuse of Classical Latin sources. This is more evident when compared with the original German satire: apart from Crassus (as seen above), the *Narrenschiff* contains no mention of Tantalus or the κατάβασις. Instead, B.'s satire clearly shows a remarkable predominance of a Christian-oriented view. For instance, in the lines that read as follows (lines 7-9):

Das so jm got hat geben heyn
 Dar jnn er schaffner ist allein
 Vnd dar vmb rechnung geben muß⁵³

⁵¹ Ivi, p. 164.

⁵² Ivi, p. 102.

⁵³ «What God once gave for him to own, what he should husband all alone, some day accounting he must make».

By condemning wealth of any kind as an ephemeral pleasure, B. solemnly declares that God is the sole owner of material goods, since mortals have no right upon them.⁵⁴ B.'s discourse culminates in the following exhortation to practice charity, in the apostrophe to the reader at line 23 «Gib wil du lebst durch gottes ere».⁵⁵ Moreover, any claim of divine punishment and reference to the afterworld in the German text is introduced by prosaic and colloquial expressions (lines 17-18 and 33-34), such as by the hendiadys «kott vnd mist», and by the word *hell*⁵⁶ in the mid-section of the satire:⁵⁷

Mancher mit sunden gût gewynt
Dar vmb er jn der hellen brynt⁵⁸

Wer samlet das zergenglich ist
Der grabt sin sel jn kott vnd mist⁵⁹

The analysis of selected passages from Chapter 3 of the *SN* proposed here offers a new perspective on L.'s narrative techniques within the *SN*. Even with the few examples given, it becomes clear how L. extensively rearranges B.'s text by embedding the Classical sources into his own time frame with exceptional artistry. The conceptualisation of greed through the parallelism between thirst and Tantalus' punishment, as well as *iuncturae* from his Latin models used to contemptuously highlight the cult of

⁵⁴ See Ag 2:8 and Sal 8.

⁵⁵ «For God's sake, give the while you may».

⁵⁶ The word *hell* also recurs in *Narrenschiff* 30.32: «Der letsten wart er jnn der hell». See *helle, hölle. goth. halja, ahd. hella*, in *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, G.F. Benecke - W. Müller - F. Zarncke (Hgg.), vol. 1, p. 677a, available at: <<https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ>> (last accessed 21 May 2024).

⁵⁷ See F. Zarncke, *Sebastian Brants Narrenschiff*, pp. 305-306; U. Gaier, *Studien zu Sebastian Brants Narrenschiff*, Niemeyer, Tübingen 1966, pp. 211-212.

⁵⁸ «The man who wrongful riches wins will burn in hell for all his sins».

⁵⁹ «Who piles up goods that evanesce inters his soul in filthiness», *ibidem*.

money at his time, prove that a certain degree of knowledge and awareness concerning Classical sources was involved in L.'s argument. A closer reading of this poem demonstrates that L.'s perspective on human foolishness was in tune with Classical Latin satire. By introducing paradoxical and hyperbolic statements, rhetorical questions, and vehement expressions, L. masterfully blends wit and moral indignation to further highlight the key point of his moral discourse.

These conclusions enhance our understanding of L.'s engagement with Classical Latin literature and, more importantly, aid in our comprehension of L.'s authorial intent within the *SN*. This view is confirmed rather than contradicted by the programmatic statements at the very beginning of the work, in the paratexts written by L. himself. Firstly, L. informs the reader that he was not interested in a literal translation: «Nolim tamen indignetur fidus laboris nostri lector: verbum nos verbo minus reddere (ut Flaccus ait). Sensus enim dumtaxat notasque vernaculi carminis simplici numero Latine transtulimus».⁶⁰ Moreover, by quoting his *auctoritas*, Horace, L. deliberately aims to inscribe B.'s content into an ancient discourse, specifically within the genre of Latin satire. More convincingly, in another passage L. asserts his adherence to the genre: «Sic quoque satyrici quondam fecere poetae / mordentes populi dedecus atque nefas. / Hos sequimur, [...] / at cupimus mores nunc medicare malos».⁶¹

Based on these statements – and the many others that can be found in the paratexts within this programmatic line – it is possible to put forward the following hypothesis: 1) since the *Narrenschiſſe* is L.'s starting point, L. does not necessarily translate

⁶⁰ *Argumentum in Narragoniam*, *SN* XIII fol. 10v: «It is not my intention, however, that the reader should resent my work, for I do not translate word for word (as Horace says). I have merely translated the meaning and lines of the vernacular poem into simple Latin verse».

⁶¹ *Hecatostichon in praeludium auctoris et libelli Narragonici*, *SN* XII.91-94: «This is how satirical poets once attacked the vices and misdeeds of the people. We follow them, [...] but we desire to correct bad habits now».

verbum verbo; 2) rather, L. incorporates passages from Classical literature; 3) while B. often works with allusions to the Bible, L. refers primarily to the authors of the Latin classical canon, thus appealing to the elite circle of humanists; 4) since L. worked together with B. on the Latin translation, his ‘translation’ can be understood as a complementary project; 5) therefore, L. can be considered in all respects not as the translator, but as the author of the *SN*.

Much more could be said about the intertextual relationship between the *SN* and the original text, the *Narrenschiff*, the latter characterised by a rich presence of folkloric elements and proverbial sayings. The *SN* can be considered a work with full literary status, both in relation to the original text, the *Narrenschiff*, and to the contemporary tradition of L. and B., as well as to Classical and biblical sources. By following in the footsteps of the Latin satirical tradition, the *SN* cannot be reduced to a mere literary exercise, nor even to a translation and/or adaptation of the *Narrenschiff*; the *SN* is a clear example that perfectly implements the Horatian unity of *prodesse* and *delectare*.⁶²

⁶² As explicitly quoted by L. in the *Prologus Jacobi Locher Philomusi in Narragoniam incipit*, *SN* XI.37-38: «An ignorant, quod aut prodesse volunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere vitae?» (Do you not know that poets seek either to profit and to delight, or to speak words that are both pleasing and beneficial to life?).

GAIA TETTAMANTI

HUGO VON HOFMANNSTHAL
AND JOSÉPHIN PÉLADAN.
AN INTERTEXTUAL ANALYSIS
OF *OEDIPUS AND THE SPHINX*

1. *Introduction*

In September 1904, during his stay in Venice, where he was seeking inspiration for his drama, *Jedermann*, Hugo von Hofmannsthal finds *Œdipe et le Sphinx* by Joséphin Péladan in a bookstore. The discovery seems to occur by chance: «I wanted to start *Jedermann* here», writes the author to his friend Richard Beer-Hofmann, «when a French play *Oidipus und die Sphinx* fell into my hands».¹ However, Hofmannsthal had already been planning an Oedipus-tragedy since 1901. During a profound period of creative slowdown, he had re-read Sophocles' tragedies to overcome his writer's block. It worked and, after his intense reading, he wrote down not only the first notes for *Elektra*, but also some annotations to *Oedipus at Colonus*.² Nevertheless, the discovery of Péladan's drama, three years later, prompts the author to develop an entire trilogy: a brief prologue in three acts, which follows

¹ «Ich wollte hier *Jedermann* anfangen, da fiel mir ein französisches Stück *Oidipus und die Sphinx* in die Hände», H. von Hofmannsthal to R. Beer-Hofmann, Venice 21. Sept. 1904, in H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Dramen 6*, vol. VIII, Fischer, Frankfurt am Main 1983 (*SW VIII*), p. 188. All translations, both from French and from German, are mine unless otherwise stated.

² Cfr. E. Raponi, *Ödipus und die Sphinx di Hugo von Hofmannsthal. Una rilettura con documenti inediti*, sedizioni, Milano 2017, p. 22.

the events narrated in Péladan, a free translation of Sophocles' *Oedipus Rex* and a one-act *Oedipus at Colonus*.

Joséphin Péladan was an eccentric and prolific author, Rosicrucian esotericist and key figure of French Symbolism.³ Hofmannsthal was acquainted with his work since 1892, as is confirmed in a personal annotation, where he notes down his name as a possible subject for a critical essay.⁴ For the first time in the literary tradition of Oedipus, his drama offers the reader – and Hofmannsthal – the backstory to Sophocles' drama. Parricide and incest are not past events but properly staged, opening up a new universe of theatrical possibilities.⁵ At the beginning, Hofmannsthal faithfully follows the original play, but when resuming the work after an almost year-long break, from August till September 1905, he substantially alters the drama, which now assumes a character of its own.

The aim of this paper is to show how the profoundly different characterisation of Péladan's and Hofmannsthal's Oedipus depends on the contradistinctive philosophical backgrounds of the authors. Extensive critical literature has already pointed out how Hofmannsthal entirely reshapes Péladan's moralistic – and Apollonian – protagonist into the spirit of the Dionysian.⁶ Yet, it has not been fully articulated how, even if in both plays we can speak of Oedipus in terms of 'elect', 'initiate' and 'saint', the real difference lies in the mystery that he is initiated into. That is to say, who is the Sphinx and how does Oedipus relate to her.

³ S. Chaitow, *Who was Joséphin Péladan?*, available at URL: <<https://peladan.net/symbolist-art/who-was-josephin-peladan-3/>> (accessed 27.08.23).

⁴ Cfr. H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Aufzeichnungen*, vol. XXXVIII, Fischer, Frankfurt am Main 2013 (*SW XXXVIII*), p. 183.

⁵ G. Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2008, p. 128.

⁶ See W. Nehring, *Entstehung in SW VIII*, pp. 187-208; M. Fick, *Ödipus und die Sphinx: Hofmannsthal metaphysische Deutung des Mythos*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: internationales Organ für neuere deutsche Literatur», 32 (1988), pp. 259-290; J. Bollack, *La modernité de Hofmannsthal dans ses Œdipe*, «Austriaca», 37 (1993), pp. 27-43; P. Gheri - L. Perrone Capano, *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, ETS, Pisa 2002.

2. *Péladan's Œdipe: «courageux et pur»*

Several studies have read Péladan's drama as a celebration of human willpower, and stressed that, considering how easily Oedipus overcomes his adversities, the play is not properly a 'tragedy'.⁷ Péladan's hero is a static character, who from the very beginning professes his moral integrity. In the first line of the drama, he depicts himself as a pious and upright man and a caring son:

ŒDIPE

Celui qui porte, dans son cœur,
l'enseignement du temple,
l'exemple du foyer, les baisers
de sa mère;
et s'étudie à la sagesse, depuis
qu'il se connaît;
ce juste deviendrait scélérat, tout
à coup! Dérision!
En vain, je déteste le crime;
Apollon m'y condamne!⁸

OEDIPUS

He who carries in his heart the
teaching of the temple,
the example of the home, the
kisses of his mother;
and studies wisdom, since he
knows himself;
this upright man would suddenly
become a villain! Mockery!
In vain I detest the crime; Apollo
condemns me to it!

Far from the original spirit of Greek tragedy, after the killing of Laius and his servants at the crossroads, his words are full of *hybris*. He rebels against the cruel decision of Apollo and does not hesitate to compare himself to the god who condemned him:

⁷ See M. Fick, *Ödipus und die Sphinx: Hofmannsthal metaphysische Deutung des Mythos*; M. Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Péladan. Esoterismo e Magia nel Dramma simbolista*, Vita e Pensiero, Milano 2000; G. Paduano, *Edipo*; G. Ieranò, *Tra erotismo e misticismo: Œdipe et le Sphinx di Joséphin Péladan*, in F. Citti - A. Iannucci (eds.), *Edipo classico e contemporaneo*, Olms, Hildesheim - Zürich - New York 2012.

⁸ J. Péladan, *Œdipe et le Sphinx. Tragédie en trois actes. Texte conforme à la représentation du 1^{er} Aout 1903 au Théâtre Antique D'Orange*, Société du Mercure de France, Paris 1903, p. 9. All emphasis are mine, unless otherwise stated.

ŒDIPE

Oh! *je triompherai* des
embûches d'en haut
et je sortirai pur de
l'effroyable épreuve.
Ma vertu apparaîtra brillante
comme toi-même, ô Dieu⁹

OEDIPUS

Oh! *I shall triumph* over the
snares from above
and *emerge pure* from the
dreadful ordeal.
My virtue will appear shining
like you yourself, oh God

The «dreadful ordeal» obviously anticipates the defiance of the Sphinx, which is the primary focus of Péladan's narration and is depicted quite freely. As Verna¹⁰ and Nissim¹¹ have observed, thanks to Oedipus' innocence, his triumph over the monster instead of setting off the fulfilment of the prophecy represents paradoxically Oedipus' final liberation from that very prophecy and a sign of «Apollo's mercy». ¹² Oedipus's «pure will» prevailed «over fate». ¹³

In Péladan, the Sphinx's riddle consists of guessing the real nature of the monster which appeared when the Thebans did not offer asylum to the Chalcidian. ¹⁴ When Oedipus correctly recognises her ¹⁵ as embodiment of the divine punishment for Thebes' selfishness, he assumes Christological features and becomes an

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ M. Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Péladan*, pp. 319-320.

¹¹ L. Nissim, *L'interrogazione della Sfinge o la conquista della conoscenza: Oedipe et le Sphinx di Joséphin Péladan*, «Studi di Letteratura francese», 15 (1989), pp. 220-243, here 236.

¹² «Miséricorde d'Apollon! [...] je suis sauvé!», J. Péladan, *Œdipe et le Sphinx*, p. 40.

¹³ «La pure volonté l'emporte donc sur la fatalité», ivi, p. 41.

¹⁴ An original idea of Péladan's, since it has not been reported in any other version of the myth.

¹⁵ It is necessary to specify that 'le Sphinx' in French is a masculine noun, even if in Péladan the Sphinx is clearly characterised as a woman: «The sphinx has the head and protruding, naked breasts of a young, beautiful woman: the legs and what appears of the body are those of a panther» («Le sphinx a la tête et les seins saillants et nus d'une jeune et belle femme: les pattes et ce qui paraît du corps sont d'une panthère»), J. Péladan, *Œdipe et le Sphinx*, p. 53.

elected figure. Bearing the burden alone, he will redeem humanity from the capital sin. Oedipus is completely reconciled with Apollo and will be his herald. Facing the monster, he declares:

ŒDIPE

[...] Tu es né du péché de
Thèbes et ce péché, par
moi, est expié [...]
Je remplis l'office d'Apollon:
car je rétablis l'harmonie
en te chassant, monstre, de
ce rocher.¹⁶

OEDIPUS

[...] You were born from the
sin of Thebes, and that sin,
through me, is atoned [...]
I am fulfilling the office of Apollo:
for I am restoring harmony
by driving you, monster, away
from this rock.

The dialectical opposition between Oedipus and the Sphinx is an ontological one between human and non-human, between man as godly offspring and sinful bestiality. «I am the man, the rightful king of the earth» states the hero in a previous line, «you are the monster».¹⁷

To the reader it may sound strange how in this drama the Sphinx represents such a negative character, as in others works of the author, the Egyptian, androgynous creature is a symbol of mysteric initiation and supreme knowledge.¹⁸ Œdipus' enemy is more of a *Sphinge*, emblem of the *femme fatale* and of *décadence*.¹⁹ The explanation of this strict opposition can be found

¹⁶ Ivi, p. 57.

¹⁷ «Je suis l'homme, roi légitime de la terre, / tu es le monstre», ivi, p. 56.

¹⁸ See J. Péladan, *De l'Androgyné. Théorie plastique*, Éditions E. Sansot, Paris 1910, pp. 21-22: «The Androgynosphinx represents confident humanity and the resurrection manifested by each dawn. Esoterically, he represents man's initial state [...] which is identical to his final state. It teaches him the principle of evolution and the secret of happiness» («L'Androgynosphinx représente l'humanité confiante et la résurrection que manifeste chaque aurore. Esotériquement il représente l'état initial de l'homme [...] qui est identique à son état final. Il lui enseigne le principe d'évolution et le secret du bonheur»).

¹⁹ Verna draws attention to this difference and refers to a brief *poème en prose*, where Péladan describes the encounter and discussion between the

in Péladan's cosmology which draws upon both Genesis and the Neoplatonic philosophies of Plotin and Philo of Alexandria. According to this, the first humans were the creation of angels. Having fallen in love with their androgynous creation, the angels wanted to share celestial mysteries with them, hereby subverting Universal Law. As punishment, the Demiurge, Ioah Elohim, divided the primigenial androgyne into two sexes and cast the creator angels to earth. Since they are angelic offspring, humans can gradually evolve and reawaken to their divine potential.²⁰ In order to do that, following the neoplatonic law of the Great Chain of Being, humans must overcome their bestial nature and ascend towards God. This is precisely what Oedipus achieves when he is not tempted by the «the caress of the Sphinx».²¹ The repeated use of subjunctive and conditional moods, and of the verb 'believe', demonstrates how the knowledge offered by the creature is just deceptive and her attempt at seduction only the last, desperate effort to have her life spared:

LE SPHINX

La caresse du Sphinx, si tu la
connaissais
 toute autre volupté te *serait*
 impossible!
 Dans mon étreinte, tu *croirais*
 posséder le mystère;
 une ineffable joie *échaufferait*
 tes veines
 et tu te *croirais Dieu*, sous la
 puissance du plaisir.²²

THE SPHINX

If you knew the caress of the
 Sphinx,
 any other pleasure *would be*
 impossible!
 In my embrace, *you'd believe*
 you possessed the mystery;
 an ineffable joy *would heat* your
 veins
 and *you'd believe you were God*,
 under the power of pleasure.

two types of sphinxes. See M. Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Péladan*, pp. 323-324.

²⁰ S. Chaitow, *Hidden in Plain Sight: Joséphin Péladan's Religion of Art*, «Abraxas International Journal of Esoteric Studies», 5 (2014), pp. 137-153, here pp. 144-145.

²¹ «La caresse du Sphinx», J. Péladan, *Cedipe et le Sphinx*, p. 57.

²² *Ivi*, p. 57.

Nevertheless, the words of the Sphinx elude the philosophical framework of the author and reclaim more than once her role and her legitimacy: «Zeus is the author of all that breathes»,²³ «I embody the will of Zeus!»,²⁴ «Respect Themis, who sent me».²⁵ When she finally asks Péladan's anthropocentric hero for mercy, she depicts the main difference between human and non-human destiny: to have a soul and, with that, immortality.

LE SPHINX

Mourir! Pour l'homme
 c'est naître à
 l'immortalité?
 Même s'il fut coupable, en
 expiant, il se rachète.
 [...] Si je meurs, je rentre
 dans *la chose indicible*
 et que nul ne conçoit, *la*
chose effroyable et sans
nom;
 [...] *le néant!* – Laisse-moi
 vivre! Grâce.²⁶

THE SPHINX

To die! Is it for the man to be
 born to immortality?
 Even if he were guilty, by
 atoning, he redeems
 himself.
 [...] If I die, I return to *the*
unspeakable thing
 that no one can conceive,
the terrible thing without
name;
 [...] *the nothingness!* – Let me
 live! Mercy.

She asks in vain; neither the pleasures of the flesh nor the compassion for a soulless monster can distract the «brave and pure»²⁷ Oedipus from his divine mission. She is indeed sent to the nothingness. «Au néant!».²⁸

²³ «Zeus est l'auteur de tout ce qui respire», *ivi*, p. 55.

²⁴ «J'incarne la volonté de Zeus!», *ivi*, p. 57.

²⁵ «Respecte en moi Thémis, qui m'envoya», *ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 59.

²⁷ *Ivi*, p. 56.

²⁸ *Ivi*, p. 61.

3. Hofmannsthal's *Ödipus*: «gefleckt mit Unheil»

Péladan's philosophical structure assumes a negative character in Hofmannsthal. This happens on the one hand thanks to Oedipus' psychological depth, and on the other hand due to Hofmannsthal's familiarity with Nietzsche and Schopenhauer's writings.²⁹ First of all, Hofmannsthal's Oedipus is not sure of his innocence. During his initial dialogue with his servant, Phönix, he does not rule out the possibility of incest and parricide.³⁰ Even if he decides to leave Corinth, in order to save his parents, Oedipus is always inwardly torn:³¹ the dream of Delphi hunts him.³² Most importantly, he does not defeat the Sphinx. After everything has already happened off stage, Oedipus tells Creon that the Sphinx recognised and greeted him as «the guest» for whom she had been «waiting a hundred years»,³³ and that then she jumped off the cliff:

²⁹ Hofmannsthal's reception of Nietzsche's philosophy can be traced back to around 1890 and goes parallel with the reception of Schopenhauer. The joint presence of references to both authors in Hofmannsthal's works has often brought to inconclusive quarrels among critics. It should be stressed that Hofmannsthal's use of philosophical sources is a rather free appropriation, which aims mostly to set in motion his own creative and poetic process. See J. Le Rider, *Philosophie*, in M. Mayer - J. Werlitz (eds.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2016, pp. 16-19.

³⁰ See H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, pp. 30-31.

³¹ On Oedipus' psychological depth and inner torment, and how this is particularly expressed in the affectionate dialog with the servant, Phönix, see E. Raponi, *Ödipus und die Sphinx di Hugo von Hofmannsthal*, pp. 30-32.

³² In Hofmannsthal, Oedipus, having fallen asleep in the temple of Delphi, dreams of the prophecy. See H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, pp. 24-26. On the several psychoanalytical interpretations see E. Raponi, *Ödipus und die Sphinx di Hugo von Hofmannsthal*, pp. 47-52.

³³ H. von Hofmannsthal, *ivi*, p. 109.

ÖDIPUS in fliegender Hast
Vor seiner Höhle

auf stand das Weib und neigte
sich zur Erde
vor mir und als ich nahe kam,
so trat es demütig
hinter sich und bog sich nieder
bis an die Erde, *als wär' ich der
Gast, auf den sie hundert
Jahre wartete.* [...]
«Da bist du ja», –
das Wort legt' es in mich hinein,
«auf den ich
gewartet habe, heil dir Ödipus!
Heil, der die tiefen Träume
träumt» – und da
zerschnitten meine Brust, *wirft
sich's nach rückwärts,*
den Blick auf mir, den schon
verendenden,
mit einer grauenhaften
Zärtlichkeit
durchtränkten, *rücklings in den
Abgrund,* den
das Aug' nicht mißt, den
steinernen, und schreit
im Todessturz den
namenlosesten,
furchtbarsten Schrei, in dem
sich ein Triumph
mit einem Todeskampf
vermählt.³⁴

OEDIPUS in flying haste
In front of her cave

the woman stood up and bowed
to the earth
before me, and when I came
near, she humbly
stepped back and bent down
to the earth, *as if I were the
guest, she had been waiting
for a hundred years.* [...]
«There you are», –
the word penetrated me:
«the one
I've been waiting for, hail Odipus!
Hail to whom dreams the deep
dreams» – and then,
my breast broke, *she throws
herself backwards,*
her gaze on me, an already
perishing one,
soaked with a ghastly
tenderness,
backwards *into the
abyss* that
the eye cannot measure, the stony
abyss,
and in the fall of death she shouts
the most nameless, terrible
scream, in which a triumph
unites
with a death-fight.

The missed action provokes a shift in Hofmannsthal's figure. First of all, Péladan's *Tatmensch* ('man of action')³⁵ is transformed, according to Nietzsche's interpretation of Oedipus in Chapter Nine of *The Birth of Tragedy*, into the hero of passive-

³⁴ Ivi, pp. 109-110.

³⁵ W. Nehring, *Entstehung*, p. 189.

ness.³⁶ «I wanted to do deeds and did nothing / but give myself up to death!»³⁷ screams Oedipus in desperation, after recalling the suicide of the Sphinx. The second point is that, according to Crescenzi, Oedipus does not defeat the Sphinx, but the Sphinx does wordlessly ask Oedipus the riddle.³⁸ The Sphinx shows Oedipus her death, revealing to him the Dionysian dissolution of forms, which is the inescapable fate of every living form. Oedipus has now gained the wisdom of Silenus and he would like to die: «I hate those who gave birth to me [...] I want nothing but death!».³⁹ In total dismay he reveals to Creon: «The world is extinguished, / *no thing needs a name*».⁴⁰

Hofmannsthal's Oedipus has entered as the Sphinx 'the unspeakable thing', '*la chose indicible*' of Péladan. The distinction between human and non-human destiny is abolished: every creature is doomed to return to the nothingness, to the Schopenhauerian Will. The philosophical paradigm has been completely overturned. If traditionally, as Shuré writes in *Les Grands Initiés*: «The answer to the riddle of the Sphinx is man, the microcosm,

³⁶ In Chapter Nine of *The Birth of Tragedy* Nietzsche explains how Oedipus, the hero of passiveness, and Prometheus, the hero of activeness, are nothing but two masks of the same reality, that is Dionysos. In describing Oedipus as the hero of passiveness, Nietzsche takes in account especially the ending of *Oedipus at Colonus*. After Oedipus' death in the grove of the Eumenides, his grave will miraculously protect Athens from its enemies. That shows how «in his purely passive attitude the hero attains his highest activity» («der Held [erlangt] in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Activität»), F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, De Gruyter, Berlin - New York 1980, vol. 1, p. 65.

³⁷ «Ich wollte Taten tun und habe nichts / getan als mich verraten an den Tod», H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, p. 106

³⁸ L. Crescenzi, *La metamorfosi della Sfinge nell'Edipo di Hofmannsthal*, «Studi Germanici», 13 (2018), pp. 145-161, here p. 154.

³⁹ «Ich hasse die mich geboren haben. [...] Ich will nichts als den Tod!», H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, pp. 106-107.

⁴⁰ « Die Welt ist ausgelöscht, / *kein Ding braucht einen Namen*», *ivi*, p. 107.

the divine agent»,⁴¹ now the answer is his dissolution. With tragic irony, Oedipus associates the two answers to the riddle, the traditional and the modern one, in a previous line. After mercifully throwing into the abyss his predecessor, whom the Sphinx has left half-alive, Oedipus remarks: «Alas, what is a man! / Who broods over this, dies».⁴²

In Hofmannsthal's drama death is depicted as the greatest mystery that every living being, potentially, carries undisclosed within themselves. By showing Oedipus her death, the Sphinx contaminated him, therefore he asks Creon to sacrifice him in order «to cleanse the queen».⁴³ The hierarchy of the Great Chain of Being has imploded and Oedipus is at the same time human and beast: «I am a king and a monster / in one body, strangle them both quickly: / No God separates the one from the other».⁴⁴ Oedipus has been indeed initiated into the great mystery and transformed from hero to 'saint', as it happens in Péladan, but into a Nietzschean saint, the one «who spreads the comfort of passive acceptance of nothingness on earth».⁴⁵

The 'unspeakable thing' is not just the world as it appears after Oedipus grasped the Dionysian ground of reality, but also a peculiar coincidence of life and death, in other words, it is life when it senses that the stream underneath the surface of things is horrific. It is noteworthy to mention that in Hofmannsthal the leitmotif of the 'unspeakable' characterises the whole destiny of Oedipus. When the hero decides to go into exile, he affirms: «I need not

⁴¹ E. Shuré, *Les grands initiés*, p. 117, English translation in S. Chaitow, *Who was Joséphin Péladan?*, without page number.

⁴² «Weh, was ist ein Mensch! / Wer über diesem brütet, stirbt», H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, p. 102.

⁴³ «Mensch, reinige die Königin!», *ivi*, p. 108.

⁴⁴ «Ich bin ein König und ein Ungeheuer / in einem Leib, erwürge beide schnell: / Kein Gott trennt eins vom andern», *ivi*, p. 110.

⁴⁵ «che sparge sulla terra il conforto dell'accettazione passiva del nulla», L. Crescenzi, *La metamorfosi della Sfinge nell'Edipo di Hofmannsthal*, p. 157.

lose myself / *to the unspeakable*, to the living death»⁴⁶. The motif appears again when Jocasta recalls being pregnant with Oedipus and hoping for a girl: «I prayed / to be a girl. Day and night / I wrestled within myself with the dark / *with what has no name*».⁴⁷ And it is finally present in the scene when Jocasta welcomes Oedipus as her husband at the end of the drama⁴⁸: «The days that will come [...] / *the nameless thing* that is yet to come and yet / is already here».⁴⁹

4. *Priester und Opfertier*

Before asking Creon to kill him, Oedipus thinks about killing himself: «Should I do it by myself? Be *the priest* / and at the same time *the sacrificial animal*?».⁵⁰ This *Priester/Opfertier* formula occurs four times during the play. The first one recurs when Oedipus tells Phönix about the dream of Delphi;⁵¹ the second one when Jocasta, to remain faithful to Laius, decides to kill herself;⁵² the third one here, after Oedipus' encounter with the Sphinx; the last one is pronounced by Jocasta at the end of the drama.⁵³ Ac-

⁴⁶ «dann brauch' ich mein Selbst nicht zu verlieren / *an das Unsagbare*, an den lebendigen Tod», H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, p. 33.

⁴⁷ «Ich betete, / daß es ein Mädchen würde. Tag und Nacht / rang ich in mir mit dem, was dunkel ist, / *mit dem, was keinen Namen hat*», *ivi*, p. 74.

⁴⁸ *Ödipus und die Sphinx* presents two different versions of the finale, in the fifth and sixth editions Jocasta's monologue is drastically reduced. The following analysis is based on the first version. About the possible causes of this change see W. Nehring, *Zwei Fassungen von Hofmannsthals Oedipus und die Sphinx*, «Modern Austrian Literature», 7 (1974), pp. 109-120.

⁴⁹ «Die Tage, die nun kommen, [...] / *das Namenlose*, das noch kommt und doch / schon da ist», *ivi*, p. 610.

⁵⁰ «Ich soll es selber tun? der Priester sein / und auch zugleich das Opfertier?», *ivi*, p. 107.

⁵¹ *Ivi*, p. 24.

⁵² *Ivi*, p. 81.

⁵³ *Ivi*, p. 610.

ording to Monika Fick, the unity of ‘tormented’ and ‘tormentor’, which is pivotal to the understanding of Hofmannsthal’s poetry, comes originally from Schopenhauer.⁵⁴ In the fourth Book of *The World as Will and Representation*, the philosopher explains how this distinction is apparent, since it affects the phenomenon and not the Will, and how the coincidence, which is «the last secret of life» reveals itself in «the excess of pain».⁵⁵

The formula on the one hand indicates how Oedipus, having entered the Dionysian sphere, loses his *principium individuationis*, on the other hand brings to mind the theme of self-sacrifice. Crescenzi stresses how the missed action of the play is Oedipus not killing the Sphinx, but, as Paduano notes, Oedipus’ actions, both conscious and unconscious, represent the failure of the only possible guiltless action, that is sacrifice.⁵⁶ In Hofmannsthal, sacrifice is not just a guiltless action, it is also the only choice capable of deeply transforming the characters. In this light, the entire story of Oedipus can be read as a parable on sacrifice and self-sacrifice. Laius should accept the oracle and his death, but he does not. He perverts the natural order of form and dissolution, and instead of sacrificing himself, he sacrifices his son. Jocasta, speaking with Laius’ old mother, Antiope, explains the appearance of the Sphinx as a punishment for their crime. The wrong sacrifice has determined not only punishment, but also a missing metamorphosis. The right sacrifice, though, would have restored harmony between Jocasta and Laius and the cosmos and turned them into gods:

⁵⁴ M. Fick, *Ödipus und die Sphinx: Hofmannsthal metaphysische Deutung des Mythos*, pp. 283-284.

⁵⁵ «The last secret of life has revealed itself to them *in the excess of pain*, the secret, namely, that [...] *the tormented and the tormentor*, different as they may appear to knowledge that follows the principle of sufficient reason, *are in themselves one*, phenomenon of the one will-to-live that objectifies its conflict with itself by means of the *principium individuationis*», A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, vol. I, Dover, New York 1969, p. 394.

⁵⁶ See G. Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, pp. 145-146.

JOKASTE

Oh, hätte Laios [...] mich und sich dem Tod geweiht, anstatt des Kindes – [...] die Sterne hätten in uns gebebt, die dunklen heil'gen Flüsse in uns hineingerauscht, [...] – wie hätte ich mich geben können!
Wie eine Göttin einem Gott! –⁵⁷

JOCASTA

Oh, if Laius had [...] promised me and himself to death, instead of the child – [...] – the stars would have trembled within us, the dark sacred rivers would have rushed into us [...] – how could I have given myself!
Like a goddess to a god! –

Once Oedipus discovers the horrible prophecy, he should sacrifice himself, but having been stopped by «an inner horror»,⁵⁸ he decides to go into exile instead:

ÖDIPUS

Ein einziges Opfer ist, das mir frommt [...]
Mein Leben.
 Aber nicht mein Blut darf ich hergeben,
 davor warnt mich ein inneres Grausen:
 ich muß bleiben, aber *ich darf nirgend hausen.*⁵⁹

OEDIPUS

There is just one sacrifice I'll benefit from [...]
My life.
 But I may not give away my blood,
 an inner horror warns me of that:
 I must stay, but *I must not house anywhere.*

Nonetheless, he betrays his intentions the moment he accepts to defy the Sphinx and become king of Thebes.⁶⁰ After the en-

⁵⁷ H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, p. 75.

⁵⁸ Ivi, p. 33.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ It should be specified that Oedipus definitely changes his mind and forgets about his plans for exile when he first sees Jocasta. The stage direction of the first encounter between the two characters says: «OEDIPUS struck by the sight of her as if by lightning» («ÖDIPUS von ihrem Anblick wie vom Blitz

counter with the Sphinx, he would like to sacrifice himself, but Creon gets in the way. He would like to kill him in order to become king, but when he hears what happened with the monster, he wrongly recognises Oedipus as the winner and refuses to kill him. In the very moment he refuses, a lightning bolt sets fire to the tree that Creon would have burnt in case of victory. The gods have made Oedipus a winner and bring him back to the world of forms.⁶¹ He wakes up from his Dionysian delirium and forgets the nothingness.⁶² Both Oedipus and Jocasta forget the horror that is now offered to them as life. Jocasta depicts it as «the dark that we know and yet we laugh».⁶³

It is striking how the missed sacrifice is reflected even in the words of the protagonists: if Oedipus at the beginning of the play says he «must not *house* anywhere»,⁶⁴ the last words of Jocasta to him are precisely: «carry me down; I think there's a *house* / where we can rest».⁶⁵

In the play the house embodies the forces of life. In a previous study on Queen Jocasta, published separately in the magazine «Arena» in 1906, the queen, intent on mourning Laius, does not want to return home after the burial because in the palace «it's night, and night bears, / it bears life, it doesn't stop, it wrestles silently / to give birth to life» and she «cannot serve death there».⁶⁶

getroffen»), ivi, p. 96. About the connection between lightning and Oedipus' forgetfulness see below.

⁶¹ Cfr. L. Crescenzi, *La metamorfosi della Sfinge nell'Edipo di Hofmannsthal*, p. 156.

⁶² The stage direction says: «Oedipus: as he would wake up from a deep dream» («Ödipus: wie aus einem tiefen Traume erwachend»), H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, p. 111.

⁶³ «das Dunkel, das wir wissen, und doch lachen wir», ivi, p. 610.

⁶⁴ See note 59.

⁶⁵ «trag mich hinab; ich glaub' es steht ein Haus, / darin zu ruhen», ivi, p. 610.

⁶⁶ «Dort ist Nacht, und Nacht gebiert, / Gebiert das Leben, hört nicht auf, das Leben / Rings lautlos zu gebären. Dort kann ich / Dem Tod nicht dienen», ivi, p. 124.

In *Ödipus und die Sphinx*, when Antiope predicts Oedipus' arrival and exhorts Jocasta to abandon her mourning and welcome the new life coming, she says:

ANTIOPE

Den Toten laß die Toten,
du Selige, die du lebendig bist!
Sieh, die Geräte leuchten, und
das Haus
kann seine Lust nicht halten,
und die Luft
is voll davon.⁶⁷

ANTIOPE

Leave the dead to the dead,
blessed are you that live!
See, the utensils shine, and
the house
cannot hold its lust, and the
air
is full of it.

With regards to the theme of sacrifice, another profound difference between Péladan and Hofmannsthal should be emphasised. If in Péladan, Oedipus, as a newfound Messiah, by sacrificing himself was capable to redeem humanity, in Hofmannsthal the sacrifice is always individual and private: one cannot sacrifice anything or anyone but oneself. This mystical law is embodied in the episode of Creon's squire, who kills himself for Creon to become king and, although authentic, his sacrifice is doomed to fail.⁶⁸

5. Conclusion: «*das rechte Opfer bringen*»

Critics have long discussed whether a continuity between the planned trilogy subsists, or if the reason which led Hofmannsthal to abandon the project was a deep discontinuity between the modern spirit of *Ödipus und die Sphinx* and the Sophoclean *Oedipus Rex*.⁶⁹ Although the design remained unfinished, the theme

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 64.

⁶⁹ See K. Kerényi, *Edipo. Due saggi*, in K. Kerényi - J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Cortina, Milano 1992, pp. 9-72, here 49-50; P. Gheri - L. Perrone Ca-

of self-sacrifice gives consistency not only to the original plans, but also creates a link between the modern and the ancient hero. This ideal cohesion can be found in the annotations on *Oedipus at Colonus*, which Hofmannsthal wrote between 1901 and 1905:

N9

Ödipus auf Kolonus in diesen Hain der Eumeniden treten darf nur der, der berufen ist darin zu opfern. Aber was? Alle Opfergaben sind hier verpönt. *Hier muss Ödipus das rechte Opfer bringen.* (Ende IItes Stück bringt Creon den Wanderstab, den er II Act opferte)⁷⁰

N9

Oedipus at Colonus in this grove of the Eumenides may enter only he who is called to sacrifice. But what? All offerings are frowned upon here. *Here Oedipus must bring the right sacrifice.* (End IInd part Creon brings the walking stick he sacrificed in Act II)⁷¹

The detail of the walking stick is telling. In the second Act of *Ödipus and the Sphinx*, Oedipus would like to sacrifice something before challenging the Sphinx. He has nothing but his stick, so he gives it to the people for them to burn it.⁷² In actual fact, the sacrifice of the stick paradoxically symbolises Oedipus giving up his intention to go into exile and to sacrifice himself. In *Oedipus Rex*, according to the annotation, Creon should bring the stick back as a powerful reminder that Oedipus was, and still is, destined to exile. Oedipus, as the reader knows him in the ‘prequel’

pano, *Testi in Dialogo*, pp. 35-42; E. Raponi, *Ödipus und die Sphinx di Hugo von Hofmannsthal*, pp. 93-97.

⁷⁰ H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Dramen 16. Fragmente aus dem Nachlass I*, vol. XVIII, Fischer, Frankfurt am Main 1987 (*SW XVIII*), p. 253.

⁷¹ It is necessary to specify that, as reported in the comment to *Ödipus auf Kolonus*, «End IInd part» refers to Hofmannsthal’s play *Ödipus, der König* (cf. *ivi*, p. 511). Both the fragment N9 of *Ödipus auf Kolonus* and the final draft of the second Act of *Ödipus und die Sphinx* date back to 1905. *Ödipus, der König* was completed in March 1906 (cf. H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, p. 195 and *SW XVIII*, p. 508).

⁷² H. von Hofmannsthal, *SW VIII*, p. 98.

is not yet ready to be sacrificed. He must undergo the prophecy entirely and become the Oedipus of the last act of *Oedipus Rex* in order to embrace his destiny of solitude and exile that he had described to the servant Phönix when he was young. Just at the end of the story, in Colonos, he is now ready for the final oblation which the Sphinx had shown him by jumping off the cliff: the renunciation of form. He has fully become Nietzsche's saint and he is ready for the metamorphosis, but his acceptance also transforms his perception of the 'unspeakable thing':

N 4

[...] *Natur*, den menschlichen Schmerz in ihre Arme aufnehmend, *das Schmerzenskind umgestaltend*: immer wo sie mythisch gefasst wird ist sie so voll erbarmender Arme, voll Heilkraft, liebender Schooß und Grab.⁷³

N 4

[...] *Nature*, which takes human pain into her arms, *transforming the child of pain*: always where she is mythically conceived, she is so full of merciful arms, full of healing power; loving bosom and grave.

Its last transformation from Erinyes to Eumenides.

⁷³ H. von Hofmannsthal, *SW XVIII*, p. 252.

MARKUS WÖFL

THE REVISION OF THE ARIADNE MYTH
IN HUGO VON HOFMANNSTHAL'S
*ARIADNE AUF NAXOS**

The genesis of the genre of opera is closely linked to the revision of myths, notably the myth of Orpheus that was to become the subject of the first 'proper' opera, Claudio Monteverdi's *L'Orfeo* (1607).¹ Next to this, the Orpheus myth with its thematization of the power of music seeming like an obvious choice to kick off the new genre of opera, it is often overlooked that Monteverdi swiftly wrote a second opera to premiere the following year, *L'Arianna* (1608), setting to music the myth of Ariadne being left behind by Theseus in a libretto by Ottavio Rinuccini – not least to the fact that most of the opera has been lost,

* The author is grateful for financial support of the Young Researchers Travel Scholarship Program of the University of Augsburg. He would like to thank Massimiliano De Villa and, on behalf of the whole conference team, Gaia Tettamanti, for talks, suggestions and hospitality, and Mathias Mayer for encouragement and continuous support.

¹ Cfr. C. Maurer-Zenck, *Euridice und Orfeo und die Anfänge der Oper, oder: Die Menschwerdung des Orpheus durch die Musik*, in C. Maurer-Zenck (Hg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart. Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg Sommersemester 2003*, Lang, Frankfurt am Main et al. 2004, pp. 11-36; K. Deufert, *Orpheus und die Anfänge eines Musiktheaters in der Renaissance*, in W. Storch (Hg.), *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Reclam, Leipzig 1997, pp. 274-279; cfr. pp. 165-170 in N. Harnoncourt, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Bärenreiter/dtv, München et al. 1987.

with only Ariadne's lament, the *Lamento d'Arianna*, surviving. While Monteverdi's *L'Orfeo* can frequently be experienced on today's stages, if an opera setting of the Ariadne myth is to be encountered, it is most likely *Ariadne auf Naxos* with its concept and libretto by Hugo von Hofmannsthal set to music by Richard Strauss (1912/1916).² This piece sets up a representation of the Ariadne myth as a play within a play³ of the fictitious opera seria *Ariadne auf Naxos* ('Ariadne on Naxos') in an upper-class private theatre in late 17th century Vienna, specifically composed for the evening's occasion.⁴ However, much to the Haushofmeister's chagrin,⁵ this performance is to be followed by a musical comedy or farce in the style of the Italian opera buffa⁶ called *Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber*⁷ ('The Unfaithful Zerbinetta and Her Four Lovers'), made up of various commedia dell'arte characters.⁸ This moment of contrasting and confronting the two spheres of 17th and early 18th century music theatre, the 'high' and 'low' forms of art, is central to Hofmannsthal's concept,⁹

² This paper discusses the second and final version (1916).

³ M. Mayer, *Hugo von Hofmannsthal* (Sammlung Metzler 273), Metzler, Stuttgart 1993, p. 103.

⁴ «Die Opera seria Ariadne wurde eigens für diese festliche Veranstaltung komponiert», Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke Vol. XXIV (Operndichtungen 2: Ariadne auf Naxos; Die Ruinen von Athen)*, ed. by M. Hoppe, Fischer, Frankfurt am Main 1985, p. 10.

⁵ «[W]as mich in erklärliche Aufregung versetzt [...] daß bei der heutigen festlichen Veranstaltung hier im Palais, – nach der Opera seria [...] noch eine weitere [...] Darbietung in Aussicht gestellt ist [...]! Das kann nicht geschehen!», *ivi*, p. 9.

⁶ «[E]ine Art von Singspiel oder niedrige Posse in der italienischen Buffo-Manier», *ivi*, p. 9.

⁷ «“Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber”, ein heiteres Nachspiel mit Tänzen», *ivi*, p. 16.

⁸ Zerbinetta, Arlecchino (Harlekin), Scaramuccio, Truffaldino and Brighella.

⁹ H. Hiebler, *Ariadne auf Naxos*, in M. Mayer - J. Werlitz (Hgg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2016, pp. 251-254.

and was already present when he first laid it out to Richard Strauss, where the opera was to be:

gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell'arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen [...].¹⁰

In a later scenario for Strauss, Hofmannsthal contrasts the personnel of the two theatrical spheres in two columns: the «heroischen Figuren» («heroic characters»), «durchaus edel, im Stil der Louis XIV-antike» («thoroughly noble, in the style of the Louis XIV era»), deriving from the Ariadne myth on the one side, and the commedia dell'arte masks «in Callot's Manier, bunt, grotesk» («in the style of Callot, colourful, grotesque») on the other.¹¹ Hofmannsthal's arrangement of the personnel is instructive in that it graphically suggests an equal balance between the heroic, mythological, 'high' and the comedic, burlesque, 'low' theatrical spheres. One could argue for this treatment to be characteristically modern in that it takes on a retrospective point of view that acknowledges the ambivalences of a diverse cultural heritage and tries to revitalize it in a playful and productive way.¹² It is

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal to Richard Strauss, 20 March 1911, in *Briefwechsel*, ed. by W. Schuh, Atlantis, Zürich *et al.*, 5th edition 1978, p. 112 («[...] a mix of heroic-mythological characters in 18th century-style costumes like crinolines and ostrich feathers, and of commedia dell'arte characters like Arlecchino and Scaramuccia, which carry a buffo element that is to be entwined with the heroic element perpetually [...]).»

¹¹ All quotes: H. von Hofmannsthal, *SW XXIV*, p. 109. Cfr. G. Schnitzler, «In Eins verschmolzen sind Worte und Töne». *Intermediales Wechselspiel in den Opern von Hofmannsthal und Strauss: Das Exempel Ariadne auf Naxos*, in W.G. Schmidt - T. Valk (Hgg.), *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968* («spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature», 19), de Gruyter, Berlin *et al.* 2009, pp. 167-185.

¹² This might be traced back to Nietzsche, as Richard Kuhns suggested: «Opera, Hofmannsthal believed, could be to us what tragic drama was to the Greeks. [...] Greek drama, it was also believed, realized communal binding through its use of myth. In addition, opera had access to all of the accumulated

not the actual perspective of the 17th century in which the opera is set, where a clear primacy of the ‘high’ mythological sphere has to be accounted for. Within the opera, this shows particularly in the characters of the composer (Komponist) and his teacher (Musiklehrer), who express their respective self-perception during the creators’ backstage discussion. While the Komponist, on the brink of satirical exaggeration, exclaims that the Zerbinetta comedy raffishly washed away the impression of the «Nachgefühl der Ewigkeit»¹³ («impression of eternity») to be evoked by the representation of the Ariadne myth, the Musiklehrer assures:

Ariadne ist das Ereignis des Abends, um Ariadne zu hören, versammeln sich Kenner und vornehme Personen im Hause eines großen Mäzens, Ariadne ist das Lösungswort, [...] und morgen wird überhaupt niemand mehr wissen, daß es außer Ariadne noch etwas gegeben hat.¹⁴

This position, however, does not remain unchallenged, immediately translating Hofmannsthal’s modern concept of balance and ambivalence into dramatic action, with the commedia troop’s dancing master (Tanzmeister) calling the Ariadne myth representation «langweilig über die Begriffe»¹⁵ («boring beyond belief»).

Western narratives that worked variations upon ancient myth, and it was able to create plots that reflected modern cultural conditions while it incorporated a mythic past. [...] With the Nietzschean interpretation of ancient art forms as a guide, the poet of modernity can successfully weave together dramatic plots from different stages in Western storytelling», R. Kuhns, *The Rebirth of Satyr Tragedy in Ariadne auf Naxos. Hofmannsthal and Nietzsche*, «The Opera Quarterly», 15 (1990), pp. 435-448, cfr. p. 436. This assumption might need some adjustment with respect towards Hofmannsthal’s own conceptual effort, as was argued by Reinhard Mehring: «Hofmannsthal schrieb das Libretto nicht als Nietzscheaner oder als Nietzsche-Oper. Er hatte seine eigene Vision von Ariadne. Sein Stück verwirklichte aber lebensphilosophische Motive zum Verhältnis von Musik und Dichtung, Tragödie und Komödie, die auch Nietzsches Denken entsprachen», R. Mehring, «Bei Ariadne aber ist Unendliches zu leisten und zu zeigen». *Hugo von Hofmannsthal’s «Vision» der Ariadne auf Naxos*, «Weimarer Beiträge», 57.2 (2011), pp. 165-179, cfr. p. 166.

¹³ H. von Hofmannsthal, *SW XXIV*, p. 14.

¹⁴ Ivi, p. 16.

¹⁵ Ivi, p. 14.

He predicts:

Man [...] klatscht dann aus Höflichkeit und um sich wach zu machen. Indessen ist man ganz munter geworden: «Was kommt jetzt?» sagt man sich. «Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber», ein heiteres Nachspiel mit Tänzen, leichte, gefällige Melodien, ja! eine Handlung, klar wie der Tag, da weiß man, woran man ist, das ist unser Fall, sagt man sich, da wacht man auf, da ist man bei der Sache! – Und wenn sie in ihren Karossen sitzen, wissen sie überhaupt nichts mehr, als daß sie die unvergleichliche Zerbinetta haben tanzen sehen.¹⁶

The Ariadne opera seria and the Zerbinetta comedy being performed sequentially already being unacceptable for the Musiklehrer and the Komponist, the contrast between these two plays within the play gets acuminated when the Haushofmeister appears backstage to announce that the evenings' host has decided that the Zerbinetta piece is now to be given simultaneously with the Ariadne tragedy, hereby introducing the main determinant for both the opera's structure and the course of action displayed by the characters.¹⁷ Despite fierce protests from the opera seria department,¹⁸ the Haushofmeister insists:

[E]s ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen. [...] Und zwar so, daß die ganze Vorstellung deswegen auch nicht einen Moment länger dauert. Denn für Punkt neun Uhr ist ein Feuerwerk im Garten anbefohlen.¹⁹

¹⁶ Ivi, p. 16.

¹⁷ H. Hiebler, *Ironie und Zeit im Spiegel der Figurenkonstellation von Hofmannsthals Libretto Ariadne auf Naxos (1916)*, in Peter Csobádi et al. (Hgg.), *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* («Wort und Musik», 23.2), Ursula Müller-Spieser, Anif - Salzburg 1994, pp. 667-681, cfr. p. 670.

¹⁸ «Tenor: Ha, ist dieser reiche Herr besessen? / Musiklehrer: Will man sich über uns lustig machen? / Primadonna (Ariadne): Sind die Leute wahnsinnig?» (H. von Hofmannsthal, *SW XXIV*, pp. 17-18).

¹⁹ Ivi, p. 18.

The Haushofmeister gives a two-sided economic argument: firstly, in respect to finances. Since the evenings' host has ordered and paid for everything, he also claims artistic control over the performance, which runs contrary to the autonomous understanding of art by the opera seria creators. Secondly, and more importantly, the argument refers to the economics of time. The evening is planned to a strict schedule, leading up to the fireworks starting at nine o'clock. The musical plays must fit within that schedule and thus get subordinated to the requirement of time efficiency, making the departure from a more traditional, autonomous understanding of art towards this new and essentially modern primacy of efficiency culminate in an ultimately ironic way.²⁰ While the opera seria's composer claims the role of the genius, it is the philistine host who, by his primacy of economics and efficiency, unintentionally realizes the kind of aesthetic provocation or even calculated scandal that is commonly attributed to the modern genius' purview.²¹ During the then-occurring backstage discussion, the isle of Naxos is referred to as «die wüste Insel» («the desert island») several times. This paraphrase was identified by Juliane Vogel as a reference to the title of the 1909 Vienna performance of the opera *L'isola disabitata* by Joseph Haydn set to a libretto by Pietro Metastasio, thus linking the fictitious Ariadne piece to a real tragic opera. While the fictitious Ariadne opera would have been perfectly adequate at a noble feast – as had been, in fact, Haydn's *L'isola disabitata*, when it was first performed at the Eszterháza court in 1779 – a noble feast where most notably the idea of being in disposition over time would not have existed at all, the «Assemblée» in the rich Vienna man's house is on the one hand imitating feudal conventions, but on the other hand is compelling them into the economic, but also the aesthetic con-

²⁰ J. Vogel, *Lärm auf der «wüsten Insel». Simultaneität in Hofmannsthals Ariadne auf Naxos*, «Hofmannsthal-Jahrbuch», 16 (2008), pp. 73-86, cfr. pp. 73-75.

²¹ Cfr. Hiebler, *Ironie und Zeit im Spiegel der Figurenkonstellation*, p. 671.

ventions relevant for his own life.²² Via the Haushofmeister, he is letting all the creators know:

[Er ist] ungehalten darüber, daß in einem so wohlausgestatteten Hause wie das seinige ein so jämmerlicher Schauplatz wie eine wüste Insel ihm vorgestellt werden soll und ist eben, um dem abzuhelfen, auf den Gedanken gekommen, diese wüste Insel durch das Personal aus dem anderen Stück einigermmaßen anständig staffieren zu lassen.²³

This marks what Vogel calls the collapse of traditional genres,²⁴ with what would have been two mutually exclusive spheres of traditional theatre appearing simultaneously on the same stage. As this is a prospect previously unheard of, its disruptiveness mirroring the ultimately modern conception of the opera, the practical mode to fulfil the demand and stage both pieces simultaneously is being worked out on the go by the more pragmatic and adaptive comedy troop, leaving the opera seria group shunned. They start by recollecting the Ariadne myth which is recounted by the Tanzmeister, effecting in the myth appearing in narrative form:

Diese Ariadne ist eine Königstochter. Sie ist mit einem gewissen Theseus entflohen, dem sie vorher das Leben gerettet hat. [...] Theseus wird ihrer überdrüssig und läßt sie bei Nacht auf einer wüsten Insel zurück! [...] Sie verzehrt sich in Sehnsucht und wünscht den Tod herbei.²⁵

At this point of the re-narration, Zerbinetta chimes in to introduce her interpretative position, suggesting «der Tod» («death») was to be understood metaphorically for «einen anderen Verehrer»²⁶ («another lover»), which the Komponist disagrees on and proposes a literal reading of the term of death. Ultimately, the Tanzmeister and the Komponist finish the recount of the Ariadne

²² Cfr. J. Vogel, *Lärm auf der «wüsten Insel»*, pp. 74-75.

²³ H. von Hofmannsthal, *SW XXIV*, pp. 18-19.

²⁴ «Kollaps traditioneller Gattungsordnungen» (Vogel, *Lärm auf der «wüsten Insel»*, p. 74; cfr. also pp. 76-78).

²⁵ H. von Hofmannsthal, *SW XXIV*, p. 21.

²⁶ Ivi, p. 21.

myth in unison, possibly suggesting a perspective that an agreement between the two antithetical characters could be reached via the means of mythological narration:

Tanzmeister: [...] Es ist der jugendliche Gott Bacchus, der zu ihr kommt! [...] / Komponist [...]: Sie hält ihn für den Todesgott. In ihren Augen, in ihrer Seele ist er es, und darum, einzig nur darum [...] geht sie mit ihm – auf sein Schiff! Sie meint zu sterben! Nein, sie stirbt wirklich. [...] Sie gibt sich dem Tod hin – ist nicht mehr da – wegge-wischt – stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren – entsteht wieder in seinen Armen! – Daran wird er zum Gott.²⁷

Should such a perspective have been intended, it can't get beyond this hint because the practical staging of the *Ariadne* and *Zerbinetta* pieces in simultaneous mode has to be tackled at this point. How it should be done is announced to her colleagues by *Zerbinetta*, simultaneously (!) with the composer's recount of the mythological action. The hybrid opens up with the mythological scene, with *Ariadne* having been left behind by *Theseus* on the isle of *Naxos*, the stage depicting a desert island. The *commedia* troop happens to be there as well and is to enter the stage and action from the scenery:

Merkt auf, wir spielen mit in dem Stück *Ariadne auf Naxos*. Das Stück geht so: eine Prinzessin ist von ihrem Bräutigam sitzen gelassen, und ihr nächster Verehrer ist vorerst noch nicht angekommen. Die Bühne stellt eine wüste Insel dar. Wir sind eine muntere Gesellschaft, die sich zufällig auf dieser Insel befindet. Die Kulissen sind Felsen und wir platzieren uns dazwischen. Ihr richtet euch nach mir, und sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung!²⁸

The then-following simultaneous run of the two fictitious pieces starts with an elegiacal monologue of the abandoned *Ariadne* in which she expresses, much in alignment with the previous narration of the myth, that the joy of living she had felt when with *Theseus* has now given way to her longing for death. She

²⁷ Ivi, pp. 21-22.

²⁸ Ivi, p. 22.

wishes for Hermes to appear and guide her to the realm of death, relieving her from her troubled life:

Ein Schönes war, hieß Theseus-Ariadne / Und ging im Licht und freute sich des Lebens! / [...] / Sie hält sich gut, drum kommt auch bald der Tag, / Da darf sie sich in ihren Mantel wickeln, / Darf ihr Gesicht mit einem Tuch bedecken / Und darf da drinnen liegen / Und eine Tote sein! / [...] / Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: / Es hat auch einen Namen: Totenreich. / [...] / Bald aber naht ein Bote, / Hermes heißen sie ihn. / [...] / Du schöner, stiller Gott! sieh! Ariadne wartet! / [...] / Du wirst mich befreien, / Mir selber mich geben, / Dies lastende Leben, / Du nimmst es von mir.²⁹

Ariadne's monologue then gets counteracted by Zerbinetta and her fellow *commedia dell'arte* characters. Realizing Zerbinetta's plan, they first appear in the wings and then enter the stage, commenting on Ariadne's monologue and trying to cheer her up by singing and dancing, assuring her that not death, but time will quench her pain – with little success:

Die vier [Harlekin, Brighella, Scaramuccio, Truffaldin]: Die Dame gibt mit trübem Sinn / Sich allzusehr der Trauer hin. / Was immer Böses widerfuhr, / Die Zeit geht hin und tilgt die Spur. [...] Sie aufzuheitern, / Befahl den Begleitern, / O traurige Dame, / Dies hübsche Kind! // Doch wie wir tanzen, / Doch wie wir singen, / Was wir auch bringen, / Wir haben kein Glück.³⁰

Ariadne remains statically on stage with the *commedia* masks playfully revolving around her, without managing to grab Ariadne's attention. With them not being noticed at all by the lamenting Ariadne, Zerbinetta steps up to her and holds a counter-monologue, expressing compassion and trying to induce more life-affirming thoughts into her, indicating that new love is to be found again:

Großmächtige Prinzessin, wer verstünde nicht, / Daß so erlauchter und erhabener Personen Traurigkeit / Mit einem anderen Maß gemessen werden muß / Als der gemeinen Sterblichen. – Jedoch / [...] / Wo ist die

²⁹ Ivi, pp. 27-30.

³⁰ Ivi, pp. 30-31.

Frau, die es nicht durchgelitten hätte? / Verlassen! in Verzweiflung! ausgesetzt! / Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige / Auch mitten unter Menschen, ich – ich selber, / Ich habe ihrer mehrerer bewohnt – / Und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen. / [...] / Noch glaub' ich dem einen ganz mich gehörend, / Noch mein' ich mir selber so sicher zu sein, / Da mischt sich im Herzen leise betörend / Schön einer nie gekosteten Freiheit, / Schon einer neuen verstohlenen Liebe / Schweifendes freches Gefühle sich ein!³¹

Zerbinetta ironically picks on Ariadne's 'high' mythological background, suggesting that regardless of her 'low' comedic origin, her own experiences with love were essentially the same as Ariadne's. Thus, she identifies the desert island which Ariadne inhabits not as a fateful destiny in the mythological sense, but as a metaphor for a reoccurring human condition that is merely temporary. Hereby, she aligns with her interpretation of death during the re-narration of the Ariadne myth in the backstage scene. This position alleviates her perception of Ariadne's situation, her easy-going and promiscuous personality marking a stark contrast with the lugubrious and ever-faithful Ariadne. Hofmannsthal accentuated this aspect in a letter to Richard Strauss, where he calls this contrast «simple and decisive», being the «symbolic» content to be laid out on the background of the Ariadne myth:

Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getröstet, kurz, ‚Ariadne auf Naxos‘, das ist wie ‚Armor und Psyche‘ etwas, was jeder vor sich sieht [...]. Das Symbolische nun, die Gegenüberstellung der Frau, die nur einmal liebt, und der, die viele Male sich gibt, ist so zentral behandelt, in einem so simplen und entscheidenden Kontrast [...].³²

Consequentially, and being reflective of Hofmannsthal's pre-pended conception of balancing out the 'high' and 'low' theatrical spheres, both characters in this double-monologue scene are of coequal heft, which even shows in their respective major arias, *Es gibt ein Reich* and *Großmächtige Prinzessin*, being structured

³¹ Ivi, pp. 31-32.

³² Hugo von Hofmannsthal to Richard Strauss, 23 July 1911, in *Briefwechsel*, pp. 137-140, cfr. p. 139.

similarly.³³ Common ground nevertheless is not reached since Ariadne ignores Zerbinetta just like the other commedia masks. However, in continuation of the mythological action, Bacchus (Dionysus) appears, whom Ariadne mistakes for Hermes, expecting him to guide her to the realm of the dead. With all commedia personnel remaining unsuccessful in cheering her up, she still longs for death and gives herself to Bacchus accordingly, which makes him in turn transform into a God. However, despite no interaction between Ariadne and Zerbinetta ever happening, Zerbinetta ultimately gets proven right in that new love is to be found for Ariadne, making life win over death:

Zerbinetta (tritt aus der Kulisse, weist mit dem Fächer über die Schulter auf Bacchus und Ariadne zurück und wiederholt mit spöttischem Triumph [!] ihr Rondo): Kommt der neue Gott gegangen, / Hingegeben sind wir stumm!³⁴

This makes any further interventions by the commedia masks unnecessary, as Zerbinetta acknowledges herself. Consequently, this is the last outing of the commedia masks in the piece, which closes with Ariadne and Bacchus vanishing from the stage.

Following a wording in a letter by Hofmannsthal to Richard Strauss,³⁵ traditional scholarship³⁶ has identified this transfigura-

³³ G. Schnitzler: *Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in Ariadne auf Naxos von Hofmannsthal und Strauss*, in M. v. Albrecht - W. Schubert (Hgg.), *Musik und Dichtung* («Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart», 23), Lang, Frankfurt am Main et al. 1990, pp. 373-408, cfr. p. 384. For a metrical analysis of the two arias, cfr. pp. 262-264 in R. Schlötterer, «*Eigentlich-Poetisches*» und «*der Musik vorgewaltet*». *Hugo von Hofmannsthals Ariadne auf Naxos als Dichtung für die Musik von Richard Strauss*, «Hofmannsthal-Jahrbuch», 15 (2007), pp. 259-280.

³⁴ H. von Hofmannsthal, *SW XXIV*, p. 47.

³⁵ «Dieses *Eigentliche* zwischen Ariadne und Bacchus nun [...]» (Hugo von Hofmannsthal to Richard Strauss, 28 May 1911, in *Briefwechsel*, pp. 124-126, cfr. p. 125).

³⁶ «[...] [W]eil ihm [H. von Hofmannsthal] die wahre Bedeutung der Bacchus-Ariadne-Handlung aufgegangen war, das *Eigentliche* der Handlung,

tion happening through and with Ariadne and Bacchus as «das Eigentliche» («the actual, the core») of *Ariadne auf Naxos*.³⁷ More recent scholarship has tended to contextualize this point within an analysis of the complex form of the opera and Hofmannsthal's method of working with a myth. According to Theresia Birkenhauer, the scenic action in *Ariadne auf Naxos* is merely a background for staging symbolical, mythological and theatrical relations, making the stage an image space instead of a space for representing an action. Thus, the backstage scene doesn't have the function to prepare a thematical understanding of the mythological action that follows, but rather to exhibit it as a staging within an image space that demands the attention of the audience for how characters and themes are mirrored, ironized or shown as correspondent. This has become apparent for Ariadne and Zerbinetta, but it is also applicable to Bacchus and Harlekin, who – while belonging to two different 'high' and 'low' domains of theatre – get, by having them appear simultaneously on the same stage, shown to be of a kind since both characters, in a way, can transcend the spheres. In the essay *Ariadne (Aus einem Brief an Richard Strauß)*, a reworked extract from a letter to Richard Strauss that came to be known as the *Ariadne-Brief*³⁸ after being first published in the *Almanach für die Musikalische Welt* in 1912, Hofmannsthal explains:

Bacchus ist Gegenspiel zur gemeinen Lebensmaske Harlekin, wie Ariadne Gegenspiel zu Zerbinetta. Harlekin ist bloße Natur, ist seelenlos und ohne Schicksal, obschon ein Mann; Bacchus ist ein Knabe und

ihr seelischer Kern» (W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Niemeyer, Tübingen 1955, p. 97).

³⁷ K. Forsyth, *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its Genesis and Meaning*, Oxford University Press, New York 1982, p. 3.

³⁸ Hugo von Hofmannsthal to Richard Strauss, mid-July 1911, in *Briefwechsel*, pp. 132-135. Cfr. B. Könniker, *Die Funktion des Vorspiels in Hofmannsthals Ariadne auf Naxos*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 53 (1972), pp. 124-141; Forsyth, *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*, pp. 4-6.

schicksalsvoll. Harlekin ist irgendeiner, Bacchus ist ein Einziger, ein Gott, auf dem Wege zu seiner Gottwerdung.³⁹

According to Birkenhauer, this concept of theatre aligns with contemporary myth theory in that myth is not only seen as a narrative form but also as a variable structure that is open to the creation of new meanings depending on the historical epoch.⁴⁰ This claim can be supported by Hofmannsthal himself, who expressed retrospective general thoughts on his revisions of myths for the case of his play *Elektra* (1904) in a late letter to the student Robert Breuer:

Das Verhältnis meiner Elektra zur Sophokleischen Gestaltung des Stoffes ist ein sehr freies. Ich ging von dem Gedanken aus eine Art freier Nachdichtung zu schaffen, dann aber bemächtigte sich die Phantasie des Stoffes und es wurde eben eine völlig neue Dichtung daraus, die wahrscheinlich für einen späteren Leser einmal sehr deutlich das Gepräge ihrer Entstehungszeit, Anfang des XXten Jahrhunderts, tragen wird. [...] Mir sind diese antiken Gestalten ewige Gefäße, in die immer neue Dichtergenerationen einen neuen seelischen Inhalt füllen.⁴¹

³⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke Vol. XXXIV (Reden und Aufsätze 3)*, ed. by K.E. Bohnenkamp - K. Kaluga - K.-D. Krabiel, Fischer, Frankfurt am Main 2011, pp. 70-72, cfr. p. 71.

⁴⁰ T. Birkenhauer, *Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums: Ariadne auf Naxos*, in M. Vöhler - B. Seidensticker (Hgg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption* («spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature», 3), de Gruyter, Berlin - New York 2005, pp. 263-277, cfr. p. 270 and pp. 276-277. Cfr. also T. Birkenhauer, *Theatrical Transformation, Media Superimposition and Scenic Reflection: Pictorial Qualities of Modern Theatre and the Hofmannsthal/Strauss Opera, Ariadne auf Naxos*, in G. Fischer - B. Greiner (eds.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* («Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft», 112), Rodopi, Amsterdam - New York 2007, pp. 347-357.

⁴¹ Hugo von Hofmannsthal to Robert Breuer, 23 September 1928, in *Sämtliche Werke Vol. VII (Dramen 5: Alkestis; Elektra)*, ed. by K.E. Bohnenkamp - M. Mayer, Fischer, Frankfurt am Main 1997, pp. 474-475, cfr. p. 474. («My Elektra very freely relates to Sophokles' take on the material. I had wanted to create a free adaptation [of his play], but then got carried away by my phantasy and so I ended up with a completely new piece that is likely to be considered

This perception of myths links Hofmannsthal closely and more specifically to Hans Blumenberg's theory of myth, as has been argued by Antonia Eder.⁴² Hofmannsthal shares with Blumenberg the perception of a myth as primarily a flexible form that crystallises not in a hypothetical original narration (*Urmythos*), but perpetually in reception, citation and transformation over time, which Blumenberg indicated with the well-known formula of *Arbeit am Mythos*. In this view, the function of myths is to win distance over and eventually cope with a reality perceived as absolutist and overpowering.⁴³ Interpretive suggestions within this framework for *Ariadne auf Naxos* were made by Martin Stern and Juliane Vogel, who suggest that the opera tried to set an aesthetic potential against the new rationalism of the modern world which becomes most apparent in the demand for time efficiency set upon the two fictitious pieces in the opera,⁴⁴ and/or a prevalent notion of cultural decline in fin de siècle Vienna.⁴⁵

very early 20th century-ish by readers of the future. [...] To me, these ancient characters are eternal containers to be re-filled with soulful content by generations of poets to come».)

⁴² A. Eder, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals «zerstörendes Zitieren» von Nietzsche, Bachofen, Freud* («Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae», 198), Rombach, Freiburg im Breisgau et al. 2013; A. Eder, «Zerstörendes Zitieren» - intertextuelle Poetologie des Mythos. Hugo von Hofmannsthals Griechendramen (Elektra, Ariadne auf Naxos, Oedipus und die Sphinx, Pentheus), in P. Tepe - T. Semlow (Hgg.), *Philologische Mythosforschung* (Mythos 4), Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, pp. 28-43. Eder argues that Hofmannsthal had not only anticipated but exceeded Blumenberg's approach (cfr. A. Eder, *Der Pakt mit dem Mythos*, p. 20).

⁴³ Cfr. pp. 88-97 in S. Waldow - E. Forrester, *Mythos und Mythos-Theorie. Formen und Funktionen. Eine Einführung* («Grundlagen der Germanistik», 66), Erich Schmidt, Berlin 2023; H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in M. Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* («Poetik und Hermeneutik», 4), Fink, München 1971, pp. 11-66; H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

⁴⁴ Cfr. Vogel, *Lärm auf der «wüsten Insel»*.

⁴⁵ Cfr. M. Stern, *Spätzeitlichkeit und Mythos. Hofmannsthals Ariadne*, «Hofmannsthal-Forschungen», 8 (1985), pp. 291-312.

They seem to give credit to Hofmannsthal's acknowledgement from the *Elektra* letter that there was a lot of early 20th century in his revision of the myth, suggesting this could also be applied to *Ariadne auf Naxos*. For an interpretation that can be seen as staying within the frame of Blumenberg *avant la lettre*, but taking on a less retrospective, more universal direction, one might as well turn to Hofmannsthal himself, who self-interpreted the opera in the original *Ariadne-Brief*:

Es handelt sich um ein simples und ungeheureres Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber *leben*, weiterleben, hinwegkommen, *sich verwandeln*, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren [...].⁴⁶

The reworked essay version *Ariadne (Aus einem Brief an Richard Strauß)* shifts the focus from the static «Treue» («fidelity») towards the more dynamic «Verwandlung» («transformation, transfiguration»). The latter is identified with life as its very essence in movement and change, the former as a form of consolidation that signifies rigidity and ultimately death, but at the same time vouches for human dignity:

Sie fragen mich, was es mit der Verwandlung auf sich hat, die Ariadne in Bacchus' Armen erfährt, denn Sie fühlen: hier ist der Lebenspunkt, nicht bloß für Ariadne und Bacchus, sondern für das Ganze. [...] Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selbst hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist [...].⁴⁷

It thus becomes apparent that Hofmannsthal's interest in revising the Ariadne myth intends to tackle the basic human problem

⁴⁶ Hugo von Hofmannsthal to Richard Strauss, mid-July 1911, in *Briefwechsel*, pp. 132-135, cfr. p. 134.

⁴⁷ H. von Hofmannsthal, *SW XXXIV*, p. 70.

of change, its necessity and its challenges for humans not least in respect to the competing principle of consistency. The concept of having the Ariadne myth being counteracted by commedia dell'arte characters is reasoned in them representing and exposing a specifically life-affirming and change-advocating perspective that dwells from the Ariadne myth itself, but might not become immediately evident in a straightforward mythological representation, be it as stage action or in narrative form. Thus, despite the failure of Zerbinetta and the other commedia masks to intervene in the mythological action and to get any response from Ariadne on stage, Hofmannsthal's concept of the simultaneous counter-action ultimately is successful. Taking further into account the setup as a play within a play, *Ariadne auf Naxos* could ultimately be seen as a piece about communication and the possibility of understanding. It has already been shown that the recount of the Ariadne myth during the backstage scene might suggest a perspective of two opposed sides reaching an agreement during a conversational re-narration of a myth. It has been suggested that this was merely a somewhat utopic hint, with the simultaneous representation on the contrary demonstrating Zerbinetta's failure of picking up a conversation with Ariadne. This is present in the piece itself. After Zerbinetta's counter-monologue aria *Großmächtigste Prinzessin*, she retains to her and Ariadne «speaking different languages»:

Harlekin (springt aus der Kulisse): Hübsch gepredigt! Aber tauben Ohren! / Zerbinetta: Ja, es scheint, die Dame und ich sprechen verschiedene Sprachen. / Harlekin: Es scheint so. / Zerbinetta: Es ist die Frage, ob sie nicht schließlich lernt, sich in der meinigen auszudrücken. / Harlekin: Wir wollen's abwarten. [...] ⁴⁸

This mirrors their belonging to the two different theatrical spheres, but also foreshadows that Zerbinetta will ultimately be proven right by the mythological action, despite not via the

⁴⁸ H. von Hofmannsthal, *SW XXIV*, pp. 34-35.

means of communication. Despite Hofmannsthal's equal treatment of the 'high' and 'low', indicated graphically in the scenario for Richard Strauss and structurally in the two grand arias of Ariadne and Zerbinetta, given *Ariadne auf Naxos* is a period play, their mutual exclusivity remains intact within the piece itself and can't be overcome. In Zerbinetta being proven right in the end, there is however an «ironic connection» between the two spheres «through non-understanding», as Hofmannsthal explains in the *Ariadne* essay:

Sie war gestorben und ist aufgelebt, ihre Seele ist in Wahrheit verwandelt – freilich, es ist die Wahrheit einer höheren Stufe, wie könnte es die Wahrheit für Zerbinetta und die ihrigen sein! Diese gemeinen Lebensmasken sehen in dem Erlebnis der Ariadne, was eben davon sie zu begreifen vermögen: den Tausch eines neuen Liebhabers für einen alten. So sind die beiden Seelenwelten in dem Schluß ironisch verbunden, wie sie eben verbunden sein können: durch das Nichtverstehen.⁴⁹

⁴⁹ H. von Hofmannsthal, *SW XXXIV*, p. 71. («She had died and has been relived, her soul was truly transfigured – this, of course, is the truth of a higher level, how could it be the truth for Zerbinetta and her fellow beings! These popular masks of life [Lebensmasken] see in Ariadne's experience what they can grasp from it: the exchange of an old lover for a new one. This way, the two worlds of souls [Seelenwelten] get to be ironically connected in the end [of the piece] the way they can be: through non-understanding».)

5

LE VIE DEL FANTASY:
IL MITO NEL CONTEMPORANEO

GIULIANO MARMORA

REVIVING OLD NORSE MYTHS.
NEIL GAIMAN'S *NORSE MYTHOLOGY*
AND ITS SOURCES

1. *Introduction*

In recent times, there has been a notable upswing in the appeal of Norse mythology within pop culture, drawing the interest of both writers and audiences. Rooted in the ancient beliefs of the Northern Germanic peoples, this mythology comprises a rich tapestry of gods, goddesses, giants, and heroes. Its allure perhaps lies in its intriguing system of values, the epic struggles of its characters, or the seemingly insurmountable force of destiny acting throughout it. This newfound fascination can perhaps be attributed to various factors, including its incorporation into popular media such as movies, television series, and video games, alongside a multitude of literary retellings. Productions like the Marvel Cinematic Universe's *Thor* franchise, Rick Riordan's *Magnus Chase* trilogy,¹ or the action-adventure game franchise *God of War*² have brought Norse mythology to the forefront, re-

¹ R. Riordan, *Magnus Chase and the Gods of Asgard: The Sword of Summer*, Disney Hyperion, Los Angeles - New York 2015; R. Riordan, *Magnus Chase and the Gods of Asgard: The Hammer of Thor*, Disney Hyperion, Los Angeles - New York 2016; R. Riordan, *Magnus Chase and the Gods of Asgard: The Ship of the Dead*, Disney Hyperion, Los Angeles - New York 2017.

² Santa Monica Studio, *God of War: Ragnarök*, Sony Interactive Entertainment, 2022.

igniting interest for this ancient belief system and its captivating stories, and contributing to the establishment of a subfield within Medievalism, termed ‘Boreal Medievalism’.³

This modern resurgence of Norse mythology is not confined to the mere retelling of age-old stories; rather, it consists of dynamic adaptations and reinterpretations of mythological tales. Contemporary portrayals often infuse new elements, offering unique perspectives and imaginative twists. A prime example can be found in *The Gospel of Loki* (2013) – and in its sequel *The Testament of Loki* (2018) – by J. Harris, where the narrative is presented from Loki’s point of view, reshaping our understanding of this complex deity.⁴ Another notable instance is the Disney+ series *Loki* which modernises the character and adapts ancient mythological systems to contemporary tastes.⁵ For example, in the series, a case lists Loki’s sex as being ‘fluid’ which is a nod toward his ability to switch genders in medieval narratives.⁶ These adaptations therefore seem to breathe new life into the ancient tales,

³ For a delineation of Boreal Medievalism, see P.-B. Stahl, *Boreal Medievalism: The Imaginary of the Viking Age*, «Scandinavica», 62.2 (2023).

⁴ J. Harris, *The Gospel of Loki*, Gollancz, London 2014; J. Harris, *The Testament of Loki*, Gollancz, London 2018.

⁵ Marvel Studios, *Loki*, Disney+, 2011-ongoing.

⁶ The Prose Edda, *Gylfaginning* 42, narrates how Loki, in the form of a mare, generated Sleipnir, Odin’s eight-legged horse, from his union with the horse Svaðilfari. The Prose Edda is quoted from Snorri Sturluson, *Edda: Prologue and Gylfaginning*, edited by A. Faulkes, 2nd edition, Viking Society for Northern Research, London 2005; Snorri Sturluson, *Edda: Skáldskaparmál*, edited by A. Faulkes, 2 vols., Viking Society for Northern Research, London 1998; Snorri Sturluson, *Edda: Háttatal*, edited by A. Faulkes, 2nd edition, Viking Society for Northern Research, London 2007. This edition is based on the *Codex Regius* of *Prose Edda*: Reykjavík, Árni Magnússon Institute, GKS 2367 4to. The other pre-1600 codices preserving the Prose Edda are: *Codex Uppsaliensis* (Uppsala, University of Uppsala Library, DG 11); *Codex Wormianus* (Copenhagen, Arnamagnæan Institute, AM 242 fol.); *Codex Trajectinus* (Utrecht, University of Utrecht Library, MSS 1374); Reykjavík, Árni Magnússon Institute, AM 756 4to; Reykjavík, Árni Magnússon Institute, AM 748 I b 4to; Reykjavík, Árni Magnússon Institute, AM 757 a 4to; Denmark, Arnamagnæan Institute, AM 748 II 4to.

making them accessible and appealing to a diverse and modern audience, ensuring the endurance of Norse mythology in the ever-evolving landscape of pop culture.

At the forefront of this diverse cultural scenery stands Neil Gaiman, a prolific writer celebrated for his masterful integration of world mythologies into contemporary fiction. In *The Sandman* (1989-1996), he blends various pantheons, creating a rich narrative tapestry in which, for instance, the Norse god Thor flirts with the cat-headed Egyptian goddess Bast.⁷ In works like *American Gods* (2011), Gaiman seamlessly weaves elements of different mythologies into a modern-day narrative, showcasing gods navigating an evolving world and struggling to maintain relevance in contemporary society.⁸ Gaiman's expertise in marrying ancient myths with contemporary themes does not stop there. *Odd and the Frost Giants* (2008), for instance, introduces elements of Norse mythology in a tale intended for younger readers.⁹ In one of his latest works, *Norse Mythology* (2017), Gaiman assumes the role of a contemporary myth-teller, balancing faithfulness to the original myths with the need to adapt them for a 21st century audience.¹⁰

The following contribution delves into the intricate relationship between Neil Gaiman's *Norse Mythology* and its source material. The analysis unfolds across two distinct facets, namely, the selection of source material, on the one hand, and the compelling structural and narrative adaptation by Gaiman, on the other. The examination of these aspects sheds light on the author's handling of Norse mythological sources, showcasing his ability to re-elaborate and synthesise a diverse source material into a cohesive and engaging narrative. Through a critical lens, the

⁷ N. Gaiman, *Sandman*, 10 vols., Vertigo / DC Comics, New York 2012 [1988-1996]. For the scene of Thor Flirting with Bast, see 'Season of Mists', ch. 5, corresponding to *The Sandman* #26 (1995).

⁸ N. Gaiman, *American Gods. Tenth Anniversary Edition (Author's Preferred Text)*, William Morrow, New York 2016 [2011].

⁹ Neil Gaiman, *Odd and the Frost Giants*, Bloomsbury, London 2008.

¹⁰ Neil Gaiman, *Norse Mythology*, Bloomsbury, London 2018 [2017].

following contribution elucidates the significance of Gaiman's creative choices in shaping the interplay between mythology and literature in his captivating work, analysing first its treatment of Norse Cosmology and Cosmography and then of *Ragnarøk*.

2. *New Narratives and Old Beginnings: Cosmogony and Cosmography in Norse Mythology*

Our knowledge of Norse mythology derives from both literary and non-literary traditions, providing a window into its complex and at times conflicting narratives. Undoubtedly, the Poetic Edda and the Prose Edda are the most important literary sources at our disposal. The Poetic Edda, a collection of Old Norse poems, provides an account of Norse cosmogony and cosmography, of its myths and legends.¹¹ The poems within the Poetic Edda arise from a mosaic of contributors originating from diverse regions and historical contexts. The Prose Edda, instead, attributed to the Icelandic politician and scholar Snorri Sturluson (1179-1241), offers a more cohesive and structured exploration of Norse poetry and Northern mythology, encompassing its tales, deities, and poetic forms. Its purpose was to instruct young poets in the art of poetry, and the pagan stories within it were to provide explanations for the traditional Germanic rhetorical devices known as *kenningar* and *heiti* to a Christian audience. The Prose Edda, in fact, was written by a Christian author and the poems of the Poetic

¹¹ The Poetic Edda is quoted from Jónas Kristjánsson - Vésteinn Ólason (eds.), *Eddukvæði*, 2 vols., Hið Íslenska Fornritafélag, Reykjavík 2014. Five manuscripts are known to preserve Eddic Poetry. 31 poems are preserved in the so-called *Codex Regius* of the Poetic Edda (Reykjavík, Árni Magnússon Institute, GkS 2365 4to). Sometimes, editors include poems found in other manuscripts that are not contained in the *Codex Regius*. The other manuscripts are: Copenhagen, Arnarnagænan Institute, AM 748 I a 4to; *Flateyjarbók* (Reykjavík, Árni Magnússon Institute, GkS 1005 fol.); *Hauksbók* (Reykjavík, Árni Magnússon Institute, AM 544 4to); *Codex Wormianus* (Copenhagen, Arnarnagænan Institute, AM 242 fol.).

Edda were, if not composed, at least written down in a Christian context. This historical fact raises questions regarding the alignment of both Eddas with pre-Christian heathen narratives.¹² Beyond the Eddas, other Norse literary sources, like skaldic poetry or the sagas, present additional insights into mythological lore. Furthermore, non-literary sources, including archaeological findings like carved stones and artifacts, offer valuable glimpses into the beliefs, practices, and imagery of the Norse people, enriching our understanding of their mythological beliefs.

Neil Gaiman's *Norse Mythology* draws from both the Prose Edda and Poetic Edda. In his 'Introduction', the author claims to have only used different translations of the two texts and to have not resorted to other retellings, using only A. Hall's translation of R. Simek *Lexikon der germanischen Mythologie*, entitled *A Dictionary of Norse Mythology*. He spent his time, in his own words, trying to figure out which stories to retell and how – sometimes blending different versions of the same myth, as they are recorded in the two aforementioned sources. The fact that Gaiman does not refer to the specific translations used raises a few issues for the investigation of the relation between his work and its sources. Gaiman acknowledged in an interview with J.M. Sommers and M.G. Sommers that he drew upon various translations of the two Eddas, including even antiquated Victorian renditions accessible on Project Gutenberg.¹³ This information confirms the unfeasi-

¹² It is worth noting that according to U. Dronke, pre-Christian religious matter can be discerned to some extent in Eddic poetry. Cfr. U. Dronke, *Eddic poetry as a source for the history of Germanic religion*, in U. Dronke, *Myth and Fiction in Early Norse Lands*, Variorum, Aldershot 1996, sez. IV, pp. 656-684.

¹³ N. Gaiman - J.P. Sommers - M.G. Sommers, *It's Neil's World. We Just Live in It: An Interview with Neil Gaiman*, in J.P. Sommers (ed.), *Conversations with Neil Gaiman*, University Press of Mississippi, Jackson 2018, p. 202. Gaiman describes the long gestation of *Norse Mythology*, begun between the end of 2008 and the beginning of 2009, as «my knitting», because, just like people who knit, he would take out this project in a dull or down moment and re-write a story from Northern mythology. In those contexts, he would use the translations that were easily available to him.

bility of constructing a comprehensive catalogue of the translations he used over the extensive period he devoted to his work; it is doubtful whether the author himself would actually be capable of reconstructing such a catalogue. Notwithstanding this inherent limitation, the analysis of Gaiman's treatment of his primary sources, the Prose and Poetic Eddas, remains viable by scrutinizing editions of these foundational texts in Old Norse.

The most evident criterium of his selection process concerns the nature of the characters. Gaiman's endeavour strictly concerns myths populated by gods (*Æsir* and *Vanir*, the two main families of Norse gods). Legends involving heroes as the main characters, such as the renowned narrative revolving around the gold of the Nibelungs, are excluded from his anthology. There is no easy answer to the question of what his other criteria may have been, and trying to figure them would go beyond the scope of this paper. But it is worth noting that he seems to have a predilection for the Prose Edda. In the very useful 'Notes', missing in the very first editions of *Norse Mythology*, he lists his sources for each chapter, and the predominance of Snorri's Edda is evident. Also, although it is not mentioned in Gaiman's 'Introduction', Snorri's *Heimskringla*, a collection of stories about Norse kings, is acknowledged in two instances: for the story of Mimir and Hoenir, and for the name of Frey and Gerd's son, Fjornir.¹⁴

Neil Gaiman's retelling of Norse mythology, moreover, exhibits a departure from a strict reliance on the Poetic Edda and Prose Edda in a few instances. For example, the giant Hymir is the father of the god Týr in the Poetic Edda (*Hymiskviða* 5), but in the Prose Edda (*Skáldskaparmál* 9) it is said that Týr is the son of Óðinn. As a compromise, Gaiman turns Hymir into Tyr's stepfather.¹⁵

¹⁴ N. Gaiman, *Norse Mythology*, pp. 280-281. When referring to gods and places in *Norse Mythology* and other retellings, the anglicised spelling is used in line with the contemporary texts.

¹⁵ Ivi, pp. 194, 282.

Another notable example is the delineation of the nine realms in Norse cosmology. Although the sources for *Norse Mythology* often mention the existence of nine worlds,¹⁶ a coherent list is not provided. Gaiman's list reads as follows:

Asgard, the home of the Aesir. This is where Odin makes his home.

Alfheim, where the light elves live. The light elves are as beautiful as the sun or the stars.

Nidavellir, which is sometimes called *Svartalfheim*, where the dwarfs (who are also known as dark elves) live beneath the mountains and build their remarkable creations.

Midgard, which is the world of women and men, the world in which we make our home.

Jotunheim, where the frost giants and the mountain giants wander and live and have their halls.

Vanaheim, where the Vanir live. The Aesir and the Vanir are gods, united by peace treaties, and many Vanir gods live in Asgard, with the Aesir.

Niflheim, the dark mist world.

Muspell, the world of flame, where Surtr waits.

And there is the place named after its ruler: *Hel*, where the dead go who did not die bravely in battle.¹⁷

Gaiman states that the sources for the chapter 'Yggdrasil and the Nine Worlds' are, for the most part, *Völuspá* and *Grímnismál*. The latter (4-17) indeed offers a catalogue of worlds, which not only lists thirteen worlds, but also differs greatly from Gaiman's and from other lists in popular culture. Here follows a simplified list:

1. Þrúðheimr, ruled by Thor.
2. Ýdalir, ruled by Ullr.
3. Álfheimr, ruled by Freyr.
4. Valaskjálf, ruled by a God who is probably Óðinn.
5. Sökkvabekkr, where Óðinn and Sága drink together.
6. Gláðsheimr, where Valhöll is located.
7. Þrymheimr, where Skaði, daughter of Þrym, lives.
8. Breiðablik, ruled by Baldr.

¹⁶ E.g., *Völuspá 2: níu man ek heima* (I remember nine worlds).

¹⁷ N. Gaiman, *Norse Mythology*, pp. 20-21. Italics are mine.

9. Himinbjörg, ruled by Heimdallr.
10. Fólkvangr, where Freyja allocates the slain to seats in her hall.
11. Glitnir, where Forseti lives.
12. Nóatún, ruled by Njörðr.
13. Víðarr owns an unnamed land with high grass and woods.

Aside from the Eddas, as already mentioned, Gaiman only cites one other consciously used source: R. Simek's *A Dictionary of Northern Mythology*. This, however, does not seem to provide a list of worlds. To comprehend Gaiman's Norse cosmology, we must resort to alternative sources.

In the 'Introduction' to his work, Gaiman acknowledges two other retellings that introduced him to Norse mythology as a young reader. He credits Marvel Comics for acquainting him with the Asgardian Gods, and R. Lancelyn Green's *Myths of the Norsemen* for his first insights into the subject matter.¹⁸ Green's work does not appear to provide a specific listing of the nine realms either, suggesting that Gaiman may have drawn influence from popularised adaptations of Norse mythology, weaving in contemporary and broader cultural interpretations to enrich the narrative.

Navigating the intricacies of Marvel lore is indeed a complex endeavour, as seasoned fans are aware. Recently, to complicate matters further, a tenth realm has been added, Heaven, inhabited by Angels. It is worth mentioning, however, that Marvel's older realm-list bears a resemblance to Gaiman's retelling of Norse mythology and many other pop culture products.¹⁹ Differently from Gaiman, however, the Marvel Universe combines Niflheim and Hel, considering them as different areas of the same realm, whereas Nidavellir and Svartalfheim count as two distinct realms. These distinctions can be traced back to Snorri's Edda. *Svartálfr* (black elves) occurs in the Prose Edda (*Gylfaginning* 34;

¹⁸ R. Lancelyn Green, *Myths of the Norsemen*, Penguin, St Ives 2013 [1970, 1960].

¹⁹ Cfr. for example, the list of worlds in *Thor* 4 #7 (2015).

Skáldskaparmál 35, 39) where it is used as a synonym for ‘dwarves’,²⁰ but not in the Poetic Edda. *Niðavellir* is the location given in the Poetic Edda (*Völuspá* 36) where dwarves live, so it appears *Svartálfheimr* and *Niðavellir* could have been synonyms.²¹ *Gylfaginning* 3 interprets *Hel* and *Niflheimr* as the same location, or as two regions of the same world, the ninth in the list. Although it is hard to discern from where Gaiman’s Cosmography derives, his list of the nine realms seems to be more grounded in a philological reading of the source texts than Marvel’s.

Gaiman’s list is a well-pondered one, but it is not a unique exemplar in popular literature and media. The same names for the nine realms can be found in R. Riordan’s aforementioned *Magnus Chase and the Gods of Asgard* (2015–2017) trilogy or the 2022 action-adventure videogame *God of War: Ragnarök*. Notably, scholars and aficionados alike recognise seven worlds in *Alvíssmál*, from the Poetic Edda, while suppling the two remaining worlds from elsewhere within the Eddas.²² In this poem, not included in Gaiman’s retelling, Þórr interrogates the dwarf *Alvíss* (all-wise) with a series of questions, each with the same formulaic structure, concerning the name of things *heimi hverjum í* (in every world). In his answers, the dwarf always lists different names for each referent. Six races can be deduced from the poem, associated with six worlds, the names of which are derived from other sources: humans (*Miðgarðr*), Æsir (*Ásgarðr*), Vanir (*Vanaheimr*), elves (*Álfheimr*), giants (*Jötunheimr*), dwarves (*Niðavellir*) and the dead (*Hel*). For a systematic cosmography including nine worlds, the list mentioned above adds the two places that existed at the very beginning of everything, namely *Múspellshheimr* and *Niflheimr*, suppling them from the Eddas. At the present state of

²⁰ A. Holtsmark, *Studier i Snorres Mytologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1964, p. 37.

²¹ Cfr. R. Simek, *Lexikon der germanischen Mythologie*, Kröner, Stuttgart 2021, p. 418.

²² E. Pettit, *The Poetic Edda. A Dual-Language Edition*, Open Book Publishers, Cambridge 2023, p. 367.

our knowledge, however, no precise source for Gaiman's list can be identified neither in popular culture nor in scholarly sources – not to mention the potential introductory essays associated with translations that Neil Gaiman may have consulted. Nevertheless, it is worth acknowledging the prevalence of the same list in works of popular culture, including those previously referenced, since these instances collectively contribute to the contemporary reception of Norse mythology – and especially of its cosmography – fostering its perception as a cohesive and unified system.

3. Forging the Path toward the Ineluctable: Ragnarøk and the Theory of Northern Courage

Ragnarøk²³ is the doom of the gods, the fate of the ruling powers. It's the end that brings a new beginning in Norse mythology. We may define it as a sequence of apocalyptic events, featuring a prominent battle between the forces representing order against those representing darkness and chaos. This battle will lead to the demise of several significant figures, including Odin, Thor, and Loki. After the climactic battle, the surviving gods will gather for a new beginning in a rejuvenated world that will be repopulated by the descendants of the two surviving humans, Líf and Lífþrasir (life and life-desire, respectively).

An influential reading of Ragnarøk is that presented by Tolkien in his quest for an English pre-Christian mythology. In his renowned essay 'Beowulf: The Monster and The Critics' (1936) Tolkien identified northern courage – an «undefeated will», an «indomitability, this paradox of defeat inevitable yet unacknowledged»²⁴ – as the marker of a common denominator between Scandinavian

²³ O.N. *ragna røk*, from gen. of *regin* (only plural, meaning 'god' or 'powers in charge') and *røk* ('fate', 'judgment', 'destiny').

²⁴ J.R.R. Tolkien, *Beowulf: The Monsters and the Critics*, in Id., *The Monsters and The Critics: and Other Essays*, ed. by C. Tolkien, Harper Collins, St. Ives 1997, p. 18.

and English mythologies.²⁵ In his view, such a theme characterises *Beowulf* and, to a lesser degree, *The Battle of Maldon*, besides other texts from various early Northern literary traditions.²⁶ Tolkien himself referenced the concept of northern courage from W.B. Ker's discussion concerning Northern gods and Ragnarøk in his *The Dark Ages*.²⁷ Ker, in fact, describes the god's act of resistance as «perfect because without hope».²⁸ However, as highlighted by U. Dronke, what Tolkien and Ker fail to recognise is that Chaos and Unreason are not the winning side: some of the gods will survive and, as anticipated, the world is reborn from the ashes of the battle.²⁹ Yet some of the gods will not survive Ragnarøk.

The event is often called to mind throughout the Eddas, through more or less explicit references. In describing Þórr's realm, the poet of *Grímnismál* states, *en í Þrúðheimi skal Þórr vera, unz um rjúfask regin* (4, and Þórr shall be in Þrúðheimr, until the powers are ripped apart). Another example is that of *Helgakviða Hundingsbana* 40-41, the lay whose protagonist, the hero Helgi, is seen by a serving-woman riding to his own burial mound accompanied by many men. The serving-woman wonders whether that might be an illusion *eða ragna røk* (or Ragnarøk), which Helgi promptly denies: *era þat svik ein, er þú sjá þikkisk, né aldar rof* (41, it is not an illusion, that which you see, nor the destruction of the age). Both the world of the gods and that of the humans – heroes and commoners alike – share knowledge of the events of Ragnarøk, which permeate the narrative of the Poetic Edda and generates meaning within the narratives of gods and men.

Examining Ragnarøk's position within the broader context of both the Poetic Edda and the Prose Edda offers valuable insights

²⁵ Ivi, p. 21.

²⁶ Ivi, p. 18.

²⁷ W.P. Ker, *The Dark Ages*, Charles Scribner's Sons, New York 1904.

²⁸ Ivi, p. 57.

²⁹ U. Dronke, *Beowulf and Ragnarøk*, «Saga Book», 17 (1969), p. 303. See also C. Zhu, *Beowulf and Ragnarøk: A Reassessment*, «Neophilologus», 108 (2024).

into Gaiman's strategic placement of each tale in his retelling. In *Gylfaginning*, the first section of the Prose Edda, we find a Swedish king, Gylfi, who assumes the guise of a beggar, Gangleri, to question three divine entities, *Hár* (High), *Jafnhár* (Just-as-high) e *Priði* (Third) – representing three different aspects of Óðinn.³⁰ Within this narrative framework, several myths are told in the form of answers to Gylfi's questions, beginning with the recounting of the Norse creation myth and fittingly culminating with Ragnarøk. In contrast, Ragnarøk is narrated in the first poem of the Poetic Edda, *Völuspá*, a source to Snorri's Edda.

The positioning of the narrative may have an influence on the reader unfamiliar with Norse mythology, especially with regards to Ragnarøk and the theory of northern courage. Tolkien's theory of courage, when embraced, works if the reader is aware of Ragnarøk when reading the Eddas, perhaps because he or she may already be familiar with Norse mythological lore. *Völuspá* is an obscure text, and the decoding and interpretation of several passages are only possible for us through Snorri's Edda. However, the Poetic Edda places a decisive event at the outset, establishing the foundational backdrop against which readers, at least contemporary readers, are to immerse themselves in the subsequent narratives within the collection. Gaiman decides to follow *Gylfaginning* in the structuring of his anthology, thus positioning the creation at the very beginning and Ragnarøk at the very end.

Although Gaiman's choice aligns with Snorri's *Gylfaginning*, the structure of his work does not necessarily completely disregard the role that Ragnarøk plays in the characterisation of the gods. In his 'Introduction', in fact, he writes:

³⁰ Not all scholars necessarily agree with this statement. J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford University Press, New York 2002, pp. 19-23, maintains that at least in Snorri's view, the three were no more Óðinn than Gylfi was, and identifies them in the author's vision as those men who came from Asia and were euhemerised as gods, the *Æsir* (Snorri here is, of course, following a false etymology).

It was the fact that the world and the story ends, and the way that it ends and is reborn, that made the gods and the frost giants and the rest of them tragic heroes, tragic villains. Ragnarok made the Norse world linger for me, seem strangely present and current, while other, better documented systems of belief felt as if they were part of the past, old things.³¹

The tragic characterisation of gods and frost giants echoes Tolkien's assertion regarding the theory of northern courage. Gaiman evidently recognised the significant and pivotal role of Ragnarok within the overarching narratives of Old Norse sources and recasts it in his own retelling.

Several references to Ragnarok are in fact strategically interweaved throughout *Norse Mythology*. Much like how Gylfi learns about the All-father, Óðinn, before delving into the Norse creation story, Gaiman's audience is introduced to the key figures of his narrative – Odin, Thor, and Loki – in the chapter titled 'The Players'. As the chapter concludes with Loki's description, Gaiman hints at Ragnarok: «Loki and his children will be there for Ragnarok, the end of everything, and it will not be on the side of the gods of Asgard that they will fight».³² He piques the reader's interest by anticipating that Loki, an enigmatic figure in relation to the other Æsir but nonetheless Odin's blood-brother, will not align with the gods of Asgard during the ultimate battle. This cleverly planted reference likely serves as an initial enticement, sparking the audience's curiosity.

In Gaiman's *Norse Mythology*, we may distinguish a strategic positioning of references to Ragnarok.³³ Earlier stories seem to announce the unavoidable occurrence of Ragnarok and hint at events that are going to occur. For instance, it is said that Loki and his children will take part in the battle ('The Players')³⁴ – and

³¹ N. Gaiman, *Norse Mythology*, p. xiv.

³² Ivi, p. 5.

³³ Cfr. *Appendix A*, pp. 224-225 of the present volume.

³⁴ N. Gaiman, *Norse Mythology*, p. 5

indeed, later in the book, Fenrir promises he will kill Odin ('The Children of Loki')³⁵ – and that Heimdallr will blow Gjallerhorn ('Mimir's Head and Odin's Eye').³⁶

In the later stories, the narrative intensifies the anticipation for the impending battle. In 'The Death of Balder' the dead Angrboda urges Odin to run back to Asgard, as «Ragnarok, the doom of the gods, tearing all asunder, approaches».³⁷ In 'The Last Days of Loki', Gaiman switches from the past tense to the future tense, telling of how Loki will remain bound in the cave «until Ragnarok comes and brings the end of days».³⁸ The following chapter, 'Ragnarok: The Final destiny of the Gods' opens with an interesting consideration: all that has been said belongs to the past, whereas Ragnarok concerns the days to come. The last chapter, in fact, uses the future as the main tense in which events are narrated. This switch in tenses in 'The Last Days of Loki', therefore, appears to amplify the sense of impending doom.

Another structural strategy adopted by Gaiman is the placement of the 'Story of Gerd and Frey', notably occurring earlier in both the Prose Edda (*Gylfaginning* 37) and the Poetic Edda (*För Skírnis*). Given the ancient nature of the subject matter³⁹ and its positioning in the source texts, one might expect its inclusion among the earlier stories. However, the decision to position Freyr's story later in the narrative could be attributed to crafting a structural crescendo towards Ragnarok in the overarching storytelling, considering the role that the sword might have played

³⁵ Ivi, p. 86.

³⁶ Ivi, p. 27.

³⁷ Ivi, pp. 213-214.

³⁸ Ivi, p. 245.

³⁹ According to E. Pettit, the different mentions of the union between Freyr and Gerðr in Old Norse texts, in addition to the many *gullgubber* found in Scandinavia that may depict the marriage of the two gods, may suggest the former existence of other mythological material about Freyr and Gerðr (E. Pettit, *Poetic Edda*, p. 208). Also, cfr. A. Talbot, *The Withdrawal of the Fertility God*, «Folklore», 93 (1982), pp. 31-46.

in the final battle. «Ragnarok is coming», it is said in the chapter, and «Frey will wish he still had his sword».⁴⁰ At Ragnarok, in fact, he will be the first god to perish. «Frey will die missing and regretting the loss of the sword he gave to Skirnir so long ago, for love of Gerd. That sword would have saved him».⁴¹

4. *Conclusions*

Even with the few examples given, it appears clear how Gaiman recasts the myths of the Northern Germanic people into the modern era with exceptional artistry. One should not easily disregard the diverging of Gaiman's narrative from its sources as lack of accuracy and research. On the contrary, the listing of the realms and the structural organisation of the stories proves that a certain degree of research and awareness concerning Old Norse sources was involved in the writing of *Norse Mythology*.

His retelling stands as one of numerous endeavours by various artists, illustrating how, while certain adaptation strategies appear necessary, the essence of these narratives resonates profoundly with contemporary audiences. Regardless of their ancient sacral purpose (in older, unrecorded versions) or their medieval didactic re-functionalisation (in Snorri, for example), these narratives captivated people in ancient times, just as they continue to do now, and quite possibly they will endure into the future – «until Ragnarok comes and brings the end of days».⁴²

⁴⁰ N. Gaiman, *Norse Mythology*, p. 191.

⁴¹ Ivi, p. 254.

⁴² Ivi, p. 245.

Appendix A. References to Ragnarok in N. Gaiman's Norse Mythology

CHAPTER TITLE	QUOTE CONCERNING RAGNAROK
<i>The Players</i>	Loki and his children will be there for Ragnarok, the end of everything, and it will not be on the side of the gods of Asgard that they will fight (5).
<i>Before the Beginning and After</i>	It is said that at Ragnarok, which is the end of the world, and only then, Surtr will leave his station (10).
<i>Yggdrasil and the Nine Worlds</i>	Each day the gods hold their council here, and it is here they will gather in the last days of the world, before they set out for the final battle of Ragnarok (21).
<i>Mimir's Head and Odin's Eye</i>	Heimdall will blow the Gjallerhorn only once, at the end of all things, at Ragnarok (27).
<i>The Treasures of the Gods</i>	–
<i>The Master Builder</i>	–
<i>The Children of Loki</i>	[Odin:] «I have seen them in the eye of my mind as I sleep, and my visions tell me that they will be the greatest foes of the gods in the time that is to come» (74). [Fenrir:] «If you had not lied to me, I would have been a friend to the gods. But your fear has betrayed you. I will kill you, Father of the Gods. I will wait until the end of all things, and I will eat the sun and I will eat the moon. But I will take the most pleasure in killing you» (86).
<i>Freya's Unusual Wedding</i>	–
<i>The Mead of Poets</i>	–
<i>Thor's Journey to the Land of Giants</i>	[Thor lifts Jormungrund in the shape of a cat, and later finds out its identity. The chapter concludes:] But Thor said nothing. He was thinking about the night before, and wrestling old age, of drinking the sea. He was thinking about the Midgard serpent (157).
<i>The Apples of Immortality</i>	–
<i>The Story of Gerd and Frey</i>	[In Valhalla, Skirnir notices the number of battle-slain]: «There are,» Frey told him. «But there are more to come. And still more will be needed when we fight the wolf» (183). They say that this sword could even prevail against the flaming sword of Surtr, the fire demon (187). Even so, he should not have given his sword away. Ragnarok is coming. When the sky splits asunder and the dark powers of Muspell march out on their war journey, Frey will wish he still had his sword (189).

<i>Hymir and Thor's Fishing Expedition</i>	[Thor almost kills Jormungrund. While Thor has the serpent on the line] «I will kill you,» he whispered to the serpent, beneath the roar of the waves and the howl of the wind and the thrashing and screaming of the beast. «Or you will kill me. This I swear» (202).
<i>The Death of Balder</i>	<p>He [Balder] dreamed of worlds ending, and of the sun and the moon being eaten by a wolf. He dreamed of pain and death without end. He dreamed of darkness, of being trapped. Brothers slew brothers in his dreams, and nobody could trust anyone else. In his dreams, a new age would come upon the world, an age of storm and of murder (212).</p> <p>[Dead Angrboda]: «There will be despair in the worlds above, but in the world of the dead there will be only rejoicing» (213).</p> <p>[Dead Angrboda]: «Run away, run back to your hall. No one will come to see me now until my husband, Loki, escapes from his bonds and returns to me, and Ragnarok, the doom of the gods, tearing all asunder, approaches» (213-214).</p> <p>[Odin]: <i>Why did she talk about Loki escaping his bonds?</i> Wondered Odin. <i>Loki is not bound.</i> And then he thought, <i>Not yet</i> (214).</p>
<i>The Last Days of Loki</i>	<p>[Loki]: «But there will never be another autumn feast here. Flames will take this hall; your skin will be burned from your back by the fire. Everything you love will be taken from you. This I swear» (233).</p> <p>The wolf that had been Vali [...] would not be seen in Asgard again, not until the end of everything (242).</p> <p>They say that Loki will be bound there in the darkness Beneath the earth, and Sigyn will be with him, holding the bowl to catch the poison above his face and whispering that she loves him, until Ragnarok comes and brings the end of days (245).</p>
<i>Ragnarok: The Final Destiny of the Gods</i>	[Tells of Ragnarok.]

ELENA SOFIA CAPRA

IL LUOGO DEL NULLA.
MITI GRECOLATINI DELL'ALDILÀ
IN *HIS DARK MATERIALS* DI PHILIP PULLMAN*

1. *Introduzione*

Il presente lavoro intende esplorare la presenza di alcuni miti dell'antichità grecolatina relativi al contatto con l'Aldilà, o al

* Per quanto riguarda *His Dark Materials*, i testi sono tratti da: P. Pullman, *His Dark Materials 1: Northern Lights*, Scholastic, London 1995 (trad. it. di M. Astrologo - A. Tutino, *Queste oscure materie. Libro primo: La bussola d'oro*, Salani, Milano 2007); Id., *His Dark Materials 3: The Amber Spyglass*, Scholastic - David Fickling Books, London 2000 (trad. it. di F. Bruno, *Queste oscure materie. Libro terzo: Il cannocchiale d'ambra*, Salani, Milano 2008). Le opere della letteratura grecolatina citate sono: l'*Iliade* di Omero (ed. critica: T.W. Allen, *Homeri Ilias*, Clarendon Press, Oxford 1931; trad. it. di G. Paduano in G. Paduano - M.S. Mirto, *Omero. Iliade*, Einaudi - Gallimard, Torino 1997), l'*Odissea* di Omero (ed. critica: P. von der Mühlh, *Homeri Odyssea*, Helbing & Lichtenhahn, Basel 1962; trad. it. di V. Di Benedetto - P. Fabrini in V. Di Benedetto, *Omero. Odissea*, Rizzoli, Milano 2010); le *Metamorfosi* di Ovidio (ed. critica: R.J. Tarrant, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Clarendon Press, Oxford 2004; trad. it. di G. Chiarini in J.D. Reed, *Ovidio. Metamorfosi. Volume V, libri X-XII*, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 2013); le *Georgiche* e l'*Eneide* di Virgilio (ed. critica: M. Geymonat, *P. Vergili Maronis opera*, Paravia, Torino 1973; trad. it. di L. Canali in A. La Penna - L. Canali - R. Scarcia, *Virgilio. Georgiche*, Rizzoli, Milano 2007 e di A. Fo in A. Fo - F. Gianotti, *Publio Virgilio Marone. Eneide*, Einaudi, Torino 2012). La *Commedia* di Dante è citata nella seguente edizione: G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Le Lettere, Firenze 1994. Il titolo del presente contributo proviene da P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 23: «“[...] It's a place of nothing” [...]» («“[...] È il luogo del nulla”»).

viaggio nell'Aldilà, in una trilogia fantasy molto recente, che si distingue nel panorama contemporaneo per la sua qualità e per il dialogo intertestuale fertile che stabilisce con numerosi modelli letterari: *His Dark Materials* (in italiano *Queste oscure materie*) di Philip Pullman. Si tratta – ed è bene specificarlo fin dall'inizio – di un'analisi svolta con gli strumenti e lo sguardo di una classicista: essa si inquadra dunque in quella «indisciplinata disciplina che va sotto il nome di *classical reception studies*»¹ e punta l'attenzione sulla memoria di testi grecolatini nel testo contemporaneo piuttosto che sull'interpretazione globale di tale testo in una prospettiva modernista.² Con riguardo alla letteratura fantasy, e in particolare alla trilogia di Philip Pullman, un lavoro di questo tipo non costituisce una novità, ma si inserisce in un filone critico ormai abbastanza nutrito.³ Esso vuole contribuire a

¹ F. Condello, *Comparativismo selvaggio e classical reception studies. Apunti da un dibattito (per dibattiti a venire)*, «Le forme e la storia», 12 (2019), pp. 57-72 (per la citazione cfr. p. 72). L'intero saggio è fondamentale per una definizione e una riflessione sui limiti e sulle metodologie dell'aspirante disciplina dei *classical reception studies*. Sul fatto che tale approccio sia «diretta emanazione» della filologia classica è utile anche l'introduzione di A. Rodighiero, *Rinarrare l'antico: parole e immagini*, in D. Lanza - G. Ugolini, *Storia della filologia classica*, Carocci, Roma 2016, pp. 337-356 (per la citazione cfr. p. 337).

² Per tale ragione, nonché per la necessità di contenere la lunghezza del presente contributo, la bibliografia sul testo di arrivo sarà limitata ai soli contributi incentrati sulla presenza del classico (si veda la nota successiva). Sono comunque grata all'anonimo revisore per le sollecitazioni su questo punto.

³ Limitatamente all'uso del 'classico' nell'autore fantasy per eccellenza, J.R.R. Tolkien, si vedano le recenti messe a punto in H. Williams (ed.), *Tolkien and the Classical World*, Walking Tree Publishers, Zurich - Jena 2021; A. Matz - M. Paprocki (eds.), *There and Back Again: Tolkien and the Greco-Roman World*, «thersites», 15 (2022). Per Pullman, cfr. M. Pendergraft, *Classical Echoes in Philip Pullman's Amber Spyglass*, «The Classical Outlook», 82 (2005), pp. 72-78; R.E. Auxier, *Thus Spake Philip Pullman*, in R. Greene - R. Robison (eds.), *The Golden Compass and Philosophy*, Open Court, Chicago 2009, pp. 3-24; W.A. Oram, *Pullman's Matter: Lucretius and Milton in His Dark Materials*, «Journal of the Fantastic in the Arts», 23 (2012), pp. 418-436; S.R. Bobby, *Persephone Ascending: Goddess Archetypes and Lyra's Journey to Wholeness*, in C. Butler - T. Halsdorf (eds.), *Philip Pullman*, Palgrave,

mettere in luce la vitalità di un immaginario legato al mondo antico nella costruzione di quella che è stata presentata e vista come un tentativo riuscito di ‘epica moderna’.⁴

Dal punto di vista delle narrazioni di partenza, i principali personaggi della mitologia greca le cui vicissitudini comprendono una visita all’Aldilà sono, come noto, Odisseo e Orfeo. L’incontro del primo con le anime dei morti, narrato dell’undicesimo canto dell’*Odissea*, ha rappresentato un modello fertilissimo nella cultura occidentale, così come il vero e proprio viaggio nell’Ade intrapreso da Orfeo per riportare in vita la giovane moglie Euridice, sviluppato compiutamente da Virgilio nel quarto libro delle *Georgiche* (vv. 457-527) e da Ovidio nel decimo delle *Metamorfosi* (vv. 1-77). Sempre a Virgilio si deve un altro celeberrimo racconto di *nekya* e insieme di *katabasis*: la discesa infera di Enea nel sesto libro dell’*Eneide*, destinata anch’essa a enorme fortuna.

Basingstoke 2014, pp. 146-163; K. Kleczkowska, *Greek and Roman Elements in His Dark Materials by Philip Pullman*, in M. Błaszczowska et al. (eds.), *Światy alternatywne*, Monografia wydana, Kraków 2015, pp. 125-133; O.D. Hodkinson, *His Greek Materials: Philip Pullman’s Use of Classical Mythology*, in K. Marciniak (ed.), *Our Mythical Childhood: Classics and Children’s Literature Between East and West*, Brill, Leiden - Boston 2016, pp. 267-290; B. Puetz, *Philip Pullman’s His Dark Materials Trilogy and the Aeneid: Lyra as an Anti-Aeneas*, in J.R. O’Neill - A. Rigoni (eds.), *The Aeneid and the Modern World. Interdisciplinary Perspectives on Vergil’s Epic in the 20th and 21st Centuries*, Routledge, London - New York 2021, pp. 95-110.

⁴ La trilogia è qualificata come «epic» dal sito web ufficiale dell’autore (<<https://www.philip-pullman.com/hdm>>); il termine è stato largamente impiegato sia per i romanzi sia per la serie televisiva da essi tratta. Ciò è vero per l’uso giornalistico (cfr. p. es. D. Jesudason, *Why His Dark Materials Is the Fantasy Epic for Our Times*, «BBC», 25 ottobre 2019, disponibile online all’indirizzo <<https://www.bbc.com/culture/article/20191025-why-his-dark-materials-is-the-fantasy-epic-for-our-times>>) ma anche per studi scientifici: p. es. A. Bradley - A. Tate, *The New Atheist Novel: Fiction Philosophy and Polemic After 9/11*, Bloomsbury, London 2014, pp. 56-58; A. Potter, *Towards a Definition of Twenty-First-Century Epic: Audience Responses to Game of Thrones (2011-2019) and His Dark Materials (2019-) as Epic Television*, in A. Potter - H. Gardner - J. Paul (eds.), *Ancient Epic in Film and Television*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022, pp. 217-231.

Solo occasionalmente prenderemo in considerazione altri celebri luoghi della letteratura antica incentrati sul viaggio nell'Aldilà. In molti casi, i testi menzionati presentano intricate relazioni gli uni con gli altri, proponendo allo scrittore contemporaneo un bagaglio ricco di *topoi* e significati di grande profondità.

Per quanto riguarda il testo di arrivo, si tratta della trilogia *His Dark Materials*, costituita dai volumi *Northern Lights* (in italiano *La bussola d'oro*, che traduce il titolo statunitense *The Golden Compass*), *The Subtle Knife* (*La lama sottile*) e *The Amber Spyglass* (*Il cannocchiale d'ambra*); essa è stata pubblicata tra il 1995 e il 2000, insignita di prestigiosi premi – fatto insolito per la narrativa per ragazzi – e adattata dapprima per il cinema (*The Golden Compass*, in Italia *La bussola d'oro*, diretto da Chris Weitz, Regno Unito / USA 2007) e più recentemente per la televisione (*His Dark Materials*, in Italia *His Dark Materials - Queste oscure materie*, ideata da Jack Thorne, Regno Unito / USA 2019-2022).⁵ La vicenda è incentrata sulle avventure di una ragazzina, Lyra Belacqua. Lyra vive in un mondo simile al nostro, pur con significative differenze, dominato da un'organizzazione religioso-politica chiamata *Magisterium*, chiaramente ispirata alla Chiesa. Figlia di un celebre eretico che ha dichiarato guerra a Dio e di una donna che ha cercato nel *Magisterium* la risposta alla propria brama di potere, la giovane cerca la propria strada in un universo in conflitto, attraversando molteplici mondi, tra cui il nostro; qui incontra il deuteragonista Will Parry, un ragazzo come lei giusto e animato da un rapporto conflittuale con la memoria del padre scomparso. I due raggiungeranno insieme il mondo dei morti e lì troveranno la chiave per abbattere l'Autorità divina e restituire agli esseri (umani e non solo) il pieno controllo del proprio libero arbitrio.

⁵ Sul clamoroso successo della trilogia di Pullman cfr. p. es. E.Q. Fox, *Paradise Inverted: Philip Pullman's Use of High Fantasy and Epic Poetry to Portray Evil in His Dark Materials*, in J. Heit (ed.), *Vader, Voldemort and Other Villains: Essays on Evil in Popular Media*, McFarland, Jefferson - London 2011, pp. 125-144 (pp. 125-126).

2. Come un'ape. Philip Pullman e il mondo antico

Prima di esaminare la presenza di possibili rimandi a testi quali l'*Odissea*, le *Georgiche* e l'*Eneide* di Virgilio, le *Metamorfosi* di Ovidio in alcuni capitoli della trilogia di Pullman, occorre affrontare brevemente il problema della conoscenza diretta da parte dell'autore di tali testi. Una familiarità con testi antichi di tale notorietà e importanza per la cultura occidentale può dirsi sicura per un autore come Pullman, che ha ricevuto un'istruzione di alto livello e si è laureato in Letteratura inglese a Oxford; egli stesso ha affermato di aver frequentato narrazioni provenienti per esempio da *Iliade* e *Odissea* durante la sua esperienza di insegnante e una delle sue prime pubblicazioni è un volume per giovani lettori sulla storia, la vita quotidiana e la visione del mondo di diverse civiltà antiche.⁶ Riguardo a *His Dark Materials*, due degli elementi caratterizzanti del mondo fantastico che la trilogia presenta hanno nomi grecizzanti.⁷ Si tratta innanzitutto della figura del *daimon*, la materializzazione in forma di animale di una parte dell'anima umana, presente in alcuni mondi (come quello in cui vive Lyra) anche se non nel nostro; creduto dal *Magisterium* origine del peccato, il *daimon* è in realtà la parte dell'uomo più portata al perseguimento del piacere, del bene e della vera conoscenza. *Daimon* è ovviamente un termine greco e centrale nella descrizione della figura di Socrate⁸ in autori antichi quali Platone, Senofonte e Plutarco. Ciò mostra un interesse verso testi che sono peraltro fondativi per la cultura occidentale (quali, per esempio, l'*Apologia* platonica). Un altro elemento centrale nella trilogia è lo strumento misuratore di verità che guida Lyra e che è deno-

⁶ P. Pullman - G. Long, *Ancient Civilizations*, Wheaton, Exeter 1981. Si sofferma più estesamente sul rapporto personale di Pullman con il mondo antico O.D. Hodkinson, *His Greek Materials*, pp. 273-275.

⁷ La sottolineatura è presente p. es. in K. Kleczkowska, *Greek and Roman Elements...*, pp. 125-127.

⁸ Per un primo orientamento si può vedere M.M. Sassi, *Indagine su Socrate: persona, filosofo, cittadino*, Einaudi, Torino 2015, pp. 188-199.

minato «aletiometro»: «a Greek word [...] from *aletheia*, which means truth», come è esplicitamente affermato.⁹ I due particolari mostrano una familiarità con il lessico della filosofia antica e un certo gusto nel giocare con riferimenti a una cultura definibile come ‘alta’ pur nel contesto, come si è già detto, di una narrazione diretta in primo luogo a giovanissimi.

Per quanto riguarda la letteratura antica, è opportuno sottolineare che nel terzo volume della trilogia (su cui ci concentreremo) è presente una citazione diretta di un autore antico. Nel romanzo, ogni capitolo è aperto da una citazione che dovrebbe indirizzarne l’interpretazione. Esse provengono per lo più dalla Bibbia o dagli autori inglesi favoriti di Pullman, collocati tra XVI e XIX secolo; l’ultima¹⁰ proviene però dalla terza *Pitica* di Pindaro (vv. 61-62) e, benché si tratti di un aforisma diffuso anche fuori dal suo contesto, è indicativo della volontà dell’autore di comprendere anche la letteratura antica nel proprio *corpus* di riferimento. Ciò è rilevante per uno scrittore che pone programmaticamente il proprio lavoro sotto il segno di un rapporto stretto con gli autori letterari amati:

I have stolen ideas from every book I have ever read. My principle in researching for a novel is «Read like a butterfly, write like a bee» and if this story contains any honey, it is entirely because of the quality of the nectar I found in the work of better writers.¹¹

⁹ «Una parola greca [...] da *aletheia*, che significa verità [...]», P. Pullman, *Northern Lights*, cap. 7. Sulla dimensione filosofica del tema della verità in Pullman, cfr. S. Colás, *Telling True Stories, or The Immanent Ethics of Material Spirit (and Spiritual Matter) in Philip Pullman’s His Dark Materials*, «Discourse», 27 (2005), pp. 34-66.

¹⁰ P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 37.

¹¹ «Ho rubato idee da ogni libro che ho letto. La mia idea di condotta sulla stesura di un libro è: “Leggere come una farfalla, scrivere come un’ape” e se in questa storia c’è un minimo di miele, esso è dovuto totalmente alla qualità del nettare che ho trovato nelle opere di scrittori migliori», ivi, *Acknowledgments* (la trad. di F. Bruno è stata leggermente modificata).

Negli stessi ringraziamenti conclusivi del terzo volume di *His Dark Materials*, *The Amber Spyglass*, egli cita esplicitamente solo von Kleist, Milton e Blake, ma le sue parole e quanto osservato a proposito dell'uso di grecismi e della citazione dalla letteratura greca in una posizione chiave sembrano autorizzare una lettura del suo lavoro incentrata sul rapporto con i testi più celebri e diffusi dell'antichità grecolatina.

La dichiarazione di metodo è particolarmente appropriata in chiusura di *The Amber Spyglass*, in quanto la componente di gioco con precedenti storico-letterari assume un ruolo maggiore nel terzo volume piuttosto che nei primi due. Essa è stata riconosciuta da uno dei primi recensori del romanzo, l'illustre critico letterario statunitense Michael Dirda, che scrive:

Besides finding hints of *Paradise Lost* and Blake's poetry, the astute will pick up echoes of the following [...] Aeneas, Odysseus and Dante in the Underworld [...].¹²

Il riferimento ai viaggi oltremondani di Enea, Odisseo e forse anche Orfeo – con l'importante mediazione, soprattutto per il primo, della *Commedia* dantesca – è evidente nei capitoli dedicati dal viaggio di Lyra e Will nel mondo dei morti, che sarà il caso qui di riassumere brevemente.¹³ All'inizio di *The Amber Spyglass*, Lyra è tenuta addormentata dalla madre e nel suo sonno forzato ha ricorrenti sogni, nei quali incontra un amico d'infanzia morto a causa sua, di nome Roger Parslow. Il ragazzo esprime indicibile dolore e Lyra promette di tentare di soccorrerlo. Risvegliata

¹² «Oltre a trovare accenni a *Paradiso perduto* di Milton e alla poesia di Blake, il lettore avvertito troverà echi di quanto segue: [...] Enea, Odisseo e Dante nell'Aldilà [...]», M. Dirda, *Review of The Amber Spyglass*, «The Washington Post», 28 ottobre 2000 (trad. mia).

¹³ Come notato p. es. da M. Pendergraft, *Classical Echoes...*, pp. 73-78; G. Holderness, *The Undiscovered Country: Philip Pullman and the Land of the Dead*, «Literature and Theology», 21 (2007), pp. 276-292 (che fa una breve menzione di Orfeo a p. 280); K. Kleczkowska, *Greek and Roman Elements...*, pp. 128ss.; B. Puetz, *Philip Pullman's His Dark Materials Trilogy and the Aeneid*, pp. 98-100.

da Will, la ragazza decide di onorare la promessa, nonostante la perplessità di Will e di Tialys e Salmakia, i minuscoli guerrieri che il padre di Lyra ha inviato a controllarla.¹⁴ Il raggiungimento del mondo dei morti è reso possibile dal potentissimo coltello di cui Will è portatore e che gli permette di aprire porte tra i mondi. Lyra, Will, Tialys e Salmakia raggiungono una terra desolata e, a seguire, i suburbi della morte, dove si raccolgono i defunti.¹⁵ I quattro vengono rifiutati in quanto vivi e Lyra apprende che dovrà essere guidata alla barca dalla propria Morte (una misteriosa entità che veglia ogni persona dalla nascita) e soprattutto che dovrà lasciare indietro il proprio *daimon*: una lacerazione insanabile e un tabù nel suo mondo.¹⁶ Dopo un'iniziale ribellione, Lyra accetta e i quattro raggiungono il mondo della morte, dove incontrano le arpie, che ne sono guardiane, e i defunti.¹⁷ I morti, tra cui Roger, sperimentano un'eterna agonia colma di disperazione e rimpianti,¹⁸ ma vengono ravvivati dal racconto che Lyra fa della propria infanzia. Lyra e Will decidono di liberarli e chiedono aiuto alle arpie, che accettano di guidarli verso il punto più alto del mondo della morte, dove sarà possibile aprire una finestra che permetta ai defunti di riunirsi con il mondo vivo.¹⁹ Lyra e Will incontrano le ombre di due figure paterne, rispettivamente l'amico Lee Scoresby e il padre John Parry, che rimandano la propria liberazione per contribuire alla guerra in corso contro l'Autorità divina;²⁰ i due giovani apprenderanno di aver contribuito in modo sostanziale, abolendo la morte in quanto sofferenza eterna, ad abbattere l'Autorità, che proprio sul controllo della morte fondava il proprio potere.

¹⁴ P. Pullman, *The Amber Spyglass*, capp. 13-14.

¹⁵ Ivi, cap. 18.

¹⁶ Ivi, cap. 19.

¹⁷ Ivi, cap. 21.

¹⁸ Ivi, cap. 22.

¹⁹ Ivi, cap. 23.

²⁰ Ivi, cap. 26.

Alcuni elementi di ripresa dei racconti antichi appaiono già evidenti da questo riassunto; ci soffermeremo ora sugli elementi che presentano punti di contatto più evidenti con tali narrazioni.

3. *Odisseo, Enea, Orfeo e Lyra*

Il primo elemento che merita di essere preso in considerazione è lo scopo del viaggio nell'Oltretomba. Come si è detto, Lyra è mossa dal desiderio di adempiere alla promessa fatta in sogno a un amico morto; Will, peraltro, si convince facilmente, in quanto anch'egli desidera incontrare un defunto, il padre John, che ha potuto conoscere per pochissimo tempo:

«Well», she said, «before I met Will, long before I was asleep, I led this friend into danger, and he was killed. I thought I was rescuing him, only I was making things worse. And while I was asleep I dreamed of him and I thought maybe I could make amends if I went where he's gone and said I was sorry. And Will wants to find his father, who died just when he found him before.»²¹

Il contatto con i defunti tramite il sogno è tutt'altro che infrequente nella letteratura antica – si pensi al sogno di Achille nel ventitreesimo libro dell'*Iliade*²² – ma il legame più evidente è quello con l'*Eneide*: Enea sogna infatti il padre Anchise recentemente defunto, che gli chiede di raggiungerlo nell'Ade²³ (come fa Roger con Lyra). Nell'*Eneide*, ciò ha un valore conoscitivo:

²¹ «“Be”», cominciò, “prima di conoscere Will, molto prima di cadere addormentata, ho messo in pericolo un mio amico e lui è stato ucciso. Avevo creduto di poterlo liberare, ma ho soltanto peggiorato le cose. E mentre ero addormentata l'ho sognato e ho pensato che avrei potuto riscattarmi se mi fossi recata lì dov'è e gli avessi chiesto scusa. E Will vuole cercare suo padre, che è morto proprio nel momento in cui se l'è trovato di fronte”», ivi, cap. 18. Cfr. anche capp. 14, 15, 35.

²² *Iliade* 23, vv. 65-107.

²³ Virgilio, *Eneide* 5, vv. 724-740 (per la richiesta di raggiungerlo, cfr. spec. vv. 731-737).

l'incontro con il padre permetterà infatti a Enea di ricevere una profezia fondamentale per il proseguo della sua missione.²⁴ Il modello è chiaramente omerico, poiché Odisseo si reca a incontrare i defunti per consultare una figura di sapiente, ossia Tiresia, e ciò gli offre anche l'occasione di ricevere ulteriori indicazioni dalla madre.²⁵ Lo stesso avviene in *The Amber Spyglass*: se Lyra è mossa verso Roger dall'affetto e dal senso di colpa, Will è animato dalla convinzione che l'incontro con il padre, una figura di sciamano fortemente connotata in senso sapienziale, dovrà aprirgli le porte della conoscenza. Egli afferma infatti: «My father has just died, that's why. He would have told me all he knew, if he hadn't been killed».²⁶

Sia Enea sia Will ricevono dall'ombra del padre una profezia decisiva. Anchise mostra al figlio il futuro della città che avrà origine dal suo viaggio, oltre a dargli indicazioni sulla guerra imminente.²⁷ John Parry rivela a Will una sconvolgente verità sulle norme che regolano il passaggio tra i mondi, che si traduce in una profezia sul destino della Repubblica dei cieli che il padre di Lyra sta cercando di costruire:

«I was a shaman when I was alive. I learned how to see things. [...] We can travel, if there are openings into other worlds, but we can only live in our own. Lord Asriel's great enterprise will fail in the end for the same reason: we have to build the Republic of Heaven where we are, because for us there is no elsewhere. [...]»²⁸

²⁴ Virgilio, *Eneide* 5, v. 737.

²⁵ *Odissea* 10, vv. 492-495 e 562-665, e 11, vv. 90-151 (la profezia di Tiresia); 11, vv. 84-89, 152-224 (incontro con la madre).

²⁶ «“Mio padre è appena morto, ecco perché. Mi avrebbe detto tutto ciò che sapeva, se non fosse stato ucciso”», P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 2 (la trad. di F. Bruno è stata leggermente modificata).

²⁷ Virgilio, *Eneide* 6, vv. 756-892.

²⁸ «“Ero uno sciamano, da vivo. Ho imparato a capire le cose. [...] Possiamo viaggiare, se ci sono varchi per altri mondi, ma possiamo vivere soltanto nel nostro. La grande impresa di Lord Asriel, alla fine, fallirà per lo stesso motivo: dobbiamo costruire la repubblica dei cieli nel luogo in cui siamo, perché per noi non esiste altrove. [...]”», P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 26.

La verità appresa da lui condizionerà le scelte di Lyra e Will nel proseguo del romanzo:

«What about Lord Asriel’s world? Wouldn’t you want to live there?»

«It’s going to fail, remember», she said.

«Why?»

«Because of what your father’s ghost said, just before we came out. About dæmons, and how they can only live for a long time if they stay in their own world. But probably Lord Asriel, I mean my father, couldn’t have thought about that, because no one knew enough about other worlds when he started... All that», she said wonderingly, «all that bravery and skill... All that, all wasted! All for nothing!»²⁹

Se il ruolo determinante della profezia ricevuta dal padre accomuna Enea e Will, vi è però una profonda differenza: mentre Enea esce rinfrancato dall’incontro,³⁰ per Lyra e Will la profezia è nefasta, perché il futuro da essa prospettato non prevede che essi possano vivere nello stesso mondo. L’aspetto provvidenziale dell’impresa di Lyra e Will è messo in crisi dalla profezia, a riprova che essi, e soprattutto Lyra, sono ben più di eroi fantasy (o virgiliani!) destinati alla vittoria sul male e alla fondazione di un nuovo ordine: sono eroi della conoscenza e dell’autonomia intellettuale, più simili in questo all’Ulisse dantesco – un Ulisse, ovviamente, liberato dal giudizio divino.

La trafila che Will e Lyra devono seguire per entrare nel mondo dei morti appare sembra fondere elementi provenienti dalle diverse vicende mitiche legate a tale viaggio. Innanzitutto, sia nell’*Odissea* sia nell’*Eneide* il viaggio verso l’Aldilà è anticipato

²⁹ «“E nel mondo di Lord Asriel? Non vorresti vivere lì?”. “Ricorda che sparirà presto”, disse lei. “Perché?”. “Per quello che ha detto lo spirito di tuo padre un attimo prima che ci separassimo. Sui daimon, che possono vivere a lungo soltanto se restano nel loro mondo. Ma probabilmente Lord Asriel, ovvero mio padre, non ci ha mai pensato, dal momento che nessuno sapeva molto sui mondi quando lui ha dato inizio... a tutto questo”, disse Lyra con sguardo trasognato. “Tutto quel coraggio e valore... Tutto, tutto sprecato! E per niente!”», P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 35.

³⁰ Virgilio, *Eneide* 6, v. 889: «incenditque animum famae venientis amore» («e il cuore gli incendiò d’amore di fama a venire»).

dalla morte di uno o più compagni: per Odisseo si tratta di Elpenore,³¹ mentre per Enea di Palinuro e Miseno.³² Entrambi gli eroi, prima di poter parlare con i morti, devono compiere il proprio dovere verso i compagni insepolti.³³ In Pullman questo concetto è sdoppiato: il viaggio di Lyra e Will trova la sua origine nella perdita di un amico e compagno di viaggio di Lyra, Roger, verso il quale la ragazzina ha un dovere non rimandabile; esso è inoltre introdotto dalla morte di uno sconosciuto, che i due giovani trovano agonizzante in un cespuglio³⁴ (un rimando al Polidoro virgiliano e ovidiano, caro a Dante?)³⁵ e seguendo il quale arrivano nel mondo dei morti. Per entrare nel mondo dei morti, è necessaria una guida: per Enea è la Sibilla cumana;³⁶ per Lyra e Will è la Morte di Lyra, una cortese figura maschile che ricorda la Morte di Emily Dickinson³⁷ più che la figura antica o quella del Virgilio dantesco.³⁸ Ed è necessario essere accettati da un traghettatore: l'immagine di Caronte, il barcaiolo dell'Aldilà, è ben nota alla letteratura greca³⁹ e arriva a Dante tramite le narrazioni di Virgilio su Orfeo ed Enea⁴⁰

³¹ *Odissea* 10, vv. 551-560.

³² Virgilio, *Eneide* 5, vv. 854-871, e 6, vv. 149-189 (vd. anche Ovidio, *Metamorfosi* 14, v. 88).

³³ *Odissea* 11, vv. 51-83; Virgilio, *Eneide* 6, vv. 212-235, 337-381.

³⁴ P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 18.

³⁵ Virgilio, *Eneide* 3, vv. 5-22; Ovidio, *Metamorfosi* 13, vv. 430-568. Il racconto è ripreso da Dante (*Commedia, Inferno*, 13; *Purgatorio* 20, v. 115).

³⁶ Virgilio, *Eneide* 5, vv. 735-736, e 6 (dal v. 45); Ovidio, *Metamorfosi* 104-115.

³⁷ Si confronti il celebre componimento 479 della poetessa («Because I could not stop for Death – / he kindly stopped for me», «Poiché io non potevo fermarmi per la Morte – / cortesemente lui si fermò per me», vv. 1-2; trad. mia) con l'introduzione della Morte di Lyra in *The Amber Spyglass* («The death stood very close, smiling kindly», «La Morte era vicinissima e sorrideva cortesemente», cap. 19).

³⁸ Si noti che, nell'accuratissima serie televisiva, nell'episodio 3.4 la Morte di Lyra è una figura femminile, interpretata da Naomi Battrick.

³⁹ Cfr. Euripide, *Alceste*, vv. 253-255, 361-362; Aristofane, *Rane*, vv. 179-208, 269-270.

⁴⁰ Virgilio, *Georgiche* 4, vv. 502-503, 506; *Eneide* 6, vv. 295-304, 385-416.

e quella di Ovidio su Orfeo.⁴¹ Pullman anche in questo caso non si sottrae alla tradizione:

Then suddenly there was the boat [...] an ancient rowboat, battered, patched, rotting; and the figure rowing it was aged beyond age.⁴²

Infine, è presente in Pullman l'idea che per entrare in contatto con i morti sia necessario un sacrificio: ciò era vero per Odisseo⁴³ ed Enea⁴⁴ ed è tanto più vero per Lyra, che, come si è anticipato, deve rescindere il legame con il suo *daimon*, sacrificando un animale ben più caro delle vittime degli eroi antichi.⁴⁵ Il suo viaggio nel mondo dei morti si qualifica come un percorso doloroso e traumatico verso la crescita e la conoscenza.

L'incontro con i morti di Lyra e Will rispecchia il concetto già espresso in precedenza in *The Amber Spyglass* che l'Aldilà sia un «prison camp»⁴⁶ la cui desolazione è un'arma che l'Autorità divina sfrutta per tenere soggiogati i vivi. Se l'espressione suona dantesca – l'Inferno come «cieco carcere»⁴⁷ – l'idea di un Aldilà senza premi per la virtù⁴⁸ ricorda piuttosto i versi dell'*Odissea* in cui Achille afferma che sia meglio essere l'ultimo degli uomini vivi piuttosto che un re tra i morti.⁴⁹

⁴¹ Ovidio, *Metamorfosi* 10, vv. 73-74.

⁴² «E, d'un tratto, la barca fu lì. Era una vetusta barca a remi malconcia, rappezzata, putrescente; e la figura che remava era vecchia oltre ogni dire», P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 21.

⁴³ *Odissea* 10, vv. 526-534, e 11, vv. 20-33.

⁴⁴ Virgilio, *Eneide* 5, v. 736, e 6, vv. 38-41, 153, 242-254.

⁴⁵ Il dolore di Lyra per il sacrificio del suo *daimon* (cap. 21) è un *Leitmotiv* della seconda parte di *The Amber Spyglass*, fino alla ricomposizione nel cap. 37.

⁴⁶ P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 2.

⁴⁷ Dante Alighieri, *Inferno* 10, vv. 58-59.

⁴⁸ «The good come here as well as the wicked, and all of us languish in this gloom forever, with no hope» («“[...] Accoglie tanto i buoni quanto i malvagi, e tutti languiamo per sempre in questa penombra, senza speranza [...]”»), P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 23.

⁴⁹ *Odissea* 11, vv. 488-491 (per l'incontro tra Achille e Odisseo cfr. vv. 471-540).

Pullman ripropone inoltre il motivo della rassegna di tipologie umane che la morte accomuna:

mothers pressing their infants' faces to their breasts, aged fathers clambering slowly, little children clutching the skirts of the person in front, young boys and girls of Roger's age keeping staunch and careful, so many of them...⁵⁰

Esso è già presente nell'*Odissea*,⁵¹ ma il passo di Pullman appare soprattutto simile a quello virgiliano:

matres atque viri defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuvenes ante ora parentum⁵²

Si nota infatti che in entrambi i testi la rassegna inizia con le madri e insiste sulla presenza di persone di diverse età, in particolare di giovani e giovanissimi: si tratta peraltro di un tema ricorrente nell'*Aldilà* di Pullman, in accordo con l'età dei suoi protagonisti e dei suoi lettori d'elezione.

Forse il più fertile *topos* antico legato al contatto con i propri cari defunti è il tentativo fallimentare di avere un contatto fisico con loro. Tutti i viaggiatori nell'*Oltretomba* vivono tale frustrante esperienza, che mostra con la massima evidenza la differenza incolmabile tra vivi e morti: Achille con Patroclo (ὠρέξατο χερσὶ φίλησιν / οὐδ' ἔλαβε),⁵³ Odisseo con la madre (τρίξ μὲν

⁵⁰ «Madri che stringevano al petto figli, padri attempati che arrancavano lentamente, pupattoli che si aggrappavano agli indumenti di chi li precedeva, bambini e bambine dell'età di Roger che procedevano cauti e saldi, ed erano moltissimi...», P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 26.

⁵¹ *Odissea* 11 vv. 34-43.

⁵² «Madri e uomini, e corpi privi di vita / di magnanimi eroi, fanciulli e giovinette ignare di connubio, / giovani posti sul rogo davanti agli occhi dei genitori», Virgilio, *Georgiche* 4, vv. 475-477. Il passo è ripreso in Virgilio, *Eneide* 6, vv. 305-316. Altre somiglianze tra l'*Aldilà* virgiliano e quello di Pullman sono proposte da B. Puetz, *Philip Pullman's His Dark Materials Trilogy and the Aeneid*, pp. 98ss.

⁵³ «Così dicendo, protendeva le braccia, / ma non lo afferrava», *Iliade* 23 vv. 99-100.

ἐφωρμήθην, ἔλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει, / τρις δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἢ καὶ ὄνειρον / ἔπατα'),⁵⁴ Enea con la moglie e con il padre (con i medesimi versi: «ter conatus ibi collo dare bracchia circum; / ter frustra compresa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno»);⁵⁵ Orfeo con Euridice, sia nella versione virgiliana («neque illum, / prensantem nequiquam umbras [...] praeterea vidit»)⁵⁶ sia in quella ovidiana («bracchia-que intendens prendique et prendere certans / nil nisi cedentes infelix arripit auras»)⁵⁷. La scena ha conosciuto immensa fortuna nella letteratura occidentale: si si limiterà a ricordare la ripresa dantesca, nel secondo canto del *Purgatorio*.⁵⁸ Anche Will e Lyra provano il dolore di vedersi impedito il contatto fisico con i defunti. Ciò avviene a Lyra con Roger in sogno («They tried to hold each other tight, but their arms passed through the empty air»)⁵⁹ e a Will con il primo fantasma che incontrano («The man reached out his hand, and Will tried to take it, but his fingers closed on the air»)⁶⁰. Molto indicativo è il fatto che i due facciano tesoro di tale esperienza, comprendendo i meccanismi del mondo del morti; infatti, nell'incontrare il fantasma dell'amatissimo Lee Scoresby, Lyra non ripeterà l'errore, limitandosi a rammaricarsi della du-

⁵⁴ «Tre volte mi slanciai, e l'animo mio mi spingeva a prenderla / tre volte simile a ombra o a sogno dalle braccia mi volò via; / e a me ancor più nel cuore nasceva acuta pena», *Odissea* 11, vv. 206-208. Vd. vv. 204-222.

⁵⁵ «Li per tre volte tentai/tentò di cingere il collo abbracciandolo; / e per tre volte, afferrata, sfuggì fra le mani l'immagine, / pari ai venti leggeri e assai simile al sonno fugace», Virgilio, *Eneide* 2, vv. 792-794; 6 vv. 700-702, anticipati dai vv. 697-699.

⁵⁶ «Né più lo vide che invano cercava di afferrare l'ombra», Virgilio, *Georgiche* 4, vv. 500-502.

⁵⁷ «Tendendo, sì, le braccia, cercando di afferrarlo ed esserne afferrata / ma nient'altro, sventurata, stringendo se non aria vuota», Ovidio, *Metamorfosi* 10, vv. 58-59.

⁵⁸ Dante Alighieri, *Purgatorio* 2, vv. 76-81 (incontro tra Dante e Casella).

⁵⁹ «Tentarono di stringersi l'uno all'altra, ma le loro braccia sferzarono l'aria», P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 4.

⁶⁰ «L'uomo alzò la mano, e Will tentò di prenderla, ma le sua dita strinsero l'aria», *ivi*, cap. 18.

rezza della regola: «Mr. Scoresby! Oh, I'm so glad to hear you! And it is you – I can see, just – oh, I wish I could touch you!».⁶¹

Di nuovo, il rapporto dei protagonisti con la realtà che li circonda e con la tradizione che la sostanzia è attivo e improntato a una profonda sete di conoscenza, che permetterà loro di uscire liberi dal mondo dei morti. Ciò risulta particolarmente evidente nel trattamento delle figure mitiche delle arpie.

Come ogni Oltretomba, anche quello di Pullman ha infatti i suoi guardiani mostruosi: creature metà donne e metà uccelli, deputate a tormentare i defunti con i rimpianti della loro vita passata e prive della dignità di un nome.⁶² Esse vengono riconosciute da Will, in quanto proveniente dal nostro mondo:

The thing was a great bird the size of a vulture, with the face and breasts of a woman. Will had seen pictures of creatures like her, and the word harpy came to mind as soon as he saw her clearly. [...] Her eye sockets were clotted with filthy slime, and the redness of her lips was caked and crusted as if she had vomited ancient blood again and again. Her matted, filthy black hair hung down to her shoulders; her jagged claws gripped the stone fiercely; her powerful dark wings were folded along her back; and a drift of putrescent stink wafted from her every time she moved.⁶³

Dotato della stessa cultura scolastica che Pullman attribuisce ai propri lettori d'elezione, Will chiama 'arpie' questi mostri dell'Aldilà.⁶⁴ Come è noto, i più ampi trattamenti antichi delle

⁶¹ «“Signor Scoresby! Oh, sono così felice di sentirla! È proprio lei... riesco a vederla appena... oh, vorrei tanto poterla toccare!”», ivi, cap. 26.

⁶² P. Pullman, *The Amber Spyglass*, capp. 21-23.

⁶³ «La cosa era un uccellaccio grande come un avvoltoio, con faccia e petto di donna. Will conosceva già immagini di creature come quella, e non appena la vide distintamente la parola 'arpia' gli salì alle labbra. [...] Nelle sue orbite c'erano grumi di melma sozza, e le sue labbra rosse erano ingrommate e incrostate come se avesse vomitato ripetutamente antico sangue. I capelli scarmigliati e sporchi le ricadevano sulle spalle; gli artigli frastagliati si aggrappavano con forza alla roccia; le possenti ali scure erano ripiegate sulla schiena, ed esalava puzzo di marcio ogni volta che si muoveva», ivi, cap. 21.

⁶⁴ Sulle arpie di Pullman, cfr. A. Syson, *Filthy Harpies and Fictive Knowledge in Philip Pullman's His Dark Materials Trilogy*, in B.M. Rogers -

Arpie si devono ad Apollonio Rodio, Virgilio e Ovidio, in una successione di filiazione letteraria oltre che temporale.⁶⁵ Nel mondo antico non sono mostri oltretombali, mentre sono tali in Dante.⁶⁶ Tuttavia la descrizione delle arpie in Pullman sembra suggerire un rapporto diretto con i testi antichi. L'insistenza sulla sporcizia e sul fetore che le caratterizza si trova in Dante solo nell'uso dell'aggettivo «brutte»,⁶⁷ mentre ha un ruolo ben più ampio in Virgilio: si pensi al riferimento ai disgustosi fluidi corporei emessi dalle creature,⁶⁸ agli artigli,⁶⁹ al puzzo (il «putrescent stink» di Pullman corrisponde esattamente al «taetrum [...] odorem»⁷⁰ di Virgilio). Accanto all'orrore della loro descrizione fisica, le arpie di Pullman hanno un altro aspetto in comune con quelle virgiliane: sono mostri parlanti e portavoce di un ordine divino. In Virgilio, la più anziana, Celeno, trasmette ai Troiani una profezia ricevuta da Giove per tramite di Apollo.⁷¹ In Pullman, l'arpia No-Name rivendica che lei e le sue compagne avevano «a task under the old dispensation»,⁷² un comando divino cui obbedire. Come vedremo, le arpie di Pullman sono, a loro modo, mostri sa-

B.E. Stevens (eds.), *Classical Traditions in Modern Fantasy*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 233-249.

⁶⁵ Apollonio Rodio, *Argonautiche* 2, vv. 234-434; Virgilio, *Eneide* 3, vv. 210-267; Ovidio, *Metamorfosi* 13, vv. 709-710. Sulla storia letteraria delle figure delle Arpie, cfr. p. es. H.W. Stubbs, *Vergil's Harpies: A Study in Aeneid III (with an Addendum on Lycophron, Alexander 1250-2)*, «Vergilius», 44 (1998), pp. 3-12.

⁶⁶ Dante Alighieri, *Inferno* 13, vv. 10-12 (con riferimento virgiliano esplicito), 101-102.

⁶⁷ Ivi, v. 10.

⁶⁸ Virgilio, *Eneide* 3, vv. 216-217.

⁶⁹ Ivi, v. 217.

⁷⁰ «Lezzo schifoso», Virgilio, *Eneide* 3, v. 228. Ma il termine latino *taeter* ha una valenza più complessa, legata alla sfera olfattiva e all'idea della morte: cfr. D. Camardese, *Lucr. V 1302 e gravidanza semantica di taeter*, «Paideia», 63 (2008), pp. 83-106.

⁷¹ Ivi, vv. 245-257.

⁷² P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 23.

pienti, che amano i racconti e la verità, e ciò ne farà figure chiave per il successo di Lyra.

Alla luce delle suggestioni proposte, si può affermare che le narrazioni antiche relative all'Ade forniscono a Pullman un materiale variegato da cui trarre elementi utili a caratterizzare il suo mondo della morte. Ciò non significa che i protagonisti del romanzo, e Lyra in particolare, siano proposti come nuovi Odisseo o Enea.⁷³ Diverso sembra essere l'atteggiamento nei confronti della figura di Orfeo, al quale Lyra si avvicina per aspetti strettamente legati alla sua identità di personaggio, al suo destino e al messaggio dell'intera trilogia.

4. *Un nuovo Orfeo*

Una delle interpretazioni possibili del nome di Lyra è che esso crei un'assonanza con l'aggettivo *liar*, 'bugiarda'. La ragazzina è caratterizzata per l'intera vicenda da una fantasia vivace che ha come rovescio della medaglia un'inguaribile tendenza alla menzogna. Già nei suburbi della morte, Lyra si attira le simpatie degli altri non-morti lì intrappolati grazie a un affascinante racconto delle sue peripezie, decisamente distante dal vero. All'incontro con le arpie, tenta di utilizzare lo stesso stratagemma per ottenere il loro aiuto:

«Oh, and you're offering to tell me a story?»
 «If you'd like.»
 «Maybe I would. And what then?»
 «You might let us go in through that door and find the ghost we've come here to look for; I hope you would, anyway. If you'd be so kind.»
 «Try, then», said No-Name.⁷⁴

⁷³ Le differenze tra Lyra ed Enea sono enfatizzate da B. Puetz, *Philip Pullman's His Dark Materials Trilogy and the Aeneid*.

⁷⁴ «“Oh, ti stai offrendo di raccontarmi una storia?”. “Se vuole”. “Forse. E poi?”. “Poi lei ci lascerà passare da quella porta per permetterci di trovare il fantasma che siamo venuti a cercare, o quantomeno spero che lei ce lo

Lo scambio non ha successo perché le arpie non accettano la storia di Lyra, in quanto inventata, e le negano pertanto il proprio appoggio. Lyra e Will raggiungono comunque gli spiriti e rintracciano Roger; per consolare l'amico e i numerosissimi bambini defunti che hanno ormai dimenticato il mondo dei vivi, Lyra inizia di nuovo a raccontare. Questa volta, si tratta di un racconto veritiero, incentrato sui giorni felici dell'infanzia. Esso ha un effetto sconvolgente, che muta gli equilibri del mondo della morte per sempre:

As well as the ghosts, silent all around, and her companions, close and living, there was another audience, too: the branches of the tree were clustered with those dark bird forms, their women's faces gazing down at her, solemn and spellbound.

She stood up in sudden fear, but they didn't move.⁷⁵

Lyra, che con la forza del racconto seduce e immobilizza i mostri infernali, non può che ricordare Orfeo, che con il canto si apre la strada nell'Ade bloccando persino le pene oltretombali:

Quin ipsae stupere domus atque intima Leti
tartara caeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora
atque Ixionii vento rota constitit orbis.⁷⁶

Come l'Orfeo di Virgilio,⁷⁷ e ancora più quello di Ovidio,⁷⁸ Lyra riesce con il proprio talento nell'uso della parola a persua-

permetta. Se vuol essere così gentile". "Comincia, allora", disse Senzanome», P. Pullman, *The Amber Spyglass*, cap. 21 (la trad. di F. Bruno è stata leggermente modificata).

⁷⁵ «Oltre agli spiriti, silenziosi tutt'attorno, e ai suoi compagni, vicini e vivi, c'era un altro uditorio: i rami dell'albero erano stipati di quelle forme nere d'uccello con facce di donna che la guardavano, austere e ammaliate. Lyra si alzò di scatto impaurita, ma quelle non si mossero», ivi, cap. 23.

⁷⁶ «S'incantaron persino le dimore e i tartarei recessi della Morte, / e le Eumenidi con i capelli intrecciati di livide serpi / e Cerbero tenne le tre bocche spalancate, e la ruota / su cui gira Issione si fermò con il vento», Virgilio, *Georgiche* 4, vv. 481-484.

⁷⁷ Ivi, vv. 471-484; *Eneide* 6, vv. 119-120.

⁷⁸ Ovidio, *Metamorfosi* 10, vv. 16-47.

dere coloro che hanno potere nell’Aldilà, le arpie, non solo a lasciarla uscire viva, ma a liberare quanti sono già morti.⁷⁹ Diversamente dall’egoistico desiderio di Orfeo di riavere la propria sposa, le ambizioni di Lyra sono però universali, e così la condizione che le arpie le pongono. Lyra ottiene la liberazione di tutti i morti, presenti e futuri, che avranno una vita pienamente vissuta da narrare alle arpie. Lyra si rivela pertanto un Orfeo di un nuovo mondo, in grado di sovvertire l’ordine dell’universo grazie al racconto. Non si dimentichi che il suo nome non ricorda solo l’aggettivo *liar*, ma anche la lira (*lyre*), lo strumento d’elezione di Orfeo. Il rapporto con la figura mitica ma soprattutto letteraria di Orfeo si rivela dunque una chiave di lettura fondamentale del suo personaggio. Appare significativa la scelta, da parte di Pullman, di una narrazione, quella di Orfeo, cara alla tradizione del *fantasy*, almeno in quanto privilegiata da J.R.R. Tolkien in diversi luoghi della sua opera.⁸⁰ E che proprio di una scelta si tratti può essere ricavato non solo da spie interne al testo – quali appunto il nome parlante di Lyra, la ripresa di immagini virgiliane come quella della ‘pietrificazione’ dei mostri inferi e la presentazione di Lyra come un vero e proprio ‘equivalente’ di Orfeo⁸¹ – ma anche da un passo di una breve riflessione sul concetto di mito e di riscrittura del mito composto dallo stesso Pullman pochi anni dopo la pubblicazione di *The Amber Spyglass*:

⁷⁹ M. Pendergraft, *Classical Echoes...*, pp. 76-77, enfatizza invece il legame con l’esodo delle *Eumenidi* di Eschilo.

⁸⁰ Sulla presenza di Orfeo in Tolkien cfr. M. Librán-Moreno, *A Kind of Orpheus-Legend in Reverse: Two Classical Myths in the Story of Beren and Lúthien*, in E. Segura - T. Honegger (eds.), *Myth and Magic: Art According to the Inklings*, Walking Tree, Zurich - Berne 2007, pp. 143-185; P. Astrup Sundt, *The Love Story of Orpheus and Eurydice in Tolkien’s Orphic Middle-Earth*, in H. Williams (ed.), *Tolkien and the Classical World*, Walking Tree, Zurich - Jena 2021, pp. 165-189; e il mio E.S. Capra, *Orfeo out of Care. The Reception of the Classical Myth of Orpheus from Sir Orfeo to Tolkien*, «thersites», 15 (2022), pp. 52-89.

⁸¹ Secondo la definizione proposta da L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 9.

Our first experience of the story of Orpheus and Eurydice would affect us just as strongly in whatever version we came across it, because it's the shape of the events that contains the power and not merely the language.⁸²

Il testo è interessante in quanto mostra il legame stretto che Pullman avverte con la narrazione mitica nella sua accezione più generale; e possiamo notare che uno degli esempi da lui proposti della fascinazione che il mito esercita è proprio la storia di Orfeo ed Euridice. Per Pullman, il mito rimane tale anche nelle sue innumerevoli riscritture: e questa affermazione ci autorizza forse a vedere nelle avventure di Lyra, erede di una lunga trafila di viaggiatori nell'Aldilà e Orfeo di una nuova umanità, un mito illuminista per il ventunesimo secolo.

⁸² «La nostra prima esperienza della storia di Orfeo ed Euridice ci colpirebbe con la stessa forza in qualsiasi versione la incontrassimo, perché è la conformazione degli eventi che contiene il potere, e non solamente la lettera del testo», P. Pullman, *A Word or Two about Myths*, in M. Atwood - J. Wintererson - K. Armstrong, *Canongate Myth Series Boxset*, Canongate, Edinburgh 2005 (trad. mia).

GIORGIO SCALZINI

IL RUOLO DELLA MITOLOGIA SLAVA
NELLA FANTASY RUSSA:
TRA RISCRIITTURE E MISTIFICAZIONI

Nella sua opera capitale *The Future of Nostalgia*, datata ma tremendamente attuale, Svetlana Boym scrive che «il ventesimo secolo, iniziato con un'utopia futurista, si è chiuso con la nostalgia». ¹ Tale affermazione non è priva di convalida empirica se paragonata all'elaborazione e al lascito di quasi settant'anni di regime sovietico. Come ricorda Marco Puleri, infatti, «nella memoria storica post-totalitaria non è l'elemento utopico a venir meno, quanto piuttosto la direzione del suo sguardo, ora rivolto al passato». ² La dissoluzione dell'URSS ha dunque generato il cosiddetto trauma postsovietico, profondamente legato a una delle questioni cruciali interne alle culture post-totalitarie, ovvero il problema dell'identità; ciò, a sua volta, ha alimentato un repentino e tumultuoso processo di reinvenzione culturale alla ricerca di nuove coordinate esistenziali. Nel caso della Russia, «la perdita di un punto di riferimento collettivo [...] per una considerevole parte della popolazione necessario e accarezzato» ³ ha

¹ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. XIV. Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni dall'inglese e dal russo sono dell'autore del presente saggio.

² M. Puleri, *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 32.

³ G.P. Piretto, *Cara, vecchia Unione Sovietica*, in A. Cosentino (a cura di), *Cinque letterature oggi. Atti del Convegno internazionale, Udine, novembre-dicembre 2001*, Forum, Udine 2001, p. 27.

reso sempre più evidente e urgente il bisogno di rimarginare la ferita aperta della storia. In una cultura cosiddetta letteraturocentrica⁴ come quella russa, ovvero che tende a delegare al prodotto letterario una funzione sociopolitica, il compito di rivisitare la storia in modi diversi non poteva che essere affidato a un veicolo unificante come la letteratura. Difatti, nella condizione di profondo smarrimento tipica della Russia postsovietica, la nostalgia è diventata uno degli strumenti privilegiati in letteratura per rileggere il passato – sia esso fittizio o realmente vissuto – al fine di selezionarne quelle caratteristiche che possono aiutare a capire, e talvolta a costruire surrettiziamente, il presente. La duttilità del passato diviene quindi una fonte vitale di guarigione, nonché l’incarnazione paradigmatica del bisogno umano di giustificare una «quotidianità angosciante e miserevole se privata di un quadro utopico di riferimento».⁵ È in tali termini che si spiega la tensione dell’odierna produzione artistica russa alla riflessione identitaria, nel tentativo di ridimensionare e ricategorizzare la storia laddove, per citare il sociologo Zygmunt Bauman:

la via del futuro somiglia stranamente a un percorso di corruzione e degenerazione [e] il cammino a ritroso, verso il passato, si trasforma [...] in un itinerario di purificazione dai danni che il futuro ha prodotto ogni qual volta si è fatto presente.⁶

All’interno del processo di riscrittura della memoria storica, dunque, sempre più autori contemporanei hanno dato vita a quelle che Bauman chiama retrotopie, ovvero allegorie ed esperimenti correttivi del passato capaci di fondere in un unico testo letterario l’utopia retrograda e il regresso nostalgico che informano la

⁴ Per una contestualizzazione del letteraturocentrismo russo, cfr. I. Kondakov, *Po tu storonu slova (Krizis literaturocentrizma v Rossii XX-XXI vekov)*, «Voprosy Literaturny», 5 (2008), pp. 5-44.

⁵ M. Martini, *L’utopia spodestata. Le trasformazioni culturali della Russia dopo il crollo dell’URSS*, Einaudi, Torino 2005, p. 10.

⁶ Z. Bauman, *Retrotopia*, trad. it. di M. Cupellaro, Laterza, Bari - Roma 2017, p. XVII.

società russa contemporanea. Nel tentativo di sfrondare la babelica confusione del presente e di investigare il dubbio ontologico che corrode costantemente la Russia – sorto dal conflitto irrisolto nel sentire collettivo tra un glorioso passato (imperiale prima, sovietico poi) e un incerto futuro – sono state privilegiate quelle creazioni letterarie la cui «valenza escapista [potesse] mettere in moto i necessari meccanismi di autoaffermazione sociale e psicologica, atti a colmare il deficit emozionale da cui buona parte degli individui si sentiva (e si sente) afflitta». ⁷ Nel panorama della letteratura russa postsovietica, in virtù della sua evocazione mitizzante del passato e della sua valenza simbolico-mitologica, un genere in particolare assurge a emblema dei processi di negoziazione identitaria tesi all'elaborazione del trauma: la fantasy russa.

La fantasy intesa come genere a sé stante ha fatto la sua prima apparizione sul suolo russo soltanto verso la fine del secolo scorso. ⁸ Difatti, durante l'epoca sovietica, marcata dal trionfo dell'utopia fantascientifica legata alla costruzione di una futura e prospera società comunista, ⁹ la fantasy era schiacciata dal giogo della censura perché considerata un genere nocivo nonché riflesso emblematico della decadenza dell'Occidente. Per via delle sue leggi anti-cognitive, dei suoi presupposti magici e del suo orientamento verso un passato immaginario, la fantasy era in netto contrasto con il mito del 'radioso avvenire' che la propaganda sovietica era così impegnata a modellare. Non è un caso, dunque, che la fantasy in URSS abbia avuto una circolazione piuttosto ristretta, limitata al solo *samizdat* (autopubblicazione clandestina) ¹⁰

⁷ D. Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Esedra, Padova 2018, p. 49.

⁸ Cfr. K. Korolev, *Poiski nacional'noj identičnosti v sovetskoj i postsovet-skoj massovoj kul'ture*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2020.

⁹ Cfr. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven - London 1979, pp. 243-269.

¹⁰ Per un'attenta disamina del fenomeno del *samizdat*, cfr. V. Parisi, *Il lettore eccedente: edizioni periodiche del samizdat sovietico, 1956-1990*, Il Mulino, Bologna 2013.

o alla letteratura per l'infanzia, come dimostra il caso delle prime traduzioni amatoriali del *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien.¹¹ Soltanto dopo il 1991 la fantasy ha finalmente trovato terreno fertile per fiorire in tempi brevi. La sua crescita esponenziale l'ha portata perfino a insidiare – e in ultima istanza a sottrarre – il primato della fantascienza, ovvero il genere che per più di mezzo secolo in Russia era stato l'unico «luogo di incubazione storicamente istituito di tutti i mondi possibili»,¹² almeno per via ufficiale. Prendendo in prestito le parole di Luigi Cazzato:

ciò può essere interpretato come il sintomo della perdita della fiducia nella possibilità di riflettere cognitivamente sulla realtà storica prima di aver riflettuto epistemologicamente sul concetto stesso di realtà e da cosa essa scaturisca.¹³

Il vecchio paradigma assiologico è stato quindi sostituito da un altro paradigma, capace di rompere con la tradizione e di svelare trame e relazioni nuove.

Questo periodo è contrassegnato in Russia dall'ascesa della letteratura di traduzione (in russo, *perevodnaja literatura*), che ha riguardato i vari generi e sottogeneri della letteratura fantastica – fantasy in primis – i quali, finalmente liberatisi da decenni di censura ideologica, sono assurti a forma letteraria d'elezione per fronteggiare la crisi di statuti conoscitivi legata al trauma post-sovietico, come in parte accennato in precedenza. A tal proposito, Vitalij Kaplan afferma:

molto presto si è scoperto che gli autori russi non erano competitivi. Non importava se avessero talento o meno: il lettore, tormentato da una annosa fame sensoriale, per prima cosa faceva incetta di nomi stranieri.¹⁴

¹¹ Cfr. M. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes*, Walking Tree, Zurich 2003.

¹² S. Calabrese, *Quando i romanzi facevano male alla salute*, «Enthymena», 14 (2016), p. 13.

¹³ L. Cazzato, *Generi, recupero, dissoluzione. L'uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, Schena, Fasano 1999, p. 242.

¹⁴ V. Kaplan, *Zagljanem za stenku. Topografija sovremennoj russkoj fantastiki*, «Novyj Mir», 9 (2001), disponibile online all'indirizzo <<https://magazines>>.

Si assiste quindi a un afflusso di opere tradotte dei principali autori occidentali di fantasy (e non solo) – da J.R.R. Tolkien a Robert E. Howard, da Ursula K. Le Guin a Poul Anderson – che inesorabilmente fanno perdere competitività agli scrittori russi, molti dei quali ricorrono a pseudonimi occidentalizzanti pur di reggere il confronto: è questo il caso di Elena Chaeckaja e del suo romanzo *Spada e arcobaleno* (*Meč i raduga*, 1993), pubblicato con lo pseudonimo di Madeleine Simons; o degli scrittori ucraini di fantascienza e fantasy Dmitrij Gromov e Oleg Ladyženskij, che pubblicano tuttora le loro opere con lo pseudonimo di Henry Lion Oldie. Tuttavia, non passa molto tempo prima che la produzione autoctona riesca a costruire, consolidare e infine imporre la propria egemonia. Infatti, all'interno di un processo di assimilazione e reinterpretazione di modelli allogeni – ovvero una delle peculiarità ontologiche della cultura russa, nonché vero e proprio barometro in grado di scandirne nei secoli i ritmi evolutivi – la fantasy russa ha iniziato a farsi largo con prepotenza nel mercato letterario interno. Da questo fenomeno sono sorti prodotti letterari che ipostatizzano il concetto di 'glocalizzazione', da intendersi, nella formulazione attribuitagli ancora da Zygmunt Bauman, come «l'intima connessione tra la disponibilità chiaramente universale di simboli culturali e gli usi sempre più diversificati e territoriali che se ne fanno».¹⁵ Di fatto, nella Russia postsovietica la rielaborazione in chiave locale di modelli alloculturali unita all'esigenza terapeutica di reinventare miti unificanti connotano la peculiarità della letteratura di massa nel suo complesso, al cui interno la fantasy russa è in prima linea nell'azione volta a catalizzare il sentimento collettivo verso un auspicato consolidamento identitario. Ricorda a tal riguardo Aleksandr Etkind:

gorky.media/novyj_mi/2001/9/zaglyanem-zastenku.html> (ultima consultazione: 15 febbraio 2024).

¹⁵ Z. Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando, Roma 2005, p. 342.

Bizarre literary magic of post-Soviet fiction is manifestly different from Western, mostly Anglo-American genres such as the gothic, science fiction, and fantasy. Differences are many, but the most important of them is that the true emphasis of this post-Soviet genre is on bizarre historical conjectures rather than on weird magical creatures.¹⁶

Il marchio emblematico di tale spinta centrifuga è la cosiddetta *Slavic fantasy*. Concretamente, le fortune di questo sottogenere risiedono nel persistente legame con un leggendario passato comune, costruito sull'attenta rielaborazione delle *byliny* (i canti epico-popolari russi), della mitologia e di altri elementi del folclore slavo antico e precristiano. Per via della loro imperitura pregnanza valoriale, questi riferimenti continuano tuttora a rappresentare una preziosa fonte di autodeterminazione sociale in Russia. Nell'adempimento della sua funzione compensatoria rispetto al deficit identitario collettivo,¹⁷ la fantasy slava ricorre a rappresentazioni magiche più o meno verosimili di un passato mitologizzato, che a sua volta allude a un lontano e immaginario splendore perduto elevandosi a strumento per superare il trauma postsovietico. Di norma, la dimora prediletta di tale passato finzionale è la Rus' di Kiev¹⁸ di epoca precristiana, o comunque un mondo alternativo in grado di evocarne l'atmosfera. Tale simulacro narrativo, affatto casuale, assurge a collettore utopistico di forme, motivi e proiezioni dell'immaginario mitologico popolare. Infatti, anche grazie al riemergere dei fenomeni di neopaganesimo e di neomedievalismo,¹⁹ nella coscienza di massa

¹⁶ A. Etkind, *Magical Historicism*, in E. Dobrenko - M. Lipovetsky (eds.), *Russian Literature since 1991*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 195.

¹⁷ Per una disamina teorica della funzione *problem-solving* in letteratura, si veda S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005.

¹⁸ Con questo termine era nota la confederazione di principati sorta nella seconda metà del IX secolo, che aveva il suo centro di gravitazione nella capitale Kiev.

¹⁹ Cfr. O. Kavykin, *Rodnovery. Samoidentifikacija neojazyčnikov v sovremennoj Rossii*, Institut Afriki RAN, Moskva 2007.

postsovietica la Rus' di Kiev tende a essere idealizzata come un simbolo comunitario di potere e prosperità legato a una presunta epoca d'oro, la cui mitizzazione è funzionale all'ossessione ontologica della Russia di presentarsi come superpotenza politica e culturale. Il ricorso a simili catalizzatori identitari, tipico tanto della letteratura quanto del discorso pubblico ufficiale a cavallo tra i due secoli,²⁰ è spiegato dal sociologo Boris Dubin nei seguenti termini:

The only ways to hold together a collapsing moral universe were, first, to opt for symbols of the traditionalist, particularist national community (such as homeland, national uniqueness, national character, 'special path', and so on) and, second, to focus on images of internal and external enemies [...]. These approaches were a desperate attempt to shore up the symbolic boundaries of a disintegrating social and ideological whole. The most effective way to carry out this rearguard action was to shift the coordinates of the community as far back in historical time as possible (if possible, to the 'origins') [...].²¹

Ambientando le loro narrazioni in un passato mitologizzato, sempre più scrittori fantasy reinventano i miti popolari a differenti livelli di complessità e consapevolezza letteraria. Dato che la Rus' di Kiev rappresenta un periodo potenzialmente sfuggente a una scrupolosa elaborazione storiografica, alcuni autori trovano il modo di intervenire sul corso degli eventi colmando con l'immaginazione gli spazi vuoti che si aprono negli interstizi della storia. Il risultato a cui tale pratica spesso conduce è una rilettura falsificante dei lasciti mitologici – inscrivibile, a un primo livello di analisi, nella complessa categoria del 'mito tecnicizzato' così come elaborata da Furio Jesi²² – che cela in se stessa l'intento di

²⁰ Cfr. M. Suslov - P.-A. Bodin (eds.), *The Post-Soviet Politics of Utopia. Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*, I.B. Tauris, London - New York 2020.

²¹ B. Dubin, *Russian Historical Fiction*, in S. Lovell - B. Menzel (eds.), *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Otto Sagner, München 2005, p. 193.

²² Cfr. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968.

stabilizzare l'identità traballante dei lettori, fornendo loro una versione idealizzata della cultura cui appartengono. Sebbene le opere 'tecnicizzatrici' del mito russo, come le definirebbe Jesi, non rappresentino il microcosmo della fantasy slava nella sua interezza né tantomeno ne esauriscano la complessa fenomenologia,²³ la loro esistenza non può essere ignorata per via della loro capacità di far trascinare il mito nella realtà quotidiana, seppur tramite falsificazioni storico-letterarie e alchimie mitografiche. Come si vedrà di seguito, infatti, in tali opere di fantasy slava è insita una forma di demonizzazione della figura dell'Altro, che diviene capro espiatorio della mancata formazione di una stabile e armoniosa comunità nazionale. Per citare Jurij Lotman e Boris Uspenskij, si può affermare che «un simile sistema non consente più di contrapporre alla propria terra la beata utopia di un Paese straniero: tutto ciò che non è nostro viene connesso al peccato».²⁴ In quest'ottica, l'eterna opposizione Bene-Male (o Amico-Nemico, Proprio-Altrui) si esaspera a tal punto da trasformarsi in Slavo-Non Slavo (o Russo-Non Russo). Sulla base di questa contrapposizione, dove i secondi sono sovente rappresentati da popoli realmente esistiti – dai variaghi ai vichinghi, fino ad arrivare ai peceneghi e altre popolazioni semi-nomadiche delle steppe del Mar Nero²⁵ –, gli autori fantasy tendono a idealizzare la cultura antica nel tentativo di dimostrarne la preminenza rispetto alle altre tradizioni culturali. La spedizione cui si accinge l'eroe, inizialmente sprovveduto, si tramuta quindi in un itine-

²³ Cfr. B. Menzel, *Russian Science Fiction and Fantasy Literature*, in S. Lovell - B. Menzel (eds.), *Reading for Entertainment in Contemporary Russia*, pp. 117-150; O. Zabirko, *The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika)*, «The Ideology and Politics Journal», 1 (2018), pp. 66-134.

²⁴ J. Lotman - B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1987, pp. 188-189.

²⁵ Cfr. M. Abaševa, *Žanr fëntezi na rossijskoj počve*, in E.V. Sokolova et al. (eds.), *Metamorfozy žanra v sovremennoj literature*, Inion Ran, Moskva 2015, pp. 90ss.

rario di autoformazione etnografica, un cammino a ritroso verso la scoperta delle antiche e gloriose origini dei propri antenati, nonché verso la criminalizzazione di un fantomatico nemico, sia esso interno o esterno. È in questi termini che la funzione dell'attraversamento di confini geografici assume un'importanza cruciale, suggellando l'iniziazione del nuovo eroe slavo. Egli travalica le frontiere della propria terra natia – descritta come un regno sacro in cui gode del favore degli dèi – per approdare in una terra straniera – misteriosa, ostile, costellata di pericoli – nell'intento di conquistarla e instillare così i nobili valori della superiore tradizione slava. Le inevitabili implicazioni pratiche di tale itinerario si riscontrano nei sedicenti tratti esclusivi di un'identità che si può definire 'negativa', nella terminologia del sociologo Lev Gudkov,²⁶ in quanto impegnata ad auto-costruirsi retrospettivamente tramite la negazione del 'diverso'. Dunque, sovrapponendo il destino individuale dell'eroe a quello collettivo della comunità, la fantasy slava sublima l'azione e le scelte sofferte del primo all'assunzione di responsabilità per le sorti future della seconda. Sotto questo aspetto la riscrittura di motivi folclorico-mitologici assume le sembianze di una rivalsa sulla storia, per il tramite di un universo narrativo che, seppure in una dimensione finzionale, costituisce una versione migliorata rispetto alla sua controparte reale. Radicando i propri personaggi in contesti che ne edificano il profilo e che sono il palcoscenico dei loro pensieri e gesta, gli autori di fantasy slava stipulano un patto implicito con il lettore in cui la centralità dell'eroe è finalizzata a una rivalutazione dell'immagine di sé, necessità condivisa da differenti gruppi di lettori all'interno dello spazio postsovietico. Dato che «il passato è più ammirevole se lo vediamo come ambito di fede, più che di fatti»,²⁷ la fantasy slava

²⁶ L. Gudkov, *Negativnaja identičnost'. Stat'i 1997-2002*, NLO - «VCIOM-A», Moskva 2004, pp. 262ss.

²⁷ D. Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 135.

altera e mercifica la tradizione allo scopo di confortare il lettore di massa, offrendogli una versione idealizzata ed eroica delle sue radici, una riscrittura epica della storia così come egli vorrebbe che fosse sempre stata. Inabissandosi in rappresentazioni deformi del passato, questo tipo di narrazioni fa leva sulla capacità intrinseca della letteratura di massa²⁸ di anticipare, modellare e soddisfare le esigenze del lettore moderno tramite il ricorso a cliché letterari, apparati simbolici e molteplici sottotesti, che devono risultare sia facilmente decodificabili sia adattabili e riproducibili dai meccanismi propri della serializzazione.

In tal senso, i motivi ispirati alla mitologia slava, al folclore precristiano e al paganesimo autoctono rappresentano il fulcro centrale da cui si dipanano numerose sottotrame, svolgendo al contempo un ruolo fondamentale per la cristallizzazione di determinate retoriche discorsive. Queste ultime sono figlie del rinato fascino per la storia nazionale e la mitologia slava antica, che in Russia ha toccato il suo apice tra la seconda metà degli anni Novanta e, con maggiore impeto, l'inizio degli anni Duemila, in concomitanza del primo mandato putiniano. Proprio in questi anni si assiste ai primi tentativi, riscontrabili a tutt'oggi sebbene in forme rinnovate, di sintetizzare una manipolazione del passato con l'impiego più o meno consapevole di materiali mitopoietici. Nell'ottica di una rifunzionalizzazione della mitologia slava nel contesto russo moderno, gli autori fantasy rielaborano figure e modelli radicati nel pensiero mitico adattandoli alle necessità del presente storico, finendo per concepire artisticamente «un luogo di simultaneità narrativa e ontologica»²⁹ in cui le strutture del mito co-esistono con i dettami della fantasy, ibridandosi e influenzandosi a vicenda. In aggiunta, al venire meno dei vincoli

²⁸ Per una concettualizzazione del termine in lingua italiana, oltre al già citato lavoro di Donatella Possamai, cfr. il datato ma sempre valido studio di G. Petronio, *Letteratura di massa, letteratura di consumo: guida storica e critica*, Laterza, Bari 1979.

²⁹ M. Meschiari, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Armitaria, Roma 2020, p. 82.

di scientificità e accuratezza storiografica subentra la possibilità di applicare alla mitopoiesi una funzione in primo luogo compensativa. Arrivati a questo punto, un'analisi di alcuni casi paradigmatici ci permetterà di disarticolare la fitta rete di strategie narrative fin qui discusse, nonché le associazioni extra-testuali e i richiami culturologici su cui la fantasy in Russia fonda i propri edifici simbolici.

In prima istanza, il processo di ri-mitologizzazione attuato dalla fantasy passa attraverso l'assunzione sistematica di figure e topoi principali della mitologia slava – a partire dalla cosmogonia, dalla demonologia popolare e dal pantheon degli dèi. Questi simulacri, sebbene mantengano i loro tratti distintivi per permettere il riconoscimento immediato da parte dei lettori, sottostanno inevitabilmente a una serie di slittamenti a seconda delle necessità narrative. Un celebre esempio è rappresentato dall'esaloga *Volkodav* (1995-2014) di Marija Semenova. Il ciclo è ambientato in un mondo parallelo simile a quello dell'antica Rus' di Kiev e vede come protagonista il guerriero Volkodav, l'ultimo superstite del clan dei 'Segugi Grigi' (*Serye Psa* in russo), impegnato in una spedizione irta di insidie e animata dal desiderio di vendetta per l'uccisione dei suoi simili. A una prima schematizzazione si può affermare che la saga si sviluppi sulle direttrici proprie dello *Sword and Sorcery* (o fantasy eroica, che dir si voglia); non a caso a suo tempo il protagonista venne definito dalla stampa come 'il Conan russo', con un chiaro rimando alla saga di *Conan il Barbaro*, personaggio creato negli anni Trenta dallo scrittore texano Robert Erwin Howard. Ad ogni modo, oltre a incarnare in se stesso i simboli di eroismo e virtù, Volkodav gode della protezione delle più importanti e conosciute divinità del pantheon slavo. Un esempio è quello del suo dio protettore: 'Il Signore della Tempesta' (*Povelitel' Grozy*), la cui immagine ricorda quella del dio Perun, il Signore del Tuono nonché principale divinità del pantheon slavo. Volkodav più volte si rivolge al dio in cerca di aiuto e di guida spirituale, specialmente durante o in seguito ai combattimenti con i suoi antagonisti:

– Dio mio, Signore della Tempesta [...]. La mia anima è morta, Signore, il mio petto è vuoto... Perché io? Perché non mi hai chiamato a te? [...]. I vicini fulmini infiammarono la perla che teneva a cintola. La ruota del tuono turbinava dietro le nuvole. All'improvviso, striscioni di nubi squarciate dal vento sagomarono un viso arcigno di uomo, contornato da capelli nero argento e da una barba d'oro ardente. Negli occhi blu divampava una fiamma cerulea.

– VAI – disse il tuono – VAI E RAGGIUNGI LA TUA META.³⁰

In un graduale processo di monoteizzazione, Perun sale al proscenio scalzando le altre divinità, di cui concentra nella sua figura responsabilità e poteri. Egli non viene presentato come un dio spietato, inesorabile o insensibile alle sofferenze umane; al contrario, Marija Semenova lo dipinge come fonte di misericordia, saggezza e protezione, che il dio cerca di istillare nella sua ipostasi umana del guerriero Volkodav. Di conseguenza, quest'ultimo dimostra a più riprese nella storia la sua innata capacità di convogliare tutte le proprie forze verso la giustizia e la difesa dei propri cari, combattendo come un vero eroe epico in nome dei «più alti ideali dei popoli di quell'epoca».³¹ Volkodav viene dunque descritto come un autentico eroe slavo, alla stregua dei *bogatyri*, i grandi eroi delle *byliny*, anch'essi noti per l'integrità e la dedizione con cui difendevano la propria patria dagli attacchi nemici. È evidente come tale quadro serva al mantenimento di un elevato profilo identitario del protagonista, nell'ottica di presentare al lettore un eroe positivo nel quale riconoscersi.

Degno di nota è anche il modo in cui l'autrice intreccia i motivi della mitologia slava con una velata prospettiva ginocentrica volta a enfatizzare il ruolo della donna nel mondo fantastico, tanto nella sfera umana quanto in quella sacrale e divina. Il popolo immaginario cui appartiene l'eroe, ad esempio, crede che

³⁰ M. Semenova, *Volkodav*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2014, p. 83. Noteremo *en passant* come la ruota del tuono sia un simbolo religioso slavo che identifica il Dio Perun. La leggenda narra che, quando Perun attraversava il cielo sul suo carro, il rumore delle ruote portava con sé il rombo del tuono.

³¹ V. Propp, *L'epos eroico russo*, Newton Compton, Roma 1978, p. 13.

la creazione del mondo sia opera della principale divinità ancestrale femminile, la cosiddetta ‘Matriarca’ (*Pramater*) o ‘Grande Madre’ (*Velikaja Mat*), che «una volta, nel giorno dell’equinozio di primavera, creò questo mondo, gli dèi, gli uomini e i nove cieli». ³² Anche le protagoniste femminili che si incontrano nel racconto vengono spesso innalzate narrativamente. Di norma, esse si slegano dal culto del dio per connettersi a una dimensione legata a una conoscenza ancestrale della terra, a una garanzia di rinnovamento e prosperità del mondo, assumendo necessariamente il ruolo di guida spirituale (così accade per esempio alla madre adottiva di Volkodav, che subentra nella storia in qualità di mentore e promotrice di sani valori etici e morali). Non si può non menzionare inoltre come, tramite il ricorso alla propria fantasia onomaturgica e all’utilizzo volutamente arcaicizzante del lessico, Marija Semenova arricchisca la sua opera di numerose digressioni sulla vita degli antichi slavi: vengono infatti descritti gli usi e i costumi, le abitudini, le credenze e i riti. Da qui deriva la funzione mitizzante svolta dal viaggio cui si accinge l’eroe, per mezzo del quale l’autrice allude a una versione idealizzata dei popoli slavi.

Il processo cosmopoietico legato a un percorso privilegiato degli slavi rappresenta una tendenza reiterata che, come si è visto poc’anzi, accomuna in maniera quasi indifferenziata varie opere di fantasy russa, in cui il patrimonio storiografico e folclorico-mitologico viene sovente sottoposto a radicali ripensamenti. A titolo di esempio si ricorderanno, tra la moltitudine di casi possibili, i simulacri narrativi efficacemente riprodotti nelle opere di autori quali Elizaveta Dvoreckaja, Konstantin Plešakov e Jurij Nikitin. La prima, nella sua opera *Lo specchio e la coppa* (*Zerkalo i čaša*, 2003), rovescia la cosiddetta ‘teoria normanna’, secondo cui i russi avrebbero ereditato la loro forma di governo dai variaghi. Nel romanzo, infatti, non sono i variaghi ad approdare nella Rus’ di Kiev, ma è una ragazza russa – peraltro chiamata *Izbrana*, cioè

³² M. Semenova, *Volkodav*, p. 81.

la ‘Prescelta’ – che si reca da essi con l’intento di assicurare una pace durevole volta all’edificazione di una forma di stato.³³ Konstantin Plešakov, invece, nella sua tetralogia intitolata *Cronache dei Bogatyri* (*Bogatyrskie Chroniki*, 1998-2006) propone in chiave fantasy un’attenta rielaborazione immaginifica degli eroi delle *byliny*, i *bogatyri* Dobrynja Nikitič, Il’ja Muromec e Aleša Popovič, qui elevati a simboli di orgoglio culturale e identità nazionale. Sulla spinta congiunta delle arti pittoriche e del cinema – avutasi a partire dalla fine del XIX secolo ed evolutasi in diverse forme per tutto l’arco del XX secolo e oltre³⁴ – la narrazione delle gesta eroiche dei *bogatyri* ha acquisito imperante e pervasiva rilevanza nell’immaginario popolare dei lettori. Nell’ambito della fantasy russa, la loro iconicità viene utilizzata per incanalare l’epica tradizione delle leggende e dei miti slavi nelle dinamiche della letteratura di massa. Proprio la pregnanza semantica di tali prototipi storici è alla base della loro manipolazione in chiave allegorica, animata da finalità patriottiche basate su una propugnata idea di ‘russità’. Difatti, ricorrendo in primo luogo all’idealizzazione della figura di Il’ja Muromec – tra i tre *bogatyri*, l’unico comunemente considerato il ‘protettore della terra russa’ –, Plešakov vagheggia una condizione dell’anima che ammicca a un sedicente superiore retaggio culturale (quello russo, appunto), a sua volta legato alla raffigurazione simbolica e sacralizzata della nascente Madre Russia, intesa come sovrastruttura immaginaria potenzialmente sconfinata e differenziata ma al contempo capace di infondere un intimo senso di appartenenza identitaria. Un ultimo simulacro narrativo è quello riprodotto nelle opere di Jurij Nikitin, in particolare nella sua epopea *I tre dalla foresta* (*Troe iz lesa*, 1993-), che conta ormai più di venti volumi. Nell’opera di Nikitin gli eroi delle saghe portano nomi iconici, che sono in realtà toponimi

³³ Cfr. Cfr. M. Abaševa, *Žanr fëntezi na rossijskoj počve*, p. 99.

³⁴ Cfr. T. Breeva, *Strategii representacii i specifika funkcionirovanija bogatyrskoj sjužetiki v russkoj kul’ture rubeža XX-XXI vv.*, «Detskie čtenija», 2 (2013), pp. 83-105.

ed etnonimi di marcatura identitaria (come Targitao, Agatirso e Gelono, figure note nella mitologia scita); oppure diventano personalità storiche realmente esistite: è questo il caso del principe Vladimir, il protagonista dell'omonimo romanzo all'interno della serie che si rifà chiaramente alla figura di Vladimir il Santo.³⁵ Inoltre, nell'intento di conferire verosimiglianza alle sue opere, l'autore colloca i propri eroi in *topoi* reali e semanticamente marcati – come gli Urali settentrionali o la *Staraja Ladoga*, antico insediamento variago – che alimentano il mito della priorità dei popoli slavi. Come anche per altri autori, quest'ultimo poggia spesso su una serie di fallacie logiche e slittamenti più o meno vistosi e audaci. L'esempio forse più emblematico è costituito dal romanzo *Il principe Rus (Knjaz' Rus, 2007)*, il cammino dell'eroe viene presentato come la rotta evolutiva seguita da un'intera nazione.³⁶ Per l'appunto, il protagonista Rus, figlio del capo degli Sciti, avendo perso il favore degli dèi insieme a quello dei suoi fratelli, decide di recarsi ai confini del paese oltre la catena dei monti Urali. Qui scopre la vera sede della terra leggendaria Iperborea, dove egli fonda la stirpe dei Rus', destinata a ottenere il dominio incontrastato su tutti gli altri popoli. Sono qui evidenti le ricostruzioni fuorvianti della memoria mitologica e di «un passato di cui poter essere orgogliosi senza riserva alcuna»,³⁷ messe in atto dagli autori fantasy nel tentativo di attenuare la «sensazione di essere esclusi dalla partecipazione alla storia»,³⁸ tuttora largamente condivisa nell'immaginario collettivo russo.

³⁵ Vladimir il Santo fu il Gran Principe di Kiev dal 978 al 1015. Con il suo battesimo avvenuto intorno all'anno 988, si compì la conversione al cristianesimo della Rus' di Kiev.

³⁶ Cfr. M. Abaševa - O. Kronicyna, *Problematika nacional'noj identičnosti v slavjanskich fěntezi*, «Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta», 332 (2010), pp. 7-10.

³⁷ V. Šnirel'man, *Ėtnogenez i identičnost': nacionalističeskie mifologii v sovremennoj Rossii*, «Ėtnografičeskoe obozrenie», 4 (2003), p. 5.

³⁸ A. Chantsev, *The Antiutopia Factory: The Utopian Discourse in Russian Literature of the Mid-2000s*, «Russian Studies in Literature», 45 (2009), p. 8.

In conclusione, sulla scia di Vladimir Larionov si può affermare che in Russia «oggi c'è una catastrofica carenza di opere che ci raccontino le sfide del futuro [mentre una] grandissima parte dei lettori (giovani e meno giovani) desidera una qualsiasi vittoria, fosse anche una vittoria finzionale in un passato immaginario». ³⁹ Questo fenomeno trova ampio riscontro nelle dinamiche interne alla fantasy russa, la cui evasione mistificante verso un mitico passato comune è il presupposto quasi assiomatico della sua validità. Per la varietà di echi e associazioni che sanno risvegliare, è indubbio che i microcosmi epici della fantasy si innalzano a strumento per elaborare il trauma postsovietico e ristabilire delle solide coordinate socioculturali. Il recupero e il successivo ancoraggio a strutture mitiche e a motivi folclorico-mitologici legati al mondo slavo garantiscono un livello ulteriore di decodificazione del reale, secondo cui la ricerca nostalgica di antichi valori morali, percepiti come inalterabili, diviene vero e proprio culto. Come si è visto, spesso la diretta conseguenza di tale fenomeno è l'arrocco della fantasy a difesa di una visione della Russia come entità messianica, di cui ormai nell'immaginario collettivo sembra rimanere una sbiadita aureola, sebbene essa trovi nuovo vigore nella perenne ricerca di un carnefice esterno da incolpare per la scomparsa della primordiale armonia comunitaria. Per via di questa infatuante manipolazione di storia, tradizione e lasciti mitologici, si rivela un'impresa ardua prevedere le sorti future del genere. Tuttavia, finché in Russia si continuerà a tenere la rotta verso un passato mitico, tutto lascia presagire che la fantasy seguita a ricrearlo e reinterpretarlo all'infinito, dando forma ai coevi mutamenti della memoria storica.

³⁹ V. Larionov, *V ožidanii bol'šoj fantastiki*, «Literaturnaja gazeta», 20 (2017), disponibile online all'indirizzo <<https://lgz.ru/article/-20-6598-24-05-2017/v-ozhidanii-bolshoy-fantastiki/>> (ultima consultazione: 15 febbraio 2024).

WU MING 4 - FULVIO FERRARI

VIE DEL MITO NEL MODERNO. TOLKIEN, CREAZIONE LETTERARIA E CRITICA ALLO SVILUPPO

F. FERRARI: *Che cosa intendiamo per 'mito': mito religioso, mito letterario, mito sociale/politico ecc.?*

WU MING 4: Facendo il narratore, cioè lavorando con le parole e con le immagini che queste evocano, constato che nel corso della storia la parola 'mito' ha progressivamente assunto una carica negativa che in origine non aveva. Basta leggere la voce sul vocabolario Treccani per avere a colpo d'occhio l'intero *excursus*:

dal greco μῦθος «parola, discorso, racconto, favola, leggenda». 1. Narrazione fantastica tramandata oralmente o in forma scritta, con valore spesso religioso e comunque simbolico, di gesta compiute da figure divine o da antenati ancestrali (esseri mitici), che per un popolo, una cultura o una civiltà costituisce una spiegazione sia di fenomeni naturali sia dell'esperienza trascendentale, il fondamento del sistema sociale o la giustificazione del significato sacrale che si attribuisce a fatti o a personaggi storici.¹

Dunque il mito riguarda esseri irreali, immaginari, ma a volte viene associato invece alla realtà, una realtà, per così dire, potenziata. Quando si attribuisce a un personaggio reale o a un evento o periodo storico una caratteristica irreali, sovrumana, leggenda-

¹ <<https://www.treccani.it/vocabolario/mito/>>.

ria, si usa il termine ‘mito’: *il mito di Che Guevara, il mito di Maradona, il mito di Marilyn Monroe*; oppure *il mito del Medioevo, il mito della Modernità*. Per traslato, il mito diventa anche una rappresentazione ideale o ideologica della realtà che, proposta in genere da una élite intellettuale o politica, viene accolta con fede quasi mistica da un popolo o da un gruppo sociale: *il mito positivistico del progresso; il mito della purezza della razza nel nazionalsocialismo; abbattere, far crollare un mito*.²

In questo caso l’accezione negativa si accentua, perché si fa riferimento a una speculazione immaginifica. Il mito è inteso come sinonimo di mistificazione. Da qui il passo è breve a intendere il mito come un desiderio o una speranza ritenuti irrealizzabili. Mito diventa sinonimo di sogno, di utopia, di autoinfingimento: *l’uguaglianza sociale è un mito, la giustizia è un mito*, ecc. Ancora il Treccani:

prodotto della fantasia, alterazione più o meno involontaria della realtà per opera dell’immaginazione, anche come fatto patologico (mitomania): *fabbricarsi, crearsi dei miti*.³

Personalmente invece di seguire questa deriva suggerisco di restare sul significato basilare originario. I miti sono prima di tutto racconti. Per la precisione sono il primo genere narrativo che l’umanità ha sviluppato; quindi, qualcosa che sta alla base dell’attività della specie e ci distingue dalle altre, qualcosa che per la gran parte della storia umana ha rappresentato il principale mezzo per tramandare la conoscenza di sé. Non è un caso che la psicanalisi nel Novecento si sia appropriata dei miti per nominare aspetti della nostra vita interiore, e che Jung sia arrivato perfino a sostenere che il mito fosse l’espressione di una struttura eterna della psiche umana.

Ma l’appropriazione primaria è assai più antica, è avvenuta in Grecia, nella Grecia classica, quando i filosofi hanno sottomesso

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

il *mythos* al *logos*, la conoscenza poetica alla conoscenza logico-razionale. Nei dialoghi di Platone, i miti vengono raccontati da Socrate per suffragare le proprie tesi filosofiche. Il mito non è più un mezzo d'indagine o di trasmissione della verità, perché quella è la filosofia. Il mito diventa tutt'al più un servitore della filosofia, perché attraverso metafore e simbologie è utile a esemplificare dei concetti. Ma sono la filosofia e la scienza che ci spiegano la realtà, non più la mitologia. Da quel momento noi cantastorie e poeti siamo passati in secondo piano: il mito, il racconto di storie immaginarie, la narrativa, sono diventati cibo per l'anima, per i sentimenti o per la morale. Niente più a che vedere con la conoscenza. Ed eccoci qua.

F.F.: *In che misura e in che modo il pensiero mitico è ancora presente e funzionale nella società secolarizzata?*

WM4: Qui dobbiamo intenderci, secondo me. Se per pensiero mitico intendiamo quello ancestrale, quello delle società cosiddette primitive, è evidente che, come dicevo, è stato emarginato da molto tempo e addirittura nella modernità ha subito una demolizione e una demonizzazione accanita. Ha cioè prevalso quell'accezione di mito come racconto irreali e dunque per forza falso.

C'è una scena nella saga di Harry Potter che mi capita di citare spesso a questo proposito. Alla fine dell'ultimo libro della serie, Harry Potter si ritrova in un limbo tra la vita e la morte, un non-luogo onirico che ha l'aspetto della stazione londinese di King's Cross. Il dialogo serrato tra Harry e lo spettro del vecchio mentore Albus Dumbledore (Silente, nella resa italiana), si conclude con quest'ultimo scambio di battute:

«Mi dica un'ultima cosa», chiese Harry. «È vero? O sta succedendo dentro la mia testa?».

Silente gli sorrise e la sua voce risuonò alta e forte nelle orecchie di Harry anche se la nebbiolina luminosa stava calando di nuovo e nascondeva la sua sagoma.

«Certo che sta succedendo dentro la tua testa, Harry. Ma perché diavolo dovrebbe voler dire che non è vero?».⁴

Le cose irreali, oggetto delle storie immaginarie, possono raccontare la verità su di noi, su come siamo fatti, sugli schemi comportamentali che si ripropongono nella vita e nella storia. Io non ci vedo una contrapposizione con la conoscenza filosofica e scientifica, perché ci sono cose della vita che ho trovato rispecchiate nella pagina di un romanzo e non in una teoria scientifica o filosofica. E una cosa non è più vera o meno vera dell'altra. I miei sentimenti in risposta a determinate situazioni, così come i miei sogni, fanno parte della realtà e la condizionano anche più di una teoria scientifica.

La modernità ci ha educati a diffidare del mito, e a cercare la realtà che ci sta sotto, perché appunto il mito è mistificazione, è bugia, bisogna fare *debunking* del mito inteso in quel modo, togliersi i paraocchi, non crederci. *Kill your idols*. Ma se uno vuole credere a qualcosa, non c'è dimostrazione razionale che possa smontare quella credenza. Le religioni si fondano su questa inattaccabilità. E così ogni fantasia di complotto. Un esempio? Quando nel 1921, dalle pagine del «Times», il giornalista britannico Philip Graves svelò la falsità dei famosi *Protocolli dei Savi di Sion*, gli antisemiti ribatterono – e da allora continuano a ribattere – che anche se il documento era falso, tuttavia diceva cose vere. Non basta la razionalità per combattere la mistificazione e il mito tecnicizzato, serve anche una mitopoiesi alternativa, cioè la creazione di miti uguali e contrari a quelli che ci vengono comminati. Quando scrissi queste cose ne *L'eroe imperfetto*, ormai molti anni fa, riprendendo quella che è la poetica del collettivo Wu Ming fin dalla sua nascita, i razionalisti progressisti mi attaccarono a testa bassa, accusandomi di propagandare l'irrazionalismo. Ma in soldoni quello che sostenevo e che ancora sostengo è che per non subire le narrazioni dominanti non basta smontare

⁴ J.K. Rowling, *Harry Potter e i doni della morte*, Salani, Milano 2008, p. 664.

i falsi miti o svelare il funzionamento della macchina mitologica, non basta storicizzare e analizzare – tutte attività necessarie, sia chiaro, ma non sufficienti. Bisogna anche adottare un pensiero mitico. Per criticare la modernità che ci ha portati dove ci ha portati, per demolire «i falsi miti di progresso»,⁵ come cantava Franco Battiato, senza cadere nel mito dell'età dell'oro o del *Blut und Boden*, è necessario saperne proporre altri, che siano ancora in grado di prefigurare mondi, di parlare all'immaginazione, di reagire al realismo capitalista che ci viene proposto come unico orizzonte degli eventi e migliore dei mondi possibili. E questo, ripeto, non significa che si debba smettere di esercitare il pensiero critico razionale. Fantasia e ragione, diceva Tolkien, non sono nemiche, ma alleate. Scriveva mezzo secolo fa Furio Jesi:

Rompere la sicurezza ideologica del positivismo e dello storicismo, o delle loro sopravvivenze e metamorfosi tardive, quanto alla negazione della sostanza del mito, ci sembra perciò un obiettivo indispensabile – così come, d'altronde, rompere la sicurezza di coloro che affermano la sostanza del mito per coerenza con posizioni ideologiche tali da fondare teoria e prassi dei rapporti sociali su valori extra-umani metafisici, di cui si esige epifania e riprova nel tempo e nello spazio della storia.⁶

Credo che rispetto ai miti questo indicato da Jesi sia l'atteggiamento più sano da adottare nel tempo che viviamo.

F.F.: *È ancora attivo, e con che ruolo, il 'mito dell'eroe' nella società contemporanea? È un mito di cui dobbiamo impadronirci o che va decostruito e cancellato?*

WM4: Io credo che sia ancora attivo. Quanto meno in certi ambiti che più si prestano ancora all'*epos*, diciamo. Uno di questi ambiti, ad esempio, è il calcio. Pur essendo ormai uno sport venduto al miglior offerente e snaturato dal volume abnorme di

⁵ F. Battiato, *Up Patriots to Arms*, 1980.

⁶ F. Jesi, *Mito*, Arago, Torino 2008, pp. 151-152.

denaro e aspettative sociali che lo investono, riesce a mantenere scampoli di eroismo e di miticità.

C'è un episodio che esemplifica quello che voglio dire. Ha avuto luogo il 18 dicembre 2022, allo stadio di Lusali, in Qatar, durante la finale di Coppa del Mondo tra Francia e Argentina. Dopo una partita strabiliante, terminata 3-3 nei tempi supplementari, la vittoria deve essere assegnata ai calci di rigore. Quello decisivo tocca batterlo al giocatore della nazionale argentina Gonzalo Montiel.

I suoi compagni si dispongono a centrocampo affiancati, le braccia sulle spalle uno dell'altro. Il capitano della squadra, Lionel Messi, erede *in pectore* del più grande calciatore argentino, e forse di tutti i tempi, Diego Armando Maradona, deceduto due anni prima, alza lo sguardo al cielo e pronuncia un'invocazione al suo nume tutelare. Dice in spagnolo: «Vamos, Diego, dáselo», cioè «Dài, Diego, concediglielo».

E Montiel segna. L'Argentina è campione del mondo per la terza volta. L'ultima era toccata proprio alla nazionale capitana-ta da Maradona. Il nuovo eroe Messi riceve l'incoronazione e la grazia dall'eroe già assunto nell'Olimpo degli dei. Maradona è stato evocato e ha concesso la realizzazione di quel rigore. Ovviamente siamo padronissimi di non crederci. Ciò non toglie che l'invocazione di Messi abbia funzionato. Certo, possiamo raccontare le cose in altro modo, possiamo dire che è stata tutta perizia di Gonzalo Montiel, e non staremmo dicendo niente di contraddittorio, perché la grazia di Diego non esclude la gamba di Montiel e viceversa. Sono soltanto due linguaggi diversi. Due modi diversi di raccontare lo stesso evento.

Tuttavia, la permanenza del mito dell'eroe nel moderno passa soprattutto dai *pattern* narrativi. Il nostro modo di raccontare una storia, oggi come migliaia di anni fa, non può fare a meno di un eroe o di un'eroina. Perché, come spiegava nel secolo scorso Joseph Campbell nel suo celebre *L'eroe dai mille volti*, il monomito dell'umanità, lo schema narrativo più antico da cui non pre-

scindiamo, è quello del viaggio dell'eroe.⁷ Un viaggio di andata e ritorno, che attraverso una serie di prove consente il compiersi del ciclo perpetuo della vita, della morte e della rinascita, che poi è il ciclo delle stagioni.

Gli antichi miti e poemi ci insegnano anche che la figura eroica che compie il viaggio è problematica. Se pensiamo a Maradona appena evocato, è stato senz'altro un eroe problematico e contraddittorio. Ma non è che Achille, Odisseo, Sigurd o Beowulf lo siano meno. Per certi versi sembra davvero che tutta la letteratura classica ci dica a caratteri cubitali: «Diffida dei tuoi eroi». Avrebbero dovuto scriverlo sul frontone del tempio di Apollo a Delfi accanto a *gnozi seautòn*: «Conosci te stesso... e diffida dei tuoi eroi».

Quello che ci serve, allora, ragionando sempre da narratore, è raccontare non solo la contraddittorietà dell'eroe riprendendola dalla tradizione letteraria, ma anche partire da quella contraddittorietà, da quella doppiezza, per immaginare nuove figure eroiche. Che abbiano la stessa funzione, quella di consentire l'immedesimazione, l'esperienza vicaria, a una collettività di lettori e lettrici, ma che la svolgano in modo diverso, non scontato.

Quando scrissi *L'eroe imperfetto* suggerivo un modello eroico che si relazionasse diversamente al femminile, per esempio. Non soltanto eroine femminili, ma anche eroi maschili che sapessero scoprire il proprio lato femminile – cioè che al fascino per la bella morte e per il sacrificio, preferissero il legame con la vita, gli affetti, la natura – e sapessero rifiutare quindi una certa prosopopea e ideologia eroica. Proponevo in sostanza figure eroiche che sapessero cambiare, trovando in se stesse qualcosa di diverso, di inatteso.

Invece oggi la cultura pop ci propone soprattutto modelli di eroine femminili-virili, cioè eroine che ricalcano in tutto e per tutto i modelli maschili, stucchevoli e monolitici. Viva il *girl power* e la parità, ma se certe immagini soddisfano l'occhio e sublimano certe pulsioni, dal punto di vista narrativo ricevo poco

⁷ J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Milano 2008.

stimolo da un'eroina che è la copia di un eroe... solo con le tette. Ecco, non era questo che intendevo ne *L'eroe imperfetto*. Ma tant'è, non ho la pretesa di essere al passo con i tempi. Anzi, rivendico un certo anacronismo. Detto questo, c'è margine per lavorare narrativamente sul mito dell'eroe, decostruirlo e ricostruirlo. Direi che oggi come oggi potrebbe essere una delle sfide più interessanti per chi narra.

F.F.: *Tolkien e il mito. Come usa Tolkien il patrimonio di miti e leggende, soprattutto europeo? In che senso vuole costruire «un mito per l'Inghilterra»? E cosa ne è dei miti una volta immersi nel «calderone» di cui parla in On Fairy Stories?*

WM4: Tolkien sul piano narrativo riusa il mito e al tempo stesso lo reinventa. Basti pensare al suo lavoro su alcune creature della mitologia e del folklore nordico, come gli elfi, i nani, gli orchi. Se oggi in inglese la parola *orc* ha comunemente sostituito *ogre* per significare quello che noi intendiamo con 'orco' ciò è dovuto alla penetrazione dell'opera di Tolkien nell'immaginario collettivo. Gli elfi del folklore sono praticamente dei folletti, Tolkien ne fa un popolo algido e sapiente, i Primogeniti del suo mondo creato, divisi in tribù etnicamente e linguisticamente distinte. I suoi nani sono forse più filologici rispetto alla tradizione, ma Tolkien ne fa comunque delle figure complesse, con tratti tragici e comici, a seconda delle circostanze, e dalle quali ci si possono aspettare grandi slanci eroici così come atti di estrema grettezza.

Ma pensiamo anche ad alcuni archetipi leggendari, come ad esempio quello del re che ritorna, incarnato da un personaggio come Aragorn. Nel suo caso solo abbandonando completamente la prosopopea eroica si dimostra degno della regalità. E solo accettando il ruolo di comprimario, cioè il fatto che la missione primaria non sia la sua, ritrova il cammino verso la corona che gli spetta. Tutto il contrario di Beowulf, ad esempio, che fa bandiera del proprio protagonismo. Lo stesso *topos* leggendario è incarnato

anche dal personaggio di Thorin nello *Hobbit*, che invece è completamente compreso nel ruolo del re che ritorna, e porterà sventura alla stessa gente che lo accoglie speranzosa, perché scatenerà la furia del drago contro la città degli Uomini. Il prezzo della nuova età dell'oro è altissimo in termini di distruzione e di morte.

La questione della mitologia per l'Inghilterra invece riguarda un'aspirazione giovanile che si colloca alla base di tutta la creazione di mondo tolkieniana. Tolkien sentiva la mancanza di una mitologia indigena del suo paese, essendo questa rimasta schiacciata tra la resiliente mitologia celtica e la dominante mitologia germanica. Non è un caso che nella Terra di Mezzo ritroviamo tanti elementi tipici della storia e della tradizione inglese, a partire dal fatto che i Rohirrim parlano Old English.

Quindi Tolkien mescola storia e finzione. Ed è precisamente quello che teorizza nel saggio *Sulle fiabe*, con l'immagine del calderone. La storia umana precipita nel calderone e diventa materia di storie, cioè di miti e leggende e opere letterarie che da essi derivano. Lui lo chiama il Calderone del Racconto o più prosaicamente Paiolo di Minestra. Le ossa che si cuociono lì dentro equivalgono alle fonti storico-letterarie; la minestra è la materia narrativa; il mestolo è l'autore che raccoglie spunti e sceglie cosa ri-narrare e come farlo, cioè come servire la minestra. Non credo sia mai stata coniata una metafora più efficace per descrivere il funzionamento della catena creativa attraverso i secoli e i millenni. Da narratore Tolkien poi specificava che la cosa più importante di questa catena è quello che ti ritrovi nel piatto, cioè il risultato letterario finale. Il sapore e il valore nutritivo della minestra sono più importanti degli ingredienti con cui è stata fatta. Io ci metto il punto esclamativo e sottoscrivo.

F.F.: *Quali sono i legami tra il pensiero mitopoietico di Tolkien e l'elaborazione del mito nel modernismo a lui contemporaneo?*

WM4: Innanzi tutto c'è la condivisione di un orizzonte, che è appunto il riuso del mito, il fare i conti con il mito, ovviamente

da una prospettiva moderna. Questo è stato il problema che una generazione di scrittori e poeti nati alla fine dell'Ottocento si è trovato ad affrontare. Bagaglio mitico-narrativo da una parte, società positivista e smitizzata dall'altra. E la letteratura nel mezzo.

Per vedere all'opera questo lavoro letterario, prendiamo ad esempio tre capolavori del modernismo.

Ulisse di James Joyce ha un protagonista che è la versione moderna e borghese dell'eroe omerico. La sua odissea dura un giorno, anziché dieci anni, e i suoi incontri avventurosi sono con persone comuni, non con popoli e creature leggendarie.

Francis Scott Fitzgerald, nel *Grande Gatsby*, mette al centro il più classico dei triangoli amorosi, ovvero la contrapposizione tra amore romantico e amore coniugale, tra sentimento e dovere sociale. I suoi Tom, Jay e Daisy non sono altro che dei moderni Artù, Lancillotto e Ginevra.

Ernest Hemingway, nel *Vecchio e il mare*, racconta il viaggio di un antieroe. Un improbabile Teseo senile, alla sua ultima impresa, quella di uccidere un mostro marino e riportarne indietro le spoglie.

In comune queste tre storie hanno precisamente l'ambientazione moderna, anzi contemporanea. E spesso l'obiettivo sembrerebbe proprio quello di smitizzare le figure eroiche e al tempo stesso dimostrare come gli schemi mitico-legendari possano ancora funzionare in una chiave anti-epica, individuale, psicologica. In certi casi questo intento è strillato. L'*Ulisse* di Joyce è così: il titolo e i titoletti dei capitoli rimandano direttamente all'*Odissea*, ma poi si racconta un giorno nella vita di Leopold Bloom, nell'anno 1905, a Dublino. Il modernismo cita il mito e sembra quasi dovertelo dire, cioè usa l'ironia, il gioco di rimandi.

Tolkien fa esattamente il contrario. A parità di riuso, il citazionismo di Tolkien assomiglia piuttosto all'antica *contaminatio*; è più interessato a modificare il mito per coniarne uno nuovo, un nuovo *epos*. Nel secolo in cui tutto congiura per smitizzare e reificare il mondo, lui si accanisce a voler scrivere un romanzo epico vero e proprio, non simulato, e per di più fantastico anziché

realistico. In questo va in controtendenza rispetto alla letteratura del suo tempo, e contro ogni previsione ha successo. Oggi *Il Signore degli Anelli* è un classico del Novecento al pari dei grandi capolavori modernisti che ho citato. Ma siccome questa promozione, o piuttosto questa resa all'evidenza, è cosa recente, ancora non si è capito quale sia il posto che spetta a Tolkien nella storia della letteratura. Questo è un filone di ricerca aperto, a cui qualcuno nel suo piccolo si sta dedicando.

F.F.: *Spesso viene affermato – anche da parte di ammiratori e appassionati – che l'ostilità di Tolkien alla società industriale rappresenta l'aspetto più evidentemente reazionario del suo pensiero. Questa critica ha ancora valore nell'attuale contesto in cui la minaccia di catastrofe ambientale assume dimensioni apocalittiche?*

WM4: Per certi versi non l'ha mai avuta. La celebre critica di Michael Moorcock,⁸ che appunto accusava i padri del fantasy novecentesco di essere dei reazionari nostalgici di un mondo rurale idealizzato, era fondata ma irrilevante. Perché quello che ci interessa è che la nostalgia del paesaggio perduto che si legge nel *Signore degli Anelli* restituisce l'ansia di un'epoca, il suo inconscio politico, direbbe Frederic Jameson.⁹ Tolkien quest'ansia la eredita da William Morris. E Morris guardava avanti, non indietro: *Notizie da nessun luogo*, il suo romanzo utopico del 1890, racconta che un'altra modernità è possibile.¹⁰ Per Morris questa via alternativa era il comunismo, ma lui appunto era marxista, era un rivoluzionario, Tolkien invece era un cattolico tradizionalista e pessimista storico. Tuttavia, intercettava un sentimento che serpeggiava in Gran Bretagna, culla della rivoluzione industriale, tra

⁸ M. Moorcock, *Epic Pooh*, in Id., *Wizardry and Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*, Gollancz, London 1987.

⁹ F. Jameson, *L'inconscio politico*, Garzanti, Milano 1990.

¹⁰ W. Morris, *Notizie da nessun luogo*, Ledizioni, Milano 2020.

Otto e Novecento, una resistenza all'industrialismo, che ne vedeva le implicazioni alienanti per la vita delle persone e per l'ambiente. In Tolkien c'è perfino un sottotesto anti-specista. Nella Terra di Mezzo la natura è senziente, ci sono creature e spiriti naturali che parlano, agiscono, esprimono volontà. E c'è un'articolazione del discorso sul rapporto con l'ambiente – che può essere riassunta nei rispettivi approcci di *Hobbit*, *Elfi* ed *Ent*¹¹ – estremamente interessante proprio alla luce degli eventi di questo nostro tempo e della nuova sensibilità, se non già coscienza politica, che si sta formando su certi temi.

Se in questi anni ho insistito tanto su Tolkien è anche perché sono convinto che queste sue caratteristiche di anacronismo e anticipazione, insieme alla sua poetica inerente il fantastico, ci offrano degli spunti sia sul piano letterario sia su quello della critica al dato. E sinceramente, con buona pace di Moorcock, poco importa che dietro certe suggestioni si intraveda una visione reazionaria o idealistica, se quelle pagine ci parlano. E che ci parlino lo dimostra il fatto che a mezzo secolo dalla morte dell'autore siamo ancora qui a discuterne e la sua creazione letteraria è più in auge che mai.

¹¹ Cfr. M. Dickerson - J. Evans, *Ents, Elves and Eriador. The Environmental Vision of J.R.R. Tolkien*, The University Press of Kentucky, Lexington 2006.