



ASSOCIAZIONE PER LA
TUTELA DELLE
TRADIZIONI POPOLARI
DEL TRAPANESE



ARCHIVIO
STORICO
DIOCESI DI TRAPANI

Da vari anni Senecio costituisce un importante punto di riferimento per gli studi di antichità classica online; sul suo sito vengono ospitati contributi critici, traduzioni, rivisitazioni e testi creativi in prosa e in poesia aventi attinenza con l'antico. Senecio deve la sua esistenza soprattutto ad **Emilio Piccolo**, notevole figura di docente, studioso, poeta, critico militante, prematuramente scomparso nel 2012. Per ricordarlo i direttori e i redattori della rivista hanno deciso di dedicargli una giornata di studio; sarà altresì l'occasione per comunicare e condividere ciò che Senecio sta portando avanti con inesausta passione: l'esperienza di vivere e rivivere l'antico, di trovarvi sempre qualcosa di nuovo e di attuale.

L'evento sarà organizzato dall'Associazione per la Tutela delle Tradizioni Popolari del Trapanese



SENECIO

IX Convegno di antichistica

In memoria di Emilio Piccolo

TRINACRIA

Suggerimenti dall'antico fra teatro, poesia e storia

13-14 Ottobre 2023

I SESSIONE

13 ottobre - 15.30-19.30
via Vespri 32 - 91100 Trapani

presiede Lorenzo Fort

Lorenzo Fort

Presentazione della rivista

Platimiro e Rosadea Fiorenza

L'arte del corallo dalla tradizione alla contemporaneità

Renato Puccio

Erice, quattro dee in vetta: Astarte, Tanith, Venere Ericina, Madonna di Custonaci

Marco Scalabrino

Giovanni Meli, poeta del suo tempo

Maria Grazia Caenaro

Teatro greco e cinema. Quando il mito incontra la storia

II SESSIONE

14 ottobre - 9.00-13.00
via Vespri 32 - 91100 Trapani

presiede Maria Nivea Zagarella

Rosario Atria

Storie di Sicilia tra verità e impostura: itinerari critici da Verga a Camilleri

Alessandro Cabianca

Schiave di guerra (dalle Troiane alle studentesse di Boko Haram)

Elio D'Amico

I pupi siciliani

Giuseppe Pappalardo

Conseguenze sul dialetto contemporaneo della presenza in Sicilia dei greci, dei latini e degli arabi

Salvatore Valenti

Guerra greco-gotica 535 - 555

III SESSIONE

14 ottobre - 15.30-19.30
Archivio Storico Diocesano
Corso Vittorio Emanuele 38

presiede Salvatore Valenti

Maria Nivea Zagarella

Temi e stilemi della favolistica classica nelle "Favole" di Giovanni Meli e Domenico Tempio

Gianni Caccia

Il rapporto tra uomo e animale nei *Moralia* di Plutarco

Stefania La Via

Video di circa 20 minuti (preceduto da una breve introduzione): OLTRE LA COSTA, il viaggio per mare [il Mediterraneo] e i suoi pericoli nei secoli dal XVI al XVIII

Renato Lo Schiavo

Origini siciliane dell'Odissea

Vincenzo Ruggiero Perrino

Papiri dello spettacolo. Quarta serie

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2024

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Avvertenza

di Andrea Piccolo e Lorenzo Fort

Il volume raccoglie le relazioni che sono state presentate al Convegno di Trapani dell'ottobre 2023, escluse quelle di Platimiro e Rosadea Fiorenza, Renato Puccio, Rosaro Atria, Salvatore Valenti, Stefania La Via, che hanno parlato a braccio, quindi non hanno inviato alcun testo.

Viceversa ci è sembrato opportuno includere il contributo che un altro nostro collaboratore “storico”, Antonino Contiliano, impossibilitato a presenziare di persona all'evento, ha voluto comunque inviare per rendere omaggio alla memoria di Emilio, cui lo legava un profondo rapporto di amicizia e collaborazione.

INDICE

Avvertenza <i>di Andrea Piccolo e Lorenzo Fort</i>	1
Presentazione della rivista <i>di Lorenzo Fort</i>	4
Giovanni Meli, poeta del suo tempo <i>di Marco Scalabrino</i>	7
Teatro greco e cinema. Quando il mito incontra la storia <i>di Maria Grazia Caenaro</i>	13
Schiave di guerra. Nella tragedia greca e nella realtà odierna (dalle donne troiane alle studentesse di Boko Haram) <i>di Alessandro Cabianca</i>	41
I Pupi Siciliani <i>di Elio D'Amico</i>	52
Conseguenze sul dialetto contemporaneo della presenza in Sicilia dei Greci, dei Latini e degli Arabi. <i>di Giuseppe Pappalardo</i>	58
Temi e stilemi della favolistica classica nelle Favuli di Giovanni Meli e Domenico Tempio <i>di Maria Nivea Zagarella</i>	62
Il rapporto tra uomo e animale nei Moralia di Plutarco <i>di Gianni Caccia</i>	80
L'Autrice che non è esistita. O forse sì <i>di Renato Lo Schiavo</i>	99
I papiri dello spettacolo. Quarta serie <i>di Vincenzo Ruggiero Perrino</i>	108
Un incontro e un'amicizia. Emilio Piccolo <i>di Antonino Contiliano</i>	134

Presentazione della rivista

di Lorenzo Fort

Prima di prendere la parola vorrei dedicare un minuto di silenzio a Mario Gallo, trapanese illustre scomparso novantenne il 23 gennaio scorso, collaboratore storico di “Senecio” e per lunghi anni direttore di una importante rivista quale “Lumie di Sicilia”, già degnamente commemorato nella nostra rivista non solo dal figlio Giampiero, ma anche da una fedele collaboratrice quale Maria Nivea Zagarella.

Vi ringrazio molto. Permettetemi ancora una comunicazione: il nostro amico e collaboratore Antonino Contiliano, che per seri motivi di salute non può essere con noi, mi ha chiesto di dire che Emilio Piccolo è sempre nel suo pensiero come ieri.

Per prima cosa, a nome mio personale, del codirettore Andrea Piccolo e della Redazione tutta desidero ringraziare sia l’Associazione per la Tutela delle Tradizioni Popolari del Trapanese nella persona del Professor Salvatore Valenti sia l’Archivio Storico della Diocesi di Trapani nella persona della Professoressa Stefania La Via, che non soltanto ci ospitano nelle loro prestigiose sedi, ma ci onorano con la diretta partecipazione al Convegno in veste di relatori. Un grazie particolare va al nostro amico e collaboratore storico Marco Scalabrino, che ha egregiamente curato l’organizzazione del Convegno e pure lui figura tra gli altri relatori: naturalmente li ringrazio tutti anche da parte di Andrea Piccolo – figlio del compianto Emilio, fondatore e primo direttore di “Senecio” – che anche questa volta ha elaborato la locandina e sempre gestisce online la rivista. Un sincero grazie quindi a quanti e quante sono presenti in sala.

Dopo aver percorso parecchie regioni d’Italia (Piemonte, Veneto, Toscana, Lazio, Campania) siamo finalmente arrivati in questa meravigliosa isola, prezioso crogiolo di civiltà e culture fin dai tempi più remoti: e appunto alla Sicilia desidero rivolgere un mio breve omaggio ricordando un grande poeta e grande estimatore dei testi classici, cui ha dedicato suggestive riletture universalmente apprezzate: si tratta, come immagino tutti avete già capito, di Salvatore Quasimodo, del quale appunto tengo a leggere un famoso brano, purtroppo di immediata, drammatica attualità:

Sei ancora quello della pietra e della fionda,
uomo del mio tempo. Eri nella carlinga,
con le ali maligne, le meridiane di morte,
t’ho visto – dentro il carro di fuoco, alle forche,
alle ruote di tortura. T’ho visto: eri tu,
con la tua scienza esatta persuasa allo sterminio,

senza amore, senza Cristo. Hai ucciso ancora,
come sempre, come uccisero i padri, come uccisero
gli animali che ti videro per la prima volta.
E questo sangue odora come nel giorno
Quando il fratello disse all'altro fratello:
«Andiamo ai campi». E quell'eco fredda, tenace,
è giunta fino a te, dentro la tua giornata.
Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue
Salite dalla terra, dimenticate i padri:
le loro tombe affondano nella cenere,
gli uccelli neri, il vento, coprono il loro cuore.

E veniamo alla rivista: qui posso illustrarla solo brevemente, per non rubare tempo alle relazioni, ma il mio testo completo verrà pubblicato, come gli altri, negli Atti, che, ancora una volta, usciranno grazie ad Andrea. Proprio lui alla morte del padre, avvenuta il 23 luglio 2012, mi manifestò per telefono l'intenzione di continuare l'opera paterna, ovvero la grande avventura di "Senecio" – iniziata grazie a una sollecitazione di Gianni Caccia di Novi Ligure (che compone la redazione assieme ad altri sei studiosi di varie parti d'Italia: Alessandro Cabianca di Padova, Maria Grazia Caenaro di Treviso, Claudio Cazzola di Ferrara, Letizia Lanza di Venezia come me, Vincenzo Ruggiero Perrino da Frosinone, Andrea Scotto di Novi Ligure). Iniziata, dicevo, nell'ormai lontano 1° maggio 2003, come sezione dedicata all'antico (specie greco-latino ed ebraico-cristiano, ma non solo) e alle sue moderne rivisitazioni, della già vitale e importante rivista online "Vico Acitillo 124. Poetry Wave", "Senecio" ebbe successo e, via via che cresceva il numero delle sue sezioni acquistò sempre maggiore spessore e risonanza anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, dotandosi di un proprio sito web (<http://www.senecio.it>). Era stato naturalmente Emilio a scegliere il titolo, a volere per la testata il quadro di Paul Klee raffigurante un volto dal duplice sguardo – idoneo appunto a esprimere la compresenza e lo scambio dialettico tra passato e presente – e a scrivere di suo pugno l'editoriale che si può leggere nella homepage. Purtroppo la morte di Emilio Piccolo – docente, studioso e poeta, amico leale, generosamente impegnato sul piano etico e politico – ha rappresentato una perdita incolmabile ed è così che a scopo di memoria e di celebrazione, ma anche per radicare "Senecio" nel territorio, fin dal 2014, grazie a una proposta avanzata da Vincenzo Ruggiero Perrino, abbiamo organizzato i nostri Convegni annuali con studiosi e studiose di vaglia, in località, come sopra accennato, varie e tutte di prestigio. Il sottotitolo di tutti i Convegni è significativo: *I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*; le relazioni sono tutte raccolte in ebook da Andrea Piccolo e pubblicate nel sito, scaricabili dalla homepage alla voce "Atti dei Convegni di Senecio".

Infine, permettetemi ancora due considerazioni. La prima riguarda l'importanza che tutti noi dello staff (assieme ai molti collaboratori) attribuiamo a "Senecio", non solo perché convinti che possa contribuire alla conservazione e alla diffusione della cultura, anche se qualcuno ha detto che con la cultura non si mangia, ma anche perché vogliamo opporci alle tenebre dei nostri giorni, alle manipolazioni di ogni tipo e alle strumentalizzazioni anche politiche, al triste panorama che ci circonda e ci soffoca, alle volgarità, alle parole d'odio che sono all'ordine del giorno, non solo nelle strade, ma anche e soprattutto nei social network: in una parola, a tutti gli aspetti deteriori, per non dire criminali, della comunicazione in rete.

La seconda considerazione è sulla rivista allo stato attuale. Dall'anno della fondazione "Senecio" ha continuato a mostrarsi vitale con l'uscita di sei contributi al mese ad esclusione del mese di agosto, quindi ormai il numero dei lavori pubblicati è imponente. Speriamo di poter continuare così anche in futuro. Vi ringrazio e dichiaro aperti i lavori.

Giovanni Meli, poeta del suo tempo

di Marco Scalabrino

1. *Gli studi e gli esordi*

Grande naso, ampia bocca, labbro inferiore prominente; occhi vivaci piccoli e neri, largo mento, fronte spaziosa; capelli canuti, media statura, andamento nobile e grave, nelle sembianze Giovanni Meli era serio e pensoso, ma intrattenendosi con gli amici egli era affabile e disinvolto.

Nacque Giovanni Meli il 6 marzo 1740 a Palermo, da Antonino e da Vincenza Torriquos. Oltre che dai genitori, la famiglia fu composta da due fratelli, Stefano e Francesco, e da una sorella, Maria Antonia.

Un giorno uno zio, forse Andrea Meli, gli diede da leggere l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto. Aveva dieci anni. Si addormentò leggendo il libro di Ariosto e, in sogno, gli parve di ripeterne i versi. Svegliatosi, si accorse però che quei versi erano suoi. Sebbene nessuno l'avesse addestrato alla metrica, egli aveva preso a improvvisare ottave in italiano, o meglio in "dialetto toscano" come allora si diceva in Sicilia. Cosa che non deve stupire, se si pensa che in quel tempo non si aveva affatto "coscienza della lingua italiana come lingua nazionale".

Meli ragazzo ebbe così, inaspettatamente, consapevolezza della sua attitudine alla poesia.

Essendo tuttavia desiderio dei genitori che il figlio divenisse medico, fu avviato alla frequenza delle scuole cliniche, sotto la guida del dottor Baldassare Fagiani. Il dottore Fagiani, che insegnava all'Accademia di Medicina, presentò il giovane studente al suo amico dottor Giovanni Gianconte. Questi, che si diletta di letteratura, avendone avuto un'ottima impressione, lo introdusse a sua volta al Principe di Campofranco, Antonio Lucchesi Palli, il quale aveva istituito, nella sua casa in via dello Spasimo a Palermo, l'accademia denominata Conversazione Galante.

2. *La Fata Galanti*

Fin dal 1761, pur non essendo prete, Giovanni Meli vestì da abate. "Ho indossato l'abito sacerdotale – scriverà egli nel 1814 – perché nella mia gioventù era quello dei medici per avere accesso nei monasteri, nonché per frequentare le case dei nobili, che difficilmente si aprivano ai semplici borghesi. Il pubblico, generoso in parole, mi attribuì il titolo di abate, talché ho avuto il fumo senza l'arrosto".

Pubblicata a Palermo nel 1759, la *Fata Galanti*, la sua prima opera, ebbe subito successo e gli "acquistò tale fama da essere, sin da quel tempo, considerato il migliore poeta nazionale e, per la sua giovane età, denominato *lu puiticchiu*, il poetino". In essa, per primo, il Meli introdusse le ottave narrative, ovverosia col distico finale baciato (AB AB AB CC), infrangendo così il predominio dell'ottava siciliana (con schema AB AB AB AB).

3. *Medico*

In data 25 luglio 1764, a ventiquattro anni, come si usava all'epoca, il Meli ottenne dal Pretore di Palermo la *Licenza per l'esercizio della professione medica* (il capoluogo siciliano non aveva allora l'Università, la Regia Accademia degli Studi di Palermo fu elevata a Università nel 1805).

Nei primi del 1767, il Meli lascia così Palermo e si reca a Cinisi (a 30 chilometri circa dal capoluogo), dove si era resa libera una condotta medica.

4. *A Cinisi. L'Origini di lu munnu. La Buccolica*

Nei cinque anni che rimase a Cinisi, il Meli si recava ovviamente a curare gli infermi e, nel tempo libero, leggeva, scriveva, corrispondeva con gli amici.

Nel 1768, scrisse *L'Origini di lu munnu*, un poemetto di 79 ottave nel quale egli mette in ridicolo il panteismo e dileggia le credenze cosmogoniche dell'umanità promosse da Vincenzo Miceli, un sacerdote monrealese. A Cinisi, compose altresì quasi tutta la *Buccolica*.

*Muntagnoli interrutti di vaddati,
Rocchi di lippu e areddara vistuti,
Caduti d'acqua chiari inargentati,
Vattali murmuranti e stagni muti;*

*Vàusi e cunzarri scuri ed imbuscati,
Sterili junchi e ghinestri ciuruti,
Trunchi di lunghi età mali sbarrati,
Grutti e lambicchi d'acqui già mpitruti;*

*Pàssari sulitarii chi bianciti,
Ecu chi ascuti tuttu e poi ripeti,
Ulmi abbrazzati stritti di li viti,*

*Vapuri taciturni, umbri sigreti,
Ritiri tranquillissimi accugghiti
L'amicu di la paci e di la quieti.*

La *Buccolica* si apre con un sonetto di meravigliosa evidenza, di strabiliante ampiezza ideale, che abbiamo appena letto, un quadro perfetto che seduce e sorprende.

Ma, pure l'Idillio 1 della Primavera è uno stupendo inno alla natura:

*Sti silenzi, sta virdura,
Sti muntagni, sti vallati,
L'à criatu la Natura
Pi li cori nnamurati.*

*Lu sussurru di li frunni,
Di lu ciumi lu lamentu,
L'aria, l'ecu chi rispunni,
Tuttu spira sentimentu.*

*Dda farfalla accussì vaga,
Lu muggitu di li tori,*

*L'innocenza chi vi appaga,
Tutti pàrranu a lu cori.*

*Stu friscettu nsinuanti
Chiudi un gruppu di piaciri,
Accarizza l'alma amanti
E ci arrobba li sospiri.*

Composta da Idilli in endecasillabi sciolti, a volte interrotti da settenari, e da Egloghe in terzine incatenate, già dal primo sonetto s'intuisce il contenuto dell'opera, perché in esso il Meli si definisce "l'amicu di la paci e di la quiet?" e, in effetti, in tale stato egli cercò di vivere tutta la sua vita, ma senza successo.

La *Buccolica* è divisa in quattro parti, ciascuna delle quali prende il nome di una stagione.

La prima Egloga, *La Primavera*, è una delle più belle, ma è opinione diffusa che il suo apice sia quello che tratta delle sventure di Polemone. Era stato Polemone un ricco pescatore; una tempesta poi gli sottrasse a un tempo, con la ricchezza, l'amante e gli amici. Meli rappresenta Polemone, seduto sopra uno scoglio solitario, il capo chino e la faccia dolente. Infelice, disprezzato da tutti, senza più un amico, senza più una persona da amare, passa il suo tempo pescando e cercando di sfogare con il canto tutti gli affanni che lo opprimono.

*Ab distinu tirannu! E chi ci giuva
A Polemuni lu so gran sapiri,
Si tu ci si' nimicu?*

*Si poviru e minnicu,
Disprezzatu di tutti,
Nun trova amanti chiù, nun trova amicu!*

*Guardalu nna ddu scogghiu,
Cu na canna a li manu
Sulu e spirutu in attu di piscari,
Chi sfoga lu so affannu cu cantari.*

Un commovente lamento nel quale Polemone, nella malinconia della placida notte, guarda agli astri e a loro rivolge il suo profondo dolore, in uno sconfortato canto di impareggiabile potenza lirica:

*Su' a lu munnu e 'un sacciu comu,
Derelittu e in abbannunu,
Né di mia si sa lu nomu,
Né pi mia ci pensa alcunu!*

.....

*Quali gloria ti ni veni,
Numi barbaru e inumanu,
Di li mei tormenti e peni
Si la forza è a li toi manu?*

.....

5. Il ritorno a Palermo. Le Odi

Nei primi del 1772, il Meli fece ritorno a Palermo. Il lusso della capitale, la galanteria e la bellezza di alcune sigore eccitarono il suo estro amoroso e poetico. Nel 1777, infatti, per donna Maria Sieripepoli, marchesa di Regiovanni, giovanissima moglie di don Carlo Antonio Ventimiglia, occhi luminosi “*chi assimigghianu a dui brillanti stidd?*”, il Meli scrisse l’Ode *Lu gigghiu*. E nello stesso anno egli conobbe donna Mela Cutelli, seconda moglie di don Emanuele Lo Dolce. Giovanissima bella e piacente, donna Mela aveva un seno superbo, un vero boccone appetitoso che faceva gola al poeta, tanto che il delizioso “*ortu di rosi e ciuri?*” di lei è innegabile che gli abbia fatto fare più d’un peccato di pensiero. Da qui *Lu pettu*, che ci spiega pienamente come la sensazione erotica in quel tempo soverchiava nel Meli ogni altra sensazione. Se ne riporta l’incipit:

*Ntra ssu pittuzzu amabili,
Ortu di rosi e ciuri,
Dui mazzuneddi Amuri
Cu li soi manu fa.
Ci spruzza poi cu l’ali
Li fiocchi di la nivi,
Ntrizza li vini e scrivi:
Lu paradisu è ccà.*

Lu labbru è la più celebre di tutte le sue poesie, che il popolo ha ribattezzato col nome di *Apuzza nica*.

*Dimmi, dimmi, apuzza nica
Unni vai cussì matinu?
Nun c’è cima chi arrussica
Di lu munti a nui vicinu.*

*Trema ancora, ancora luci
La rugiada ntra li prati:
Duna accura nun ti arruci
L’ali d’oru delicati!*

*Li ciuriddi durmigghiusi
Ntra li viridi soi buttuni
Stannu ancora stritti e chiusi
Cu li testi a pinnuluni.*

*Ma l’aluzza s’affatica,
Ma tu voli e fai caminu.
Dimmi, dimmi, apuzza nica
Unni vai cussì matinu?*

*Cerchi meli? E s’iddu è chissu,
Chiudi l’ali e ‘un ti straccari,
Ti lu ‘nziggu un locu fissu
Unni ài sempri chi sucari.*

*Lu conosci lu miu amuri,
Nici mia di l’occhi beddi?*

*Ntra ddi labbri c'è un sapuri,
Na ducizza chi mai speddi.*

*Ntra lu labbru culuritu
Di lu caru amatu beni
C'è lu meli chiù squisitu:
Suca, sucalu, ca veni.*

Le odi erotiche del Meli, ritenute dai più il suo capolavoro, vennero pubblicate, in gran parte, nell'edizione del 1787.

6. *Sarudda*

Nel medesimo anno, il Meli incominciò il suo insegnamento di Chimica presso l'Accademia degli Studi di Palermo e intanto scrisse il ditirambo *Sarudda*.

7. Il *Don Chisciotti e Sanciu Panza*

Pressappoco nello stesso periodo, il Meli scrisse altresì il *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, un poema in dodici canti, datato 1787. Sotto l'influsso di Voltaire, di Montesquieu, di Rousseau, le cui opere, fra il 1780 e il 1787, s'era dato a studiare, Giovanni Meli prese a interessarsi ai problemi morali e sociali della sua epoca. Un poeta, infatti, non può sottrarsi al suo tempo; specie un poeta di squisita sensibilità qual era il Meli. Egli voleva lanciare il suo grido di protesta, di rancore, di redenzione. Ma per farlo, occorreva che egli stesso fingesse di farsene beffe. Si avvale, perciò, dei tipi di Miguel de Cervantes per velare la sua satira, la quale più che al riso invita alla meditazione. Tornato al mondo nel 18.mo secolo, l'eroe della Mancha non si propone più dunque la guerra ai mostri e ai giganti; egli anela ad attuare le idee degli economisti e dei filantropi; vuole il riscatto del popolo, si fa paladino degli umiliati, degli oppressi, dei lavoratori, dei proletari. E al Don Chisciotte il Meli oppone Sancio Panza, così da generare l'equivoco se egli tenesse per la temeraria ribellione dell'uno o per la conciliante acquiescenza dell'altro. Del cervellotico Don Chisciotti, Sancio Panza – che è viceversa l'uomo pratico, il tipo del saggio popolano, fa un ritratto gradevolissimo nel Canto V, Ottave 26 e 28:

*Era longu, era siccu e assimigghiava
Tuttu scurciatu a vostra riverenza;
A lu parrari li genti ammagava
Ed ogni sua palora era sentenza;*

*Jeu cu la vacca aperta l'ammirava,
Ma 'un c'è bugiarda chiù di l'eloquenza;
Cosi chi 'un si putianu immaginari
Vi li faceva vidiri e tuccari.*

*Aveva un primu motu bestiali,
Ma a trattarlu era poi n'apa di meli;
Tinìa massimi eroici e reali
E ntra lu cori so nun c'era feli;*

*Cu tuttu ciò patìa d'un certu mali,
Ch'essennu 'n terra si cridia a li celi;
Minnicu, si crideva un signurazzu;
Dijunu saziu. Nsumma era un gran pazzu.*

Il poema è ricco di descrizioni pittoresche, di argute sentenze, di episodi ingegnosi che, per la loro molteplicità, formano l'intreccio delle imprese stranissime di quel cavaliere errante.

8. *Le Favuli murali*

Il poeta nel mentre si appartava sempre più dal mondo e, dalla sua raccolta solitudine, generò le *Favuli murali*.

9. *20 dicembre 1815 - la morte*

Il 20 dicembre 1815, al far dell'alba, Giovanni Meli spirava.

Un ricordo marmoreo del Meli è collocato nella Biblioteca Comunale di Palermo.

10. *Considerazioni conclusive*

Ricordato che “Ogni opera va vista con le lenti del tempo e non con le nostre”, che il Meli il dialetto l'aveva fin nel cognome, “miele”, il Nostro è il più siciliano dei poeti siciliani, perché pensa in siciliano, perché sente in siciliano, perché insomma il siciliano è lo spirito che informa tutta la sua opera.

Teatro greco e cinema. Quando il mito incontra la storia

di Maria Grazia Caenaro

Premessa

Vorrei proporre – da antichista – qualche riflessione su alcuni film che rielaborano in chiave fortemente innovativa e nel linguaggio peculiare del cinema tre miti – Atridi, Argonauti, Labdacidi – desunti da capolavori del teatro greco negli anni ‘60-’80 del Novecento: anni che, come è ben noto, segnarono una svolta tanto negli studi classici – in particolare quelli sulla tragedia¹ – quanto nell’allestimento di drammi antichi per la scena (il Teatro di Siracusa, ma anche l’Olimpico di Vicenza) e in altre forme di rivisitazione dei classici (come l’opera lirica e il balletto).² Nel passaggio dal Teatro di Dioniso nell’Atene del V sec. a.C. alla scena moderna e alla sala cinematografica è naturale chiedersi come le antiche storie siano state rimodellate in film diretti in un arco temporale ristretto da registi diversissimi per formazione e intenti (in Italia nel decennio 1960/1970 Visconti, Pasolini, Cavani) sperimentatori nel campo della cinematografia, i quali nelle loro opere fanno interagire il mito – per sua natura atemporale e “aperto”, cioè manipolabile e suscettibile di infinite variazioni ma nei suoi elementi costitutivi saldamente radicato nella nostra cultura (e forse nella nostra psiche)³ – e la storia personale o collettiva recente e contemporanea, rivissuta, rimedia e riproposta da ciascuno in prospettiva fortemente soggettiva⁴.

Sceneggiatori e registi nella seconda metà del secolo mirano non a riattualizzare o rivisitare in chiave moderna drammi antichi, come il “teatro mitologico” fiorito in Europa fra le due guerre e sul quale Steiner esprime un giudizio severo ne *La morte della tragedia*⁵, ma a estrarre il senso del mito che aiuta a

¹ Cfr. J.-P. Vernant - P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad.it, Torino 1976 (Paris 1972). J.Kott, *Mangiare dio*, trad. it. Milano 1977 (N.Y. 1970) (ora anche J.K., *Mangiare Dio, Una interpretazione della tragedia greca*, a cura di E. Capriolo, Milano 2017).

² Cfr. in U. Albin, *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, Firenze 1981, il breve saggio conclusivo “Tra filologia e teatro” dedicato agli incontri tra gli studiosi dell’antichità classica e il teatro greco nello storico Convegno internazionale “I Greci nostri contemporanei?” (Firenze 26-29 aprile 1979) pp. 96-115. Sul passaggio dal testo letterario alla scena, cfr. A.M. Cascetta (a cura di) *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991. M. Fusillo, *Dramma antico e scena moderna*, “Atene e Roma” n.s. XL, 1, 1995, pp. 30-37.

³ Cfr. C. Levi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964 (Paris 1962) che definisce i miti “verità psichiche”. J. Hillman, *La vana fuga dagli dei*, trad. it., Milano 1994. Id., *Saggio su Pan*, trad. it., Milano 1977.

⁴ Sulla fluidità del mito nelle elaborazioni tragiche cfr. H.C. Bradley, *i Greci a teatro*, trad.it., Bari 1972, pp.102-146 (in partic. sulla vendetta di Oreste, pp.147-170). Sulla “pervasività” del mito nella letteratura europea cfr. C. Carena, *Il fascino del mito*, Roma 2013.

⁵ Cfr. G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano 1965;1991 (Oxford 1961), pp. 250-251: “La letteratura drammatica moderna si è rivolta in massa alla mitologia antica [...]. Questo tentativo di indossare l’antica maschera cela la consapevolezza che nessuna mitologia creata nell’età del razionalismo empirico ha uguagliato la forza tragica o la fortuna drammatica dell’antico. Ma quando il drammaturgo contemporaneo ricorre a Orfeo, Agamennone o Edipo, cerca di valorizzare le vecchie bottiglie rubate aggiungendovi vino nuovo spremuto in parte da Freud, in parte da Frazer”.

comprendere l'essenza intima delle storie recenti, ed è sua volta oggetto di interpretazioni legate a “mode” culturali anche in apparenza transeunti, che tuttavia forniscono “grimaldelli” – si è detto – per cogliere istanze profonde e implicite nei testi antichi.

Oltre alla elaborazione della *fabula* o *plot* o *mythos*, l'elemento principale nella *Poetica* di Aristotele, il passaggio dalla scena al cinema (immagini in movimento) implica un forte accento posto su *opsis*, (nel filosofo l'ultimo dei sei elementi costitutivi della tragedia), “ciò che si propone allo sguardo”, che diventa preminente nella prospettiva del significato che gli autori del film (soggettista, sceneggiatore, scenografo, regista) hanno voluto dare alla loro opera ed espresso consapevolmente attraverso il linguaggio peculiare del cinema, che presuppone come destinatario, ancora più del teatro “politico” (cioè destinato alla fruizione di tutta la polis) dell'Atene del V sec., il pubblico/massa potenzialmente globale nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte (e quindi anche della fotografia) e deve tenere conto della natura specifica della percezione filmica, i cui meccanismi (cioè come il cervello recepisce le immagini in movimento) sono complessi e recentemente esplorati dalle neuroscienze⁶.

Va considerato prima di tutto che il rapporto del film con il testo letterario in cui il mito antico è stato elaborato e trasmesso non può essere posto in termini di fedeltà o meno all'originale, perché la relazione fra le due “forme espressive” è molto più complessa. Avverte infatti Roberto Danese: “Ci sono analogie funzionali, strutturali e antropologiche fra il sistema di mitopoiesi del mondo antico e il cinema in quanto potente strumento di mitopoietica narrazione del nostro tempo, ma anche sostanziali differenze. Il film opera una libera ri-codificazione formale e contenutistica delle storie che fa proprie traghettando il testo letterario di partenza verso livelli di significato nuovi. È una traduzione intersemiotica che ricostruendo radicalmente le forme espressive del testo di partenza ne ridefinisce anche le forme del contenuto”⁷.

Inoltre una riflessione sul rapporto del film con il testo antico non può eludere il confronto con riletture teatrali moderne spesso concomitanti e talvolta audacemente innovative. E sullo sfondo di entrambe le forme di riappropriazione dell'antico suona sempre attuale l'interrogativo di Steiner: “Perché l'eterno ritorno del mito, perché la permanenza centrale e canonica dei miti greci? Perché

⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad.it., Torino 1966 (Frankfurt am Mein 1955).

⁷ Le prospettive e i metodi delle ricerche in questo campo sono efficacemente enunciati in R.M. Danese, *Il mito nel cinema, il cinema nel mito. Ridefinizioni del mito classico nella cultura contemporanea*, “Quaderni del Ramo d'Oro on-line” n.7 (2015): 1) Analisi dei processi narrativi che dal punto di vista cinematografico vengono sviluppati in ciascun film in relazione ai contesti culturali e storici in cui i film sono stati prodotti. 2) Studio dei rapporti con gli ipotesti classici e i miti in essi narrati. 3) Esame delle modalità con cui il mito viene riscritto e modificato sia in relazione ai presupposti tematici quanto alla peculiarità stilistica. 4) Riflessione sulla valenza di ogni narrazione mitologica classica nella cultura contemporanea, in relazione alla rimodulazione che essa riceve grazie alla traduzione in linguaggio filmico.

l'autorità ininterrotta dei miti greci nell'immaginazione dell'Occidente? Perché un pugno di miti greci ricorre nell'arte e nel pensiero del Novecento con un'intensità quasi ossessiva?"⁸.

Prenderò dunque in esame principalmente tre film che hanno segnato in Italia un'epoca: *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) di Luchino Visconti, regista teatrale e cinematografico; *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini, poeta, romanziere, drammaturgo, regista; *Antigone* (1969) di Liliana Cavani, autrice di documentari-inchiesta e di regie per la televisione, il teatro e il cinema.

1. *Luchino Visconti**

Curiosa è la genesi di *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), "Leone d'Oro" per la regia alla Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia due anni dopo il grande successo del *Gattopardo*, tratto dal romanzo di Tomasi di Lampedusa e diretto sempre da Visconti⁹. Fu un film su misura per Claudia Cardinale che il produttore Franco Cristaldi, allora suo marito, voleva liberare dall'identificazione con il personaggio di Angelica facendole interpretare un ruolo drammatico. Visconti, che già aveva diretto per il produttore *Le notti bianche* di Dostoevskij con Marcello Mastroianni, chiese a Suso Cecchi D'amico – la sceneggiatrice toscana figlia del letterato e critico Emilio Cecchi – un soggetto idoneo, e assieme a lei lavorò poi attivamente alla stesura del copione, ispirato – lo dichiarò il regista stesso nelle interviste – alla trilogia di Eschilo ("L'idea iniziale del film è stata l'*Orestide*"), messa in scena nel 1960 al Teatro greco di Siracusa da Gassman (regista e attore nelle parti di Agamennone e di Oreste) e Pasolini (autore della traduzione/ricreazione del testo greco): "un fatto dirompente in Italia", il superamento di una

⁸ Cfr. G. Steiner, *Le Antigoni. Un grande mito classico nell'arte e nella letteratura dell'Occidente*, trad. it., Milano 1990 (Oxford 1984), pp. 332-333: "Avendo preso dall'antica Ellade gli elementi essenziali della razionalità occidentale, delle istituzioni politiche e delle forme estetiche, abbiamo preso anche la mitologia, da cui questi elementi essenziali hanno tratto la loro storia e validità simbolica [...] La letteratura greca è la prima che conosciamo e sentiamo come tale. La sua identificazione con il mito è così immediata e feconda da rendere la mitologia greca un centro e perno di riferimento permanente di tutta l'inventiva poetica e l'allegoria filosofica successiva. I miti greci sono una stenografia la cui economia genera varianti illimitate, ma che non ha bisogno, in sé, di essere reinventata".

* L. Visconti (Milano 1906-1976), regista cinematografico e teatrale, in quarant'anni di attività ha allestito più di novanta spettacoli fra opere teatrali, balletti, melodrammi (il padre era stato uno dei fondatori della Scala), film. Aveva iniziato la sua carriera nel cinema in Francia come assistente alla regia e ai costumi di Jean Renoir, ebbe come aiuto Franco Zeffirelli, alla sua scuola si sono formati i registi Ettore Scola e Bernardo Bertolucci.

⁹ Cfr. G. Piccolo, *La bella confusione*, Milano 2023. Lo scrittore e regista nel recente romanzo-saggio ripercorre il "decennio d'oro" del cinema italiano (1960-1970) a partire dalla concomitante lavorazione del *Gattopardo* di Visconti e di *Otto e mezzo* di Fellini con Claudia Cardinale che recitava in entrambi i film, presentati in quello stesso anno alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove vinse il "Leone d'Oro" *Giulietta e Romeo* di Zeffirelli. La scelta di girare un film prevalentemente in interni concentrato nello spazio (Volterra) e nel tempo (tre giorni) fu imposta anche da esigenze di contenimento del budget dopo la dispendiosissima produzione del *Gattopardo*.

tradizione accademica consolidata, a giudizio di Umberto Albini¹⁰. Ma gli sceneggiatori costruirono il loro dramma intorno a Elettra, che è del resto il personaggio centrale nelle riprese novecentesche della saga degli Atridi, attingendo principalmente alla tragedia di Euripide (l'unico dei tre tragici a rappresentare la figlia di Agamennone sposata a un contadino o destinata a sposare l'amico di Oreste, Pilade), ma con evidenti "prestiti" o suggestioni dalle *Coefore* di Eschilo e dall'*Elettra* di Sofocle¹¹. Lavorare su opere desunte dal dramma antico non era una novità per Visconti, che aveva già curato la regia di rivisitazioni settecentesche e moderne di tragedie greche. Vent'anni prima, agli inizi della sua carriera teatrale, aveva messo in scena l'*Antigone* di Anouilh (1945), poi l'*Oreste* di Alfieri (1949), la *Medea* di Euripide (1953) e infine l'*Ifigenia in Tauride* musicata da Gluck (1957), ma considerava la regia teatrale e quella cinematografica due modalità espressive radicalmente differenti: una vincolata al testo letterario che ha già una sua forma compiuta, intoccabile, alla quale il regista deve dare realizzazione spettacolare sul palcoscenico, l'altra sciolta anche dal rispetto per la sceneggiatura e addirittura *work in progress* che a volte inventa soluzioni sul set per aderire alla realtà, quando la scopre molto diversa da quella concepita a tavolino: "Il cinema è una *creazione*, il teatro soltanto un'*interpretazione* di un testo scritto in modo definitivo. Nel cinema invece bisogna inventare tutto, e questo è ancora più affascinante"¹².

Il mito degli Atridi per la sua potenza di simbolo era idoneo a rappresentare il disfacimento di una famiglia borghese, uno dei temi prediletti dal regista ("Quello che mi ha sempre interessato è l'analisi di una società malata" dichiara in un'intervista del 1975) sotto l'urto violento della storia¹³. Gli sceneggiatori (Visconti, Cecchi D'Amico e Mediolì) dovevano battere vie nuove rispetto agli altri soggetti dei loro film di matrice letteraria, ma Visconti è esplicito: "Questi personaggi situati nella storia recentissima sono tuttavia reincarnazioni di miti greci". E a chi gli chiedeva se il personaggio principale fosse proprio Elettra chiedeva a sua volta: "Quale Elettra? di Sofocle? di Euripide? o forse di

¹⁰ Cfr. U. Albini, *Quattro interpretazioni teatrali dell'“Oresteia”*, in *Viaggio nel teatro classico*, Firenze 1987, pp.15-26. Dice lo studioso del teatro antico particolarmente attento alle "rivisitazioni" moderne: "Ho voluto recuperare l'itinerario di quattro grandi spettacoli tratti dalla trilogia ed analizzare i diversi affetti e progetti che li hanno improntati perché essi testimoniano come un testo di Eschilo, a distanza di oltre 2000 anni, stimoli sempre nuove e differenti risposte culturali ed esistenziali". Le quattro messe in scena – sottolinea il filologo – furono accompagnate da intensi studi sul testo greco: Jean-Louis Barrault, regista e attore (Parigi 1955), Vittorio Gassman - P.P. Pasolini (Siracusa 1960), Luca Ronconi (Belgrado Venezia Spoleto 1971), Peter Stein (Berlino 1981).

¹¹ Cfr. F. Condello, *Elettra. Storia di un mito*, Roma 2010 (in particolare "Elettra nel Novecento", pp. 107-164). Nel volume sono censite quasi 200 *Elettre*. Cfr. anche M. Fusillo, *Elettra nel Novecento fra politica e psicoanalisi*, in F. Gambelli - D. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma 2004, pp. 111-136. Tra le opere più significative spiccano *Elettra* di Hofmannsthal /Strauss (1909), la trilogia *Il lutto si addice a Elettra* di E. O'Neill (1931), *Elettra* di J. Giraudoux (1937), *Elettra o la caduta delle maschere* di M.Yourcenar (1944), *Elettra amore mio* di L. Gyurkó (1967) dal quale il regista M.Jancsó trasse il film dello stesso titolo in forma di musical (1974).

¹² Sul lungo sodalizio della sceneggiatrice con il regista, cfr. Suso Cecchi D'Amico, *Storie di cinema (e altro)*, Milano 2022. La D'Amico partecipò alla sceneggiatura di tutti i film più importanti di Visconti, da *Senso* (1954) e *Rocco e i suoi fratelli* (1960) fino all'ultimo, *L'innocente* (1976), incompiuto alla morte del regista e portato a termine proprio con le sue indicazioni.

¹³ Visconti, chiusa con *Rocco e i suoi fratelli* l'esperienza del Neorealismo di cui era stato uno degli iniziatori (il termine era stato coniato proprio in riferimento alle sue prime opere), ingiustamente definito "cronaca" e non "storia", si volge ora a rappresentare la dissoluzione di una famiglia borghese. Cfr. A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano 1999.

Racine?”¹⁴. Il titolo di questa *Oresteia* dei nostri tempi (l’incipit de *Le ricordanze* di Giacomo Leopardi, il XXII dei *Canti*) dà un esplicito segnale: sarà un film sulla memoria¹⁵.

Il film ha struttura drammatica, introdotto da un prologo e concluso dalla catastrofe, scandito in episodi incentrati su dialoghi attraverso i quali i personaggi aprono spiragli su un passato familiare di misteri e segreti per farne emergere ciascuno la sua verità. Ma è fatto soprattutto di atmosfere cupe, inquietanti, suggerite dall’ambientazione nei luoghi simbolo della enigmatica civiltà etrusca e da una sapiente utilizzazione negli esterni della luce incerta dell’autunno (il film fu girato infatti tra la fine di agosto e l’ottobre del ’64).

Le scene iniziali prima dei titoli di testa, in funzione di prologo, sono ambientate in una elegante moderna casa ginevrina, dove è in corso un party che sembra voler richiamare la celebre sequenza del ballo del *Gattopardo* ma con un totale rovesciamento: il film non è a colori bensì in bianco e nero¹⁶, Sandra, la protagonista, indossa un semplicissimo abito nero aderente con una rosa bianca infilata nella profonda scollatura, e sobria, quasi stilizzata, è anche l’acconciatura dei capelli che le incorniciano il volto dall’espressione lievemente malinconica; si muove tra gli ospiti con cortese sollecitudine, ma all’improvviso si incupisce sentendo suonare al pianoforte un *Preludio* di Franck che evidentemente le risveglia ricordi penosi e il marito Andrew (l’attore americano Michael Craig) ne coglie subito il turbamento¹⁷. È la vigilia della partenza per l’Italia della coppia: Sandra/Elettra (non Oreste) torna dopo molti anni nella città natale, Volterra, per firmare l’atto di donazione al Comune del giardino della villa di famiglia perché lo destini a parco pubblico, assieme al marito americano curioso di conoscere quei luoghi.

Dopo aver attraversato il solare paesaggio toscano, vedono profilarsi cupe le Balze, poi si lasciano alle spalle la vista del mare e, varcata la porta che si apre nelle mura etrusche, attraversano la città grigia, malinconica aggrappata alla rupe di tufo che si sgretola incessantemente, con le sue vecchie case, i vicoli stretti, le anguste scalinate, fino all’antico palazzo di famiglia che ad Andrew sembra un museo con le sue vaste sale silenziose e poco illuminate sovraccariche di suppellettili d’ altra epoca e di preziosi

¹⁴ Cfr. M. Giori, *Oresti di paglia ed Elettre sepolte. Le suggestioni dell’antico* in “Vaghe stelle dell’Orsa...” di Luchino Visconti, LANX 9 (2011) pp. 86-109, un’analisi delle sei sceneggiature (la definitiva pubblicata nel 1965 e riedita nel 2000). Nelle interviste Visconti dichiarava d’aver tratto ispirazione solo da Sofocle e Leopardi, ma nel saggio è messa in luce la molteplicità di “filtri letterari” (D’annunzio, J. Ford, O’Neill) attraverso i quali viene riletto il mito già elaborato in prospettive diverse dai tre tragici greci.

¹⁵ *Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea / tornare ancor per uso a contemplarvi / sul paterno giardino scintillanti, / e ragionar con voi dalle finestre / di questo albergo ove abitai fanciullo, // e delle gioie mie vidi la fine. / Quante immagini un tempo, e quante fole / creommi nel pensier l’aspetto vostro / e delle luci a voi compagne!* (vv.1-9). Cfr. anche i vv.55-60: *Qui non è cosa // ch’io vegga o senta, onde un’immagin dentro / non torni, e un dolce rimembrar non sorga, / dolce per sé; ma con dolor sottentra / il pensier del presente, un van desio / del passato, ancor che tristo, e il dire: io fui.*

¹⁶ Per la splendida fotografia in bianco e nero di Armando Nannuzzi il film fu premiato l’anno dopo con il “Nastro d’argento” a Taormina. Ottenne poi il premio per il miglior restauro a Venezia nel 2014.

¹⁷ Il *Preludio corale e fuga per pianoforte* di César Franck (1884) è il Leitmotiv del film, un omaggio alla madre di Visconti che amava molto quel pezzo caratterizzato da una insistita circolarità.

alabastri¹⁸. Sandra appena entrata nella casa intuisce, con inquietudine, la presenza del fratello Gianni/Oreste (Jean Sorel) che vive lontano da Volterra e vi torna raramente. Ma in segreto si ritrovano più tardi nel giardino immerso nel buio, tra i grandi alberi percossi dal vento, sotto il busto del padre ricoperto da un drappo bianco: è una esplicita citazione dell'incontro di Elettra e Oreste sulla tomba di Agamennone ad Argo di Eschilo, ma qui i fratelli si abbracciano in silenzio esprimendo con la tenerezza dei gesti quell'affetto totale che le parole della sorella comunicano nella scena intensamente patetica del riconoscimento nelle *Coefore* (vv. 238-243)¹⁹ e che i fratelli si scambiano stringendosi uno al petto dell'altra nell'esodo dell'*Elettra* (vv. 1321-1337) e dell'*Oreste* (vv.1042-1055) di Euripide dopo il matricidio²⁰. Quando però sopraggiunge il marito e tutti tre rientrano in casa l'atteggiamento di Sandra è cambiato, e da dispetto e insofferenza diventa ira all'annuncio di Gianni di voler mettere in vendita, prima che crolli, il palazzo che già sta spogliando degli oggetti di valore (perfino un'*Annunciazione* della scuola di Raffaello, confessa con aria di sfida), perché la rendita del patrimonio amministrato dal patrigno non gli basta per vivere. A poco a poco emerge il passato: il padre, un famoso scienziato ebreo deportato in un campo di sterminio tedesco, era stato denunciato – è il sospetto – dalla madre e dal suo amante: mentre percorrono le vie buie della città Andrew confida a Gianni che ha visto Sandra cambiare da quando insieme – lei in qualità di interprete – facevano indagini sugli ebrei deportati ad Auschwitz e interrogavano i pochi sopravvissuti di quel calvario. Credeva di conoscerla ma adesso, all'improvviso, gli sembra misteriosa come la sua città e ora vorrebbe sapere qualche cosa di lei quando viveva qui²¹. “La vita in una città di provincia è più misteriosa e complicata che in un villaggio americano”... “Passioni esasperate... tutto il passato che precipita addosso quando si ritorna, fossero anche passati cento anni” risponde evasivo Gianni, che poco dopo, nell'affollato bar dove si sono fermati, presenta al cognato uno degli innamorati della sorella adolescente: è il figlio del loro fattore, Pietro, che, tenuto allora lontano per timore di uno scandalo, per amore di Sandra ha studiato e ora è medico, primo assistente di un famoso clinico, e ha in cura la loro madre malata di mente.

Assieme a Pietro la mattina dopo Sandra visita la madre, in passato acclamata concertista, che, ignorando la presenza dei figli, continua a suonare con impeto proprio il *Preludio* di Franck, i capelli

¹⁸ Palazzo Incontri-Viti, attualmente casa-museo aperta alle visite. L'atmosfera è molto diversa da quella luminosa del Palazzo Gangi a Palermo, dove è ambientata la sontuosa festa da ballo del *Gattopardo*, e della villa estiva del principe di Salina a Donnafugata.

¹⁹ “Caro volto / quattro nomi hai per me: io mi rivolgo a te come un padre, / non ho altra scelta; a te corre l'amore per mia madre – per lei non ho che odio: giusto odio –, e per mia / sorella che fu offerta in sacrificio, senza pietà; e tu sei il fratello di cui posso fidarmi: colui che mi rende onore”. Le parole dell'Elettra eschilea riecheggiano quelle di Andromaca a Ettore (*Iliade* 6. 429-430).

²⁰ Il linguaggio intensamente erotico nella scena dell'addio dei fratelli dopo il matricidio alla presenza di Pilade già nell'antichità è stato talora interpretato come spia di un sentimento velatamente incestuoso.

²¹ Qualcosa di strano nel comportamento di Sandra ha già colto Andrew appena entrati nel palazzo vedendola strappare con dispetto senza aprirli due telegrammi giunti da Firenze e poi, dopo la cena, sorpreso dalla sua riluttanza a lasciarsi fotografare, quasi a voler tener celati i suoi segreti pensieri e le sue emozioni.

scomposti, i lineamenti stravolti come un'Erinni, come le Lase dei dipinti etruschi²²: ma invece dell'*agon logon* dei drammi di Sofocle ed Euripide – il violento atto d'accusa di Elettra contro la madre uxoricida e la replica di Clitennestra alla figlia troppo legata al ricordo del padre – regna un silenzio carico di tensione, finché all'improvviso, accorgendosi di aver sbagliato una nota, la madre colpisce con pugni furiosi la tastiera: un gesto potente che evoca la furia con cui, nella tragedia di Eschilo, Clitennestra colpiva tre volte Agamennone (vv. 1380-1387); poi gettando via gli spartiti fugge dalla stanza, quando Sandra le ricorda che il giorno dopo è l'anniversario della morte del padre. Ma le velate accuse e i sospetti della madre riaffiorano più tardi alla memoria di Sandra in tre flash-back: "Non ti ho vista per quattro anni e poi strisci qui come un serpente nella mia casa... Lo dirò ad Antonio che sei venuta qui per insultarmi... ti punirà"; "Tuo padre... non vuoi sapere la verità sul tuo idolo?... Anche tu hai sangue ebreo come lui... sei una viziosa come lui... piccoli vizi prudenti... vizi segreti"; "Sono io che voglio sapere se i miei figli sono due mostri... i miei nemici".

Dunque in questa "rivisitazione eccentrica" della saga degli Atridi che ruota intorno alla figura di Elettra non c'è incitamento alla vendetta, né matricidio. Anzi, non c'è neppure la certezza della responsabilità dei due amanti nella deportazione e nella morte del padre. Due scene speculari insinuano dubbi e mettono a confronto facce diverse della realtà sedimentata nella memoria. Dopo aver mostrato al marito nelle stanze della madre, chiuse a chiave da quando si è ammalata, i luoghi segreti dove bambini e adolescenti lei e il fratello nascondevano bigliettini per comunicare tra di loro e incontrarsi in segreto – un vaso etrusco, un monumentale candelabro a stelo come quelli che si vedono nei musei, una statuetta di Amore e Psiche sopra la pendola – Sandra racconta al marito la sua verità: i molti amanti della madre spesso lontana per i suoi concerti, la solitudine di loro due bambini, il rifiuto di parlare alla presenza dell'avvocato Gilardini, dapprima detestato e tenuto lontano, poi entrato come patrigno nella casa dalla quale voleva allontanarli separandoli e mettendoli uno in collegio a Firenze, l'altra dalle suore, perché non sopportava la loro complicità infantile e l'ostilità nei suoi confronti: ma il tentativo di suicidio di Gianni aveva cambiato tutto e per volontà della madre erano rimasti nella casa e avevano frequentato le stesse scuole nella città.

Però un'altra verità emerge dalla storia raccontata dal patrigno al marito di Sandra, quando gli comunica di non voler più amministrare il patrimonio della famiglia che Gianni sta dilapidando per condurre la sua vita dissipata. L'incontro avviene al Museo etrusco Guarnacci, nelle sale dove, su lunghe mensole, sono allineate centinaia di urne cinerarie di terracotta, alabastro, tufo sormontate per lo più dal defunto

²² Forse eco della grande scena eschilea in cui, nell'esodo dell'*Agamennone*, Clitennestra si vanta di fronte al Coro di essere l'antico demone vendicatore della stirpe maledetta di Atreo (vv.1497-1504). Il motivo della follia della madre causata dai rimorsi compare – forse per la prima volta – nell'*Oreste* di Alfieri che Visconti aveva messo in scena pochi anni prima. Mentre in Sofocle celebra ogni mese la ricorrenza dell'uccisione di Agamennone, in Euripide, più che pentimento, una Clitennestra fortemente umanizzata esprime piuttosto amarezza per gli eventi passati.

adagiato su un fianco come a banchetto, spesso decorate con soggetti mitologici²³. La macchina da presa indugia sulle scene raffigurate alle spalle di Andrew – l’uccisione di Agamennone, l’uccisione di Clitennestra, le Erinni che perseguitano il matricida – mentre Gilardini dichiara di non poter più sopportare i sospetti e l’ostilità dei fratelli, che aveva cercato di separare da bambini notando il loro morboso attaccamento e accenna a segreti taciuti per non dare scandalo. Contemporaneamente però, in una scena in qualche modo simmetrica, i due fratelli s’incontrano come da bambini nella Cisterna Romana²⁴: la discesa di Sandra, avvertita da un bigliettino lasciato da Gianni nella statuetta di Amore e Psiche, lungo le spirali di una stretta scala a chiocciola è una discesa agli Inferi e un inabissarsi nelle profondità dell’inconscio e del rimosso²⁵. Gianni vorrebbe riprendere la familiarità d’un tempo, il filo interrotto della loro oscura reciproca attrazione e intimità, lei – che pure ha raccolto i capelli in una treccia come da bambina – vuole chiudere con il passato e seppellire quelle memorie di famiglia che il fratello ha invece fissato nel romanzo ormai prossimo alla pubblicazione e dal quale si attende, dice, guadagni e notorietà. Il recente matrimonio di Sandra ha risvegliato i ricordi della loro adolescenza (alla cerimonia lui non aveva partecipato fingendosi a Londra, ma in realtà – confida – si era rifugiato nella casa paterna dove era stato colto da una crisi convulsiva, “come un eroe romantico”), le chiede, e poi le strappa a forza, l’anello nuziale e se lo mette al dito, simbolo trasparente di un legame rimpianto o forse solo desiderato: è una scena che rende esplicita la connotazione edipica del loro morboso attaccamento fin da piccoli (il “complesso di Elettra”): l’amore di Gianni per la madre troppo assente sviato, trasferito sulla sorella, l’amore di Sandra per il padre barbaramente strappato alla sua casa trasferito sul fratello²⁶. Nell’ultima inquadratura, mentre Gianni chiede a Sandra di leggere il manoscritto che ha lasciato nella stanza segreta della madre, si vedono riflessi nell’acqua stagnante della cisterna, evidente metafora della

²³ Nel Museo sono esposte più di seicento urne funerarie, la più ricca raccolta d’Italia, per la maggior parte di età ellenistica (III sec. a.C.), il periodo di massima prosperità della città fedele alleata di Roma. Nella sala XVIII due urne raffigurano l’uccisione di Agamennone, due il matricidio, due la persecuzione delle Erinni (altri episodi del ciclo troiano figurano anche nella sala precedente). In molte urne, oltre alle consuete raffigurazioni del viaggio nell’aldilà del defunto sul *carpentum*, sono particolarmente frequenti le scene in cui l’ombra del marito torna dall’Ade per portare via con sé la moglie sopravvissuta, soggetto non attestato altrove.

²⁴ Il serbatoio idrico sull’acropoli che convogliava le acque piovane della zona templare etrusca sul Piano di Castello incanalandole verso i quartieri sottostanti, impropriamente chiamato Piscina, è, assieme al teatro, il monumento romano d’età augustea più famoso e meglio conservato di Volterra.

²⁵ Visconti negava di essersi ispirato per la scelta della città e soprattutto per il motivo dell’incesto al romanzo di D’Annunzio *Forse che sì forse che no*, nel quale il giovanissimo Aldo rivela durante una visita alla necropoli di Volterra il suo amore alla sorella Isabella e le strappa il primo bacio; in realtà il regista aveva messo in scena già quattro anni prima a Parigi una versione in francese del dramma elisabettiano *Peccato che sia una p.* di cui sono protagonisti due fratelli-amanti. cfr. N. Fusini, *I volti dell’amore*, Milano 2003 (“Fratelli e sposi,” pp. 55-111).

²⁶ Sul “complesso di Elettra”, già studiato da Jung nel *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* (1912) cfr. C.G. Jung, *Freud e la psicoanalisi*, trad. it., Torino 1973 (Olten 1969). Studi successivi riconducono nevrosi e squilibri psichici nell’età adulta al trauma infantile non superato dell’abbandono della madre e della perdita del padre.

“liquidità” di memorie e passioni²⁷. E quando poi la raggiunge e la trova sconvolta sostiene che il racconto del loro torbido legame è pura fantasia, ma Sandra sa che la gente lo prenderebbe per vero e avvalorerebbe le chiacchiere e i mormorii, non vuole sentir leggere che lo accoglieva nel suo grembo e non si sottraeva ai suoi abbracci, ma lo respinge inorridita. “Sei una piccola borghese”, le dice Gianni, “ma io no, non lo sono e non mi curo delle chiacchiere della gente”: goffa eco del disprezzo per il “natio borgo selvaggio” leopardiano. Più tardi, durante la cena – una simbolica “riunione di famiglia” voluta dal marito per chiarire le cose²⁸ e alla quale il medico cerca inutilmente di sottrarsi – Gianni annuncia d’aver trovato finalmente il titolo del libro: *Vaghe stelle dell’Orsa*, appunto, e recita la prima strofa delle *Ricordanze* che naturalmente il marito americano non conosce, ma vuole essere un esplicito segnale a Sandra²⁹. Tutto precipita quando Gilardini annuncia che la madre improvvisamente ha recuperato la memoria e non solo parteciperà al rito del giorno successivo, ma per consiglio del medico tornerà alla villa dove potrà essere curata meglio che in clinica, alimentando nei fratelli nuovi sospetti; e alle velate insinuazioni di cinico tornaconto e all’ostentata ostilità di Sandra replica con allusioni a “tare ereditarie, amori incestuosi” e poi con accuse esplicite: “I malati siete voi, il vostro sangue è corrotto come quello di tutta la vostra razza”. Gianni tuttavia non risponde, e non reagisce neppure quando Andrew lo aggredisce e lo tempesta di pugni per costringerlo a parlare, mentre Sandra cerca di sottrarlo alla furia del marito e lo protegge amorevole. Più tardi, soli, Sandra racconta al marito la sua verità e gli confida che all’arresto del padre amatissimo, disperata, si era aggrappata a Gianni per rifugiarsi in quell’unico affetto rimasto; quando poi Andrew la sollecita a strapparsi da quel vischioso passato allontanandosi dalla città e dai suoi malefici influssi, risponde di essere ormai inchiodata al suo destino, certa che neppure lui potrà mai sciogliere i dubbi e dimenticare quello che ha sentito. Il mattino dopo si apprende che Andrew è partito lasciando un biglietto in cui la lascia libera di scegliere se seguirlo in America o rimanere a Volterra. E Gianni approfitta del dolore della sorella per accusarla di coltivare troppo la memoria del padre e di sacrificarsi nella ricerca della verità sulla sua morte per rimuovere o sublimare desideri illeciti, di non osare neppure pensare quello che lui ha il coraggio di dire

²⁷ In quelle stesse stanze segrete Sandra/Elettra ha appena letto un biglietto innocente scritto da Gianni a otto-nove anni alla madre che si trovava a Vienna per un concerto nel giorno in cui era giunta la notizia della morte del padre: “Siamo stati bravi, abbiamo fatto i nostri compiti”.

²⁸ Gianni che per l’occasione ha provveduto a rischiarare con lampadine la sala buia chiede ad Andrew se in America tutto sia illuminato al neon e il cognato risponde che il neon si usa negli uffici e nei bar, mentre nei luoghi privati e intimi si preferisce accendere le candele: implicita metafora dell’opportunità di tenere in ombra i segreti. Cfr. il dramma di T. Eliot, *La riunione di famiglia*, una rivisitazione dell’*Oresteia* che culmina nell’apparizione delle Erinni quando vengono alla luce verità taciute per tanto tempo dai protagonisti.

²⁹ Il *Canto* di Leopardi si chiude con il ricordo di Nerina: *Ab tu passasti, eterno / sospiro mio: passasti e fia compagna / d’ogni mio vago immaginar, di tutti / i miei teneri sensi, i tristi e cari / moti del cor, la rimembranza acerba* (vv. 169-173).

esplicitamente³⁰; poi la supplica ancora di rimanere e di aiutarlo, e ripete la minaccia di suicidarsi. Ma questa volta Sandra lo respinge con disgusto.

Il mattino dopo, alla cerimonia di donazione del giardino alla città di Volterra (dove il padre aveva ricevuto il primo riconoscimento per i suoi studi) e allo scoprimento della lapide in sua memoria è presente la madre che compare al braccio dell'avvocato, bellissima, vestita di nero come si addice a una vedova, l'espressione del volto indecifrabile sotto il largo cappello da diva del cinema muto, mentre Sandra giunge come al solito in ritardo tutta vestita di bianco: dopo aver scritto al marito che è pronta a raggiungerlo, "libera da fantasmi e rimorsi", al momento di uscire si lega stretta intorno alla testa una lunga sciarpa candida che la fa somigliare alla statua velata dal drappo bianco che aveva abbracciato la sera dell'arrivo nel giardino della villa. Intanto si compie la *katastrophe*: il medico scopre che Gianni si è suicidato con i barbiturici. La cerimonia di inaugurazione del parco con la collocazione della lapide in memoria di Emanuele Wald Luzzati, che dovrebbe segnare il congedo dal passato, si conclude come un rito funebre e la preghiera del rabbino, culminante nella promessa di resurrezione dei giusti, sembra piuttosto dedicata a Gianni.

Visconti dice a proposito del dramma familiare raccontato nel film che è come quando, sollevando una pietra, si vede il terreno sottostante brulicare di insetti e ci si affretta a rimetterla al suo posto. Ma qui la lapide ricordo seppellisce veramente il passato?

Potrebbe sembrare un dramma piccolo borghese – così lo interpretarono alcuni critici, accusando il film di sproporzione fra la storia banale e l'ambiziosa messa in scena, e denunciandone la falsa atmosfera drammatica; ma ha ben altro spessore se si colgono i segnali impliciti in metafore e simboli. Visconti, che nei suoi film più ambiziosi mirò a rappresentare grandi momenti della storia italiana ed europea³¹, in questo evoca la deportazione degli ebrei nei campi di sterminio nazisti, e il riferimento alla Shoah, che in alcune recensioni fu giudicato pretestuoso e immotivato, è in realtà il sotterraneo filo conduttore del film; né va dimenticato che di quella tragedia il regista era stato testimone e aveva contribuito a fissarne la memoria³². Certo il tema della deportazione degli ebrei non ha la rilevanza che avrà ne *Il giardino dei Finzi Contini* tratto qualche anno dopo (1970), per la regia di De Sica³³, dal

³⁰ Il rimprovero per il pianto eccessivo sulla morte del padre è motivo sofocleo (lo rivolgono le donne del Coro a Elettra nella prima parte della tragedia), ma Visconti lo riprende e lo amplifica nel lunghissimo monologo di Gianni alla luce della esplicita connotazione psicotica del personaggio, in una sequenza di forte coloritura melodrammatica.

³¹ Visconti proietta vicende private o familiari sullo sfondo del Risorgimento da *Senso* (1954) – che avrebbe voluto intitolare *Custozza* – a *Il Gattopardo* (1963), che inizia con la battaglia di Calatafimi, e momenti significativi della storia europea fa rivivere nella "Trilogia tedesca" *La caduta degli dei* (1969); *Morte a Venezia* (1971); *Ludwig* (1973).

³² Il regista partecipò attivamente alla Resistenza e a Roma fu sul punto di essere fucilato dai nazisti, salvato in extremis dall'intervento dell'attrice Maria Denis. Dopo la caduta del regime testimoniò contro il gerarca fascista che lo aveva condannato a morte e fu incaricato di documentarne con la macchina da presa l'esecuzione.

³³ Il film di De Sica ottenne l'Oscar in America per il miglior film straniero e l'"Orso d'oro" al Festival Cinematografico di Berlino. Sulla travagliata genesi del film, cfr. M. D'Amico, *Persone speciali*, Palermo 2013, pp.189-194.

romanzo omonimo di Giorgio Bassani, che con Visconti aveva collaborato alla sceneggiatura di *Senso*³⁴, d'altronde Visconti rappresenta un momento storico e soprattutto un clima politico o un grado di coinvolgimento nella tragedia del passato diverso: le canzoni di quell'anno 1965 inserite nella colonna sonora, trasmesse da radioline e juke-box, hanno la funzione di espliciti richiami al presente³⁵. Sono passati più di vent'anni dalla morte del padre e bisogna dimenticare, esorta Andrew; ma è un estraneo, e come un ospite di passaggio era stato accolto nella casa dalla governante Fosca.

I due fratelli – un “Oreste di paglia”, una “Elettra tradita” (così la sceneggiatrice d'Amico) – sono fragili creature non all'altezza della tragedia, come in molte rivisitazioni eschilee moderne: Sandra indaga per conoscere la verità sulla morte del padre e vuole tenerne viva la memoria, ma, pigra e disordinata (lo dice il fratello e il marito lo riconosce), è incapace di agire: si limita a manifestare ostilità verso il patrigno e non vuole neppure curarsi di quello che resta del patrimonio né della sorte del palazzo, destinato alla rovina. Gianni è debole e fragile, più vicino all'Oreste del dramma omonimo euripideo, maternamente assistito dalla sorella, che al vendicatore sofocleo, comunque un mediocre e un vinto. Un Oreste riluttante alla vendetta ricorre più volte nelle riprese novecentesche del mito, che focalizzano piuttosto l'attenzione sul legame morboso o esplicitamente incestuoso dei fratelli: non ha raddrizzato la casa pericolante, non ha restaurato il potere legittimo e liberato la città dall'usurpatore e con il suicidio (forse neppure voluto, ma fatale conseguenza di un errore: una dose eccessiva di barbiturici dopo aver bruciato il manoscritto) lascia altri rimorsi e altri fantasmi.

Il film non è il mito degli Atridi attualizzato. Visconti ritaglia dalle versioni discordanti dei tre drammaturghi greci alcuni elementi e alla luce di una tragedia storica recente (invece della guerra di Troia la seconda guerra mondiale) focalizza l'attenzione sulle devastanti conseguenze psichiche della perdita del padre nei figli che non si votano all'accertamento della verità sulla sua morte o al ristabilimento della giustizia, ma coltivano uno sterile rancore per i presunti colpevoli e vogliono, senza riuscirci, vivere la loro vita (Elettra di moglie, Gianni di scrittore affermato): rovesciando la prospettiva dell'*Oresteia*, il film rappresenta il disfacimento materiale e morale di una famiglia borghese. In realtà Visconti dichiarava d'aver voluto mettere in scena l'incesto – “l'ultimo tabù della società contemporanea”, “l'ultimo degli amori impossibili” – che però forse è solo frutto di una morbosa deformazione della memoria, così come la colpa degli amanti, e su tutto domina l'ambiguità. Un'ambiguità voluta, che lo stesso regista riconosceva.

³⁴ Il soggetto di *Senso* è tratto con molta libertà da una novella di Boito fatta pubblicare da Bassani stesso e segnalata al regista da Suso Cecchi D'Amico. Per *Vaghe stelle dell'Orsa* lo scrittore accusò Visconti di plagio e alcune analogie con *Il giardino dei Finzi Contini* sono di fatto evidenti: Giorgio – Pio narrante del romanzo, pubblicato nel 1962 – durante una visita alla necropoli di Cerveteri ricorda il giardino ferrarese dove passeggiava e giocava a tennis con Micol, suo fratello e il loro amico milanese quando a causa delle leggi razziali erano stati espulsi dai circoli cittadini, e rievoca a distanza di molti anni (1938-1952) la deportazione degli ebrei alla quale era scampato rifugiandosi in Francia, unico sopravvissuto alla tragedia. Su delazioni e collusioni in quel momento storico cfr. anche i racconti di Bassani, *Cinque storie ferraresi*, “Premio Strega” 1956.

³⁵ *Io che non vivo neanche un'ora senza te* di Pino Donaggio, *Una rotonda sul mare* di Fred Buongusto e *E se domani* cantata da Mina forse indicano tutte un ripiegamento sul privato e l'allontanamento dai grandi ideali civili.

2. Pier Paolo Pasolini**

Il mito greco ha, come è noto, una presenza continua e una straordinaria rilevanza in tutta la vastissima produzione sia narrativa e teatrale che lirica di Pasolini, in particolare il mito come era stato elaborato dai grandi poeti tragici, studiati e tradotti ancora prima della collaborazione con Vittorio Gassman nello spettacolo messo in scena nel 1960 per l'Istituto Nazionale del Dramma Antico³⁶. Proprio la sua traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo per il teatro classico di Siracusa suscitò severe critiche – in particolare da parte di filologi – dalle quali si difese sostenendo che la sua non voleva essere una traduzione, ma una “ricreazione da poeta”³⁷. Però con molte riserve fu accolta soprattutto la lettura pasoliniana in chiave politica delle *Eumenidi*, che è una evidente forzatura rispetto al dramma antico, così come è certamente una ingenua semplificazione l'idea di una conciliazione tra matriarcato e patriarcato, cultura tribale e democrazia³⁸. Peraltro da allora la trilogia di Eschilo diventa per lui una “ossessione”, non sa rinunciare alla pregnanza semantica del mito degli Atridi che ricompare di scorcio in molte delle sue opere, da *Affabulazione* a *Petrolio*, e negli anni della “conversione” al cinema gli ispira il progetto di ambientarne una trasposizione cinematografica in Uganda e in Tanzania, non per il gusto dell'esotico e del remoto, bensì – come spiegò lucidamente in uno scritto pubblicato postumo – nell'illusione o nella speranza, presto tradita, che le giovani repubbliche nate in Africa dopo la decolonizzazione giungessero a darsi istituzioni democratiche e a intraprendere la via del progresso senza tuttavia rinnegare il loro passato³⁹. In lunghi sopralluoghi filma volti e paesaggi, danze e riti, registra musiche e suoni⁴⁰, raccoglie materiali confluiti in *Appunti per un'Orestide africana*, un film-documentario che Pasolini definiva “film

** Pasolini (Bologna 1922 - Roma Ostia 1975), poeta in lingua e in friulano, autore di romanzi e di drammi, nel decennio 1960/1970, dopo il “teatro di parola” si dedica alla creazione del “cinema di poesia” (originali trasposizioni di grandi opere letterarie) e pubblica molti interventi critici sulla peculiarità del linguaggio “audiovisivo” (termine da lui coniato) considerando il cinema, arte giovane e ancora poco codificata, strumento di comunicazione moderno per eccellenza.

³⁶ Cfr. E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini, Atti del Convegno “Il mito greco nell'opera di Pasolini”* (Udine-Casarsa della Delizia, 24-26 ottobre 2002), Udine 2006 (in particolare sul cinema di Pasolini pp. 77-162). M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma 1995 (nuova edizione 2022).

³⁷ Cfr. *Lettera del Traduttore*, in Eschilo, *Orestide*, trad. it. di P.P. Pasolini, Torino 1970. Fra le più autorevoli voci critiche cfr. la recensione di E. Degani in “Rivista di filologia e istruzione classica”, n.s. 39 (1961), pp. 287-193. Invece dal punto di vista dell'efficacia dello spettacolo cfr. U. Albini, *Quattro interpretazioni teatrali dell'Oresteia*, cit., pp. 18-21. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp.150-167 e nota 44 p. 222. Alle traduzioni di classici (tragedie, lirici, dialoghi platonici), in parte conservate ma rimaste inedite, Pasolini si dedicò anche in seguito e sfidava gli amici in gare di versioni dal greco soprattutto dei tragici.

³⁸ “Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico” afferma nella *Nota del Traduttore* Pasolini, che considera i personaggi “strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti, delle ideologie” pur rimanendo “figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite”. La lettura politica dell'*Oresteia* è fortemente influenzata dalla interpretazione di G. Thomson, *Eschilo ed Atene*, trad. it., Torino 1949 (Oxford 1941).

³⁹ E. Medda, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestide africana*, in E. Fabbro, *Il mito greco*, cit., pp.109-126. M. Fusillo, *L'Oresteia: l'utopia di una sintesi*, in *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 143-190.

⁴⁰ Fra le sequenze più suggestive il rito funebre bantu celebrato da una donna e da un vecchio per una defunta all'interno di una capanna filmato dal vivo da Pasolini che pensava di utilizzarlo per il pianto di Elettra sulla tomba del padre delle *Coefore* e una scena di trance con ossessivo accompagnamento di musiche tribali adatta a rendere la monodia di suoni disarticolati di Cassandra che vede in delirio la propria uccisione nell'*Agamennone*.

da farsi” e non realizzò mai, di forte impronta politica: una rilettura in chiave di opposizione fra tirannide e democrazia, mondo tribale e società organizzata civile, progresso dalla barbarie alle istituzioni democratiche come era avvenuto ad Atene con la trasformazione delle Erinni in Eumenidi per intervento di Atena, la dea della ragione, nel dramma conclusivo della trilogia eschilea⁴¹. Ma al di là dell’impianto ideologico, alcune scelte figurative sono di grande efficacia e aderenti allo spirito del dramma antico, come le Erinni simboleggiate dal vento di tempesta che sconvolge una foresta di alberi tagliati e dissecca, isterilisce la terra. Invece alcuni anni dopo, nel dramma teatrale in versi *Pilade* (1966), composto di getto durante una lunga degenza ospedaliera – una specie di quarta parte dell’*Orestide* in cui tutti i personaggi portano il nome antico – Pasolini rinuncia al mito del progresso verso la democrazia e rovescia in disinganno la fiducia nella conciliazione, suscitando ancora una volta critiche per la sua visione troppo apocalittica della storia⁴².

Intanto continua a lavorare sulla tragedia antica con la geniale rivisitazione cinematografica dell’*Edipo re* di Sofocle (1967), nella quale il mito dei Labdacidi, riletto alla luce di Freud e incluso significativamente fra un prologo e un esodo di esplicito carattere autobiografico, ambientati nell’età moderna, incrocia la storia: sia quella personale (il suo complesso edipico)⁴³ sia quella politico-sociale degli anni ’60, gli anni della “industrializzazione selvaggia”, dell’affermazione della borghesia neocapitalista e tecnologica, del boom economico e del consumismo, che segnarono il tramonto della civiltà contadina e con essa la perdita del senso della sacralità della natura⁴⁴.

L’utopia della conciliazione e della sintesi fra due culture, una arcaica, animista e magica, l’altra razionale e pragmatica, torna nell’ultimo film della “trilogia classica”, punto d’arrivo dell’appassionata esperienza pasoliniana di confronto con i tragici greci, *Medea* (1969)⁴⁵. Il personaggio della maga della Colchide, riportato in anni recenti sulle scene in alcuni allestimenti non “accademici” della tragedia euripidea, fu oggetto di rinnovato interesse per merito della *Medea* di Cherubini (1789), opera poco conosciuta in

⁴¹ Per Pasolini la vera barbarie non è quella dei popoli primitivi del Terzo Mondo sfruttati e violati dall’Occidente, e la sua denuncia dei mali della civiltà moderna non è invito a regredire in una dimensione di vita primitiva, ma piuttosto monito a recuperare e integrare valori genuini della cultura arcaica.

⁴² E. Siciliano, *Pilade, politica e storia*, in E. Fabbro, *il mito greco...cit.*, pp. 69-78.

⁴³ Cfr. M. Fusillo, *Edipo re, l’“obbligo di conoscere”*, in *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 35-106. G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994. Id., “*Edipo re*” di Pasolini e la filologia degli opposti, in E. Fabbro, *Il mito greco*, cit., pp. 79-98. J.-P. Vernant, *Edipo senza complesso*, in *Mito e tragedia*, cit., pp. 64-87. V. Propp, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale (1928-1946)*, trad. it., Torino 1975.

⁴⁴ Cfr. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Milano 1978 (in particolare “*Il cinema di poesia*” e *la riscoperta del mito*, pp. 81-107. *La riscoperta dei popoli perduti e il presente come orrore*, pp. 109-155). S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1995.

⁴⁵ Cfr. R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino 1997. M. Bettini - G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017. Euripide, *Medea*, introd. e trad. di M.G. Ciani. Commento di D. Susannetti, Venezia 1997.

Cfr. anche D. Susannetti, *Pensare e uccidere*, in *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007, pp. 43-79.

Italia fino agli inizi del '900 ma “riscoperta” attraverso l'interpretazione intensamente drammatica di Maria Callas che, a partire dal 1953, la rese celebre nei principali teatri lirici del mondo⁴⁶.

Pasolini affermava d'aver tratto dalla *Medea* di Euripide solo qualche citazione mentre molto di più avevano contato per lui Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl⁴⁷: dichiaratamente una rilettura per lo schermo della tragedia alla luce dei recenti studi di storia delle religioni, antropologia, etnografia. In effetti Pasolini, autore della sceneggiatura, sopprime interi episodi del testo antico (la richiesta di ospitalità ad Atene presso il re Egeo, dopo la vendetta, la fuga sul carro del Sole) e altri ne aggiunge; sposta, dilata o riduce scene, o addirittura le raddoppia in forma di sogno o di visione; omette perfino momenti significativi, come il celebre monologo del conflitto tra *thymos* e *bouleumata*. Quello che lo interessava, affermò più volte, era il mito nella sua dimensione acronica. Nella preparazione del film fu decisiva la scelta degli attori (che Pasolini preferiva non professionisti) e in particolare della cantante lirica Maria Callas per il ruolo di protagonista, mentre Giasone è un atleta, Giuseppe Gentile, lo specialista di salto triplo, medaglia d'oro alle Olimpiadi di Città del Messico del 1968: una marcata e voluta dissimmetria, funzionale a quella caratterizzazione di due mondi e due culture in antitesi che è il tema di fondo del film.

Prima di Pasolini il personaggio di Medea non ha grande presenza nel cinema, che punta piuttosto sulle imprese di Giasone e degli Argonauti in numerosi film d'avventura in costume antico, fra la mitologia e la fanta-archeologia, ma dopo il grande successo della Callas nella *Medea* di Cherubini scatta una specie di identificazione tra il personaggio mitico e la cantante: già il grande regista danese Carl T. Dreyer, che voleva dare al cinema la dignità del teatro classico, aveva pensato a lei per un film “tratto dal mito di Medea, da girare in Grecia”, film che però non riuscì a realizzare⁴⁸. Pasolini ammirava molto il cinema di Dreyer e probabilmente aveva letto le poche cartelle della sceneggiatura della sua *Medea* proprio

⁴⁶ Una *Medea* per molti aspetti nuova aveva allestito Visconti nel 1953 a Milano al Teatro dell'Elfo, nella classica traduzione del testo euripideo di Manara Valgimigli, ambientandola però in una Corinto più simile – si legge nelle recensioni – a un villaggio calabrese o a una piazzetta verghiana, o addirittura a un paesino dei Balcani, e portando le donne del Coro in scena accanto agli attori. A Roma nello stesso anno andava in scena per la regia di Giancarlo Menotti una ripresa della *Medea* di Anouilh, interpretata da Anna Magnani in nere vesti di zingara. Dalla metà del secolo Medea compare, in una quarantina d'anni, in più di 130 opere di vario genere: cfr. M. Fusillo, *Medea: un conflitto di culture*, in *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 107-141.

⁴⁷ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, trad. it., Torino 1954. G. Frazer, *Il ramo d'oro*, trad. it., Torino 1973. L. Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, trad. it., Torino 1965 (1923). Cfr. G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., p. 251: “Una delle maggiori scoperte della sensibilità moderna è stata la lettura delle antiche favole alla luce della psicoanalisi e dell'antropologia. Trattando abilmente i valori dei miti si possono far risaltare nei loro lineamenti arcaici ombre di repressione psichica e di riti cruenti [...] In quanto hanno radici nella memoria primordiale dell'uomo, e in quanto registrano, nel codice della fantasia, alcune antichissime e crudeli usanze, i miti greci possono a buon diritto documentare le speculazioni della psicologia e *Il ramo d'oro*. Se queste leggende non fossero scaturite dalle fonti stesse del nostro essere, avrebbero già perduto il loro fascino”.

⁴⁸ Il film fu realizzato per la televisione danese vent'anni dopo (1988) dal suo allievo Lars von Trier che lo ambientò nei brumosi paesaggi nordici dello Jutland: cfr. R. Danese, *Tre Medee sullo schermo* [Pasolini, von Trier, Ripstein], in *La nuova musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, a cura di A. Camerotto - C. De Vecchi - C. Favaro, Treviso 2008, pp. 51-66.

attraverso la Callas (ormai una “creatura di Visconti”⁴⁹) che avrebbe voluto per la Giocasta dell’*Edipo* (poi interpretata da Silvana Mangano), e non si sa se avesse assistito alla *Medea* di Cherubini, ma era affascinato – dichiarò – dall’intensa umanità che si intuisce dietro la maschera tragica della cantante greca: rifiutando il tradizionale cliché di *Medea ferox*, la barbara violenta e crudele fissata nell’immaginario occidentale da Seneca, intendeva infatti metterne in rilievo il profondo, vitale legame con la sacralità della sua terra e una concezione della realtà remota da quella del mondo “civile”.⁵⁰

Come una tragedia classica, il film inizia con un personaggio *prologizōn*, il Centauro, che evoca l’antefatto mitico sullo sfondo della laguna veneta, tra i *casoni* di paglia di Grado (sono i luoghi della giovinezza mitizzata di Pasolini)⁵¹, scandito in tre momenti: dapprima il Centauro – metà uomo metà animale – racconta a un Giasone bambino favole del tempo degli eroi (la storia dei suoi avi e del Vello d’oro)⁵²; poi, a tredici anni, è il momento della “lezione” centrale del Centauro pedagogo: c’è stato un tempo in cui tutto era santo e abitato dagli dèi, ora ogni sacralità è perduta, gli dèi non abitano più la natura ma vi hanno impresso segni; infine, non più favolosa creatura ibrida ma interamente uomo, il Centauro si congeda dal giovane allievo di fronte alla laguna e, indicandogli la via del mare, lo manda a Iolco a reclamare il trono usurpato da Pelia, che gli imporrà la prova mortale della conquista del Vello d’oro nella remota Colchide, oltre il Mare Inospitale.

Dopo il prologo informativo (e didattico), con uno stacco fortissimo appare il paese di Medea, lo straordinario paesaggio della Cappadocia inondata di luce con le sue guglie e i pinnacoli di roccia, le abitazioni scavate nella pietra, fitte come le cellette di un alveare, della valle di Goreme, le chiese rupestri del cristianesimo delle origini, i calanchi e gli spazi immensi color rosa e ocra⁵³. Medea appare

⁴⁹ Visconti diresse la Callas in cinque opere liriche, insegnandole l’importanza del gesto, della presenza scenica, dell’espressività del corpo e del volto, qualità che la imposero sulle scene dei teatri lirici di tutto il mondo e furono apprezzate in particolare nella *Norma*, una vicenda ambientata nella Gallia Romana molto simile a quella di Medea.

⁵⁰ La Callas stessa nelle interviste dichiarava d’aver voluto dare risalto proprio all’umanità di Medea, ai suoi nobili sentimenti. Il regista scrisse che vedeva nella cantante, nata da una famiglia contadina e approdata attraverso una educazione borghese ad un altro mondo nel quale si era perfettamente integrata, un anello di congiunzione, un simbolo della possibile convivenza e integrazione fra opposte culture.

⁵¹ Pasolini trascorse in Friuli, dove ancora esiste la casa materna, gli anni della prima giovinezza, dal 1942 al 1950. Gli stessi luoghi sono evocati anche nel prologo dell’*Edipo* dove Pasolini rappresenta sé stesso prima neonato in simbiosi con la madre, poi bambino che prende coscienza dell’“intrusione” del padre rivale e infine adolescente e simbolicamente parricida; ma nel prologo della *Medea* le tre età di Giasone corrispondono a tre tappe della storia dell’umanità, dall’identificazione con la natura alla coscienza e alla razionalità fino all’avventura della conquista del mondo e del potere.

⁵² Nel film è eliminato l’antefatto, previsto nella sceneggiatura, di Esone che affida il figlio al Centauro per sottrarlo alle trame di morte del fratellastro Pelia che gli ha usurpato il trono. Al Centauro tessalo Chirone, mitico maestro degli eroi, Ermete consegna appena nato Asclepio, figlio di Apollo e della mortale e infedele Coronide, ne “Le cavalle” di Calvino in *Dialoghi con Leucò* (1947), fortemente influenzato da recenti studi mitografici di cui curò in seguito la pubblicazione e noti anche a Pasolini. Cfr. P. Philippon, *Origini e forme del mito greco*, a cura di A. Brelich. Prefazione di E. De Martino, Torino 1949 (nuova ed. 2006).

⁵³ La prima parte del film, ambientata nella Colchide (ma in realtà girata sull’altipiano anatolico), è molto dilatata, nonostante il taglio di 30 dei 45 minuti di riprese scartate nel montaggio definitivo. La stessa predilezione del regista per i vasti paesaggi caratterizza l’*Edipo*, girato in Marocco, in un villaggio ai piedi dell’Atlante.

in una sola inquadratura, un primo piano del volto che ne esalta lo sguardo: e proprio attraverso “il grande occhio di Medea” – “la barbarie sprofondata dentro che viene fuori nei suoi occhi, nei suoi lineamenti” – Pasolini rilegge il mito⁵⁴. Poi il volto della maga è ripreso di profilo e di scorcio in mezzo a quelli delle donne ammantate di nero durante il rito agrario che lei presiede come sacerdotessa; Medea compare invece in primo piano a figura intera nel momento culminante del rito sacrificale quando, dopo il soffocamento e lo smembramento della giovane vittima, il cui sangue viene raccolto per irrorare messi e piante, fa girare la simbolica ruota del sole e spargendo nello spazio le ceneri dei resti umani bruciati per propiziare la fecondità della terra invoca: “Dà vita al seme e rinasce con il seme”. Sono le prime parole che Medea pronuncia nel film a sigillo del sacrificio rituale rappresentato in una sequenza lenta e lunghissima, che attinge fedelmente ai trattati di storia delle religioni e si conclude con l’orgia collettiva e la simbolica detronizzazione della famiglia reale (sputi ai sovrani, flagellazione di Absirto, Medea messa in croce). Il ritorno all’ordine e alla normalità dopo lo scatenamento dionisiaco è simboleggiato da una breve sequenza che inquadra entro un’architettura sacra bizantineggiante Eeta e la moglie in maestà con i due figli ai lati, mentre si spegne l’eco di nenie popolari e di musica sacra gregoriana.

Con la messa in scena del sacro ritualizzato culmina la raffigurazione dell’antica terra di Medea, nella quale all’improvviso irrompono i giovani Argonauti, e quello che nel dramma euripideo è evocato dal Coro nei primi versi della tragedia è raccontato da Pasolini attingendo ai primi due libri delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio ma imprimendo all’episodio un ritmo radicalmente diverso da quello dell’epos (e dell’episodio precedente) tramite i procedimenti tipici del linguaggio filmico: racconto ellittico, condensazione, sovrapposizione di immagini, mobilità della macchina da presa. Così dell’avventuroso viaggio per mare degli Argonauti compaiono solo alcuni frammenti: dopo l’incontro di Giasone a Iolco con lo zio usurpatore, la navigazione non sulla mitica nave Argo ma su una grossa zattera, lo sbarco, la cattura di cavalli bradi, le rapine e i saccheggi, perfino il furto sacrilego del piccolo tesoro custodito in una cella: è violata tutta la sacralità del luogo. Invece gli abitanti della Colchide lavorano nei campi e le donne filano lane colorate, preparano e servono i pasti agli uomini con gesti rituali e cantano in coro una canzone popolare rumena d’amore, quasi uno stasimo che prelude al successivo episodio⁵⁵: distandosi dal sonno turbato da oscure premonizioni, Medea, ancora inquadrata frontalmente, si guarda intorno con espressione angosciata – i suoi grandi occhi vedono oltre la realtà – e chiede alle ancelle di vestirla con gli abiti cerimoniali per andare a pregare al tempio. Il suo volto ha

⁵⁴ Cfr. N. Fusini, *Il grande occhio di Medea*, in Pier Paolo Pasolini. *Le regole di un’illusione. I film, il cinema*, a cura di I. Betti - M. Gulinucci, Roma 1991, pp.392-397. Ead., *I volti dell’amore*, Milano 2003, pp. 163-170. Sulla stirpe del Sole (Pasifae, Circe, Arianna, Fedra, Medea) cfr. F. Ghedini, *Le maledette. Le donne nel mito*, Venezia 2023. Per l’iconografia di Medea cfr. anche B. Gentili - F. Perusini, *Medea nella letteratura e nell’arte*, Venezia 2000.

⁵⁵ Cfr. R. Calabretto, “*Portate dal vento... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi*”. *La musica nella ‘trilogia classica’ di Pier Paolo Pasolini*, in E. Fabbro, *Il mito greco*, cit., pp.135-162. Sulla valenza profetica di questo canto, p. 150: “Non a caso il testo di queste canzoni idealmente recita: *Cadremo come morti per terra / e quando riapriremo gli occhi / vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. / Mentre staremo pregando / cadremo per terra come epilettici / e quando ci rialzeremo non conosceremo più Dio*”.

una fissità ieratica, da icona, ma parlano per lei i gesti e gli straordinari costumi “etnici” con i pesanti gioielli funzionali alla rappresentazione non dell’antico ma del diverso: Pasolini non solo infrange la tradizione dei bianchi pepi dei personaggi mitici, ma in tutto il film dà al rito della vestizione (a Eea come a Iolco e poi ancora a Corinto) una forte connotazione simbolica⁵⁶.

Mentre si avvia al tempio Medea lancia il grido rituale e dopo aver attraversato il fuoco purificatore entra nel sacello (che non è lo “lo splendido santuario di Ecate”, ma una grotta)⁵⁷ dove è esposto il Vello d’oro; la sua muta preghiera però è interrotta dall’improvvisa apparizione sulla soglia di Giasone, e al primo sguardo Medea fulminata dall’amore cade a terra svenuta. L’innamoramento è un evento traumatico tutto umano e la sorprende nello spazio sacro che immediatamente perde ai suoi occhi ogni dignificato: quando riprende i sensi, si guarda intorno smarrita, calpesta come in trance i vasi delle offerte e subito tenta di strappare la pelle inchiodata alla quercia sacra⁵⁸: tutto avviene rapidamente, è ormai il tempo dei Greci, il tempo dell’azione. Tra Medea e Giasone è bastato l’incontro degli sguardi: non ci sono suppliche e richieste d’aiuto, promesse, lusinghe e parole carezzevoli né giuramenti, ma comunicano attraverso la fisicità dei corpi, e dopo questo indugio contemplativo le azione si susseguono a ritmo incalzante, per ampie ellissi: nella notte la sacerdotessa va a chiedere aiuto al fratello addormentato e assieme a lui sottrae il Vello allo spazio sacro; all’alba lo porta spontaneamente su una rudimentale carretta all’accampamento dei Greci e lo consegna a Giasone; poi fuggono assieme verso il mare e quando Medea vede ormai vicino il re suo padre con gli armati lanciati all’inseguimento degli stranieri per riprendere il Vello e liberare i suoi figli, uccide Absirto a colpi di scure dietro le sponde del carro e ne sparge le membra sul sentiero, costringendo i Colchi ad arrestare la corsa per raccogliere i miseri resti e consegnarli al padre: un massacro fuori dal rito che marca la distanza ormai irreversibile fra due realtà. Poi di nuovo il ritmo si distende e la sequenza culmina nell’urlo di dolore della madre che

⁵⁶ Gli splendidi costumi di Piero Tosi (il costumista del *Gattopardo* di Visconti), come già quelli dell’*Edipo*, concorrono assieme alle musiche etniche a evocare il remoto nello spazio e nel tempo: infatti Pasolini, rifiutando il verismo e il naturalismo borghese, voleva che connotassero la dimensione mitica e quindi atemporale del racconto.

⁵⁷ Pasolini sopprime o cambia sistematicamente di segno elementi chiave del racconto di Apollonio: non solo elimina tutti gli interventi divini e le pratiche di magia, ma anche la caratterizzazione psicologica di Medea, dal repentino innamoramento quando vede per la prima volta Giasone durante il banchetto offerto dal re Eeta nella reggia e resta fulminata dalla freccia scagliata da Eros, alla lunga notte di dubbi e tormenti, all’incontro con lo straniero nel tempio di Ecate e alla spontanea consegna dei filtri e ai preziosi consigli per superare le prove imposte dal padre. Cfr. Apollonio Rodio, *Le argonautiche*. Trad. di G. Paduano, Milano 1986 (3. 272-298; 448-470; 616-824; 948-1162). Tra tutti i tradizionali segni dell’amore della lirica arcaica in Pasolini (che amava e tradusse Saffo anche in friulano) si avverte l’eco solo dell’ultimo verso della celebre ode (2 Diehl): “*e morte non pare lontana / a me rapita di mente*” nella versione di Quasimodo nota al regista.

⁵⁸ Non è certo che Pasolini conoscesse al tempo della *Medea* una recente traduzione italiana delle *Argonautiche*, ma attinge esplicitamente al poema in *Petrolio*, dove l’impresa degli Argonauti è assunta a metafora dello sfruttamento di risorse e della cancellazione di antiche culture ad opera dell’Occidente nei paesi del Terzo Mondo.

squarcia il silenzio quando Eeta le mette tra le braccia il corpo smembrato del figlio, e si prolunga nel compianto rituale delle donne nelle forme ancestrali del lutto⁵⁹.

Gli Argonauti fuggono stipati sulla zattera e tra loro Medea, silenziosa, consapevole della propria estraneità. Ma quando, durante un approdo, li vede costruire alla rinfusa capanne di giunchi e pelli senza “cercare il centro” che rende stabile la realtà, e capisce che per i Greci nulla è sacro, grida inorridita, e invano supplica la Terra, le Pietre e il Sole di parlarle, ormai consapevole d’aver reciso le radici con il mondo della natura e con tutto quello in cui credeva. Si allontana dagli Argonauti che divorano il pasto ancora senza alcuna ritualità, ma quando Giasone la raggiunge e la prende per mano, lo segue nella sua tenda e si unisce a lui: ancora una volta i suoi grandi occhi spalancati esprimono sgomento, ma poi i lineamenti si distendono nella contemplazione del bel corpo dello straniero; lo segue a Iolco e lì Giasone consegna a Pelia il Vello d’oro (ormai talismano inefficace – gli dice – fuori dalla sua sede sacra), e poiché il re non mantiene la promessa decide di partire in cerca di un altro regno, più grande. Ma intanto si compie la “conversione” al mondo civile di Medea simboleggiata dalla vestizione con abiti e gioielli della Grecia: le anelle la spogliano dei mantelli scuri, delle pesanti collane a molti giri per farle indossare un abito bianco e oro che le imprigiona il busto e le braccia, le coprono il capo con un velo leggero che le lascia completamente libero il volto. È entrata in un altro mondo, desacralizzato. Come il montone dal Vello d’oro anche lei non ha più poteri magici. Ma con Giasone si allontanano tenendosi per mano e assieme congedano i compagni d’avventura e si avviano verso la loro nuova vita.

La seconda parte del film inizia con una forte cesura spaziale e temporale: sono trascorsi dieci anni e alle aperte distese della Colchide viene contrapposta la rocca di Corinto, la città murata, tutta chiusa in sé stessa (è la cittadella medievale di Aleppo in Siria), che al suo interno accoglie il complesso del Battistero, del Duomo e del Camposanto di Pisa, simboli della razionalità del Rinascimento, ma anche di una religione confinata in luoghi di culto ai margini, entro spazi civili delimitati. Un secondo prologo, come talvolta nella tragedia greca a dittico, introduce la nuova realtà: nel prato verde davanti al Camposanto ricompare il Centauro bimembre, questa volta muto, e accanto a lui ce n’è un altro, interamente uomo (sempre interpretato dall’attore Laurent Terzieff), simbolo dell’umanità adulta, che parlando anche a nome dell’altro (ma sono entrambi “visioni” che stanno dentro di lui, gli dice) esorta Giasone a non sacrificare gli affetti, a non soffocare la genuinità dei sentimenti: “Tu ami Medea” gli dice, “tu provi pietà per la catastrofe spirituale di Medea, per la sua dolorosa conversione alla rovescia”, ma Giasone si mostra stupito: non sa neppure leggere dentro di sé, l’età della ragione è anche l’età del calcolo cinico, dell’ambizione di potere che calpesta e soffoca ogni sentimento, della volontà di emergere ad ogni costo, affermarsi, avere un posto nella società. Quando Medea, che ha compreso l’allontanamento di Giasone, chiede alla Nutrice di accompagnarla a Corinto e lo vede danzare gioioso

⁵⁹ Per la lunga scena del compianto funebre probabilmente Pasolini prese spunto dai recenti studi di E. De Martino che conosceva di persona (*Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1958; n.ed, 2021). Nel poema di Apollonio Medea attira in un’imboscata Absirto che guida i Colchi inseguitori e Giasone lo uccide a tradimento con un colpo di spada sotto gli occhi della sorella, mentre in Euripide – come poi in Seneca e Ovidio (*Tristia* ed *Heroides*) – è esplicitamente lei la fratricida.

con un gruppo di giovani – forse un festoso preannuncio delle prossime nozze, mentre in sovrimpressioni compare il suo volto in lacrime – capisce di essere ormai esclusa da quel mondo, e rientrata a casa giace raggomitolata a terra come priva di sensi: il trauma della scoperta l'ha sconvolta e quando torna in sé è un'altra: medita la vittoria sui nemici, la vendetta, con parole molto simili a quelle della maga euripidea. Tuttavia sa di non poter ricorrere alla magia (“sono un vaso pieno di una sapienza non mia”, dice alle ancelle)⁶⁰. L'incitamento ad essere quella di un tempo le viene sia da una visione radiosa della Colchide e dall'apparizione del Sole, il padre di suo padre, che la incoraggia ad agire (“Orsù, perché indugi? Abbi coraggio!”), sia dalla solidarietà delle donne che danzano in circolo ripetendo come un ossessivo ritornello la sua invocazione alla giustizia divina (“O Dio, o Giustizia cara a Dio, o Sole”)⁶¹. Il pensiero della vendetta affiora dall'inconscio in forma di sogno e sarà compiuto con il reiterato incoraggiamento del Sole che torna a comunicare con lei: un disco luminosissimo inquadrato nella stretta cornice di una finestra con un'ara per le offerte sul davanzale. Nel buio e nella solitudine della sua stanza, come in un sogno, Medea vede l'incontro con Giasone e la finta riconciliazione (il IV episodio di Euripide), l'invio dei bambini con i doni per la nuova sposa, il presentimento di Glauce che, dopo aver indossato, inutilmente ammonita dalla Nutrice, le brune vesti di Medea e i suoi barbarici gioielli, mentre cinge davanti allo specchio il diadema si scorge avvolta dalle fiamme e lanciando un urlo di terrore si precipita fuori dalle stanze seguita dal padre; insieme subito dopo giacciono ai piedi delle mura, confusi in un unico rogo. Quello che nella tragedia accade fuori scena e il Nunzio viene a riferire a Medea (e agli spettatori) ha preso la forma di un sogno, proiezione dell'inconscio⁶². Dopo questa visione, perno fra la allucinazione e la realizzazione del desiderio, si inserisce l'intervento di Creonte che quando vede la figlia riluttante a indossare l'abito nuziale gettato sul letto, tormentata dal pensiero dell'altra moglie, una donna come lei alla quale sottrae tutto, si precipita a casa di Medea che ora indossa una veste rosso sangue sotto i veli neri e la bandisce da Corinto con i figli, concedendole un solo giorno per preparare i bambini: non la odia – dichiara – e non lo muove il sospetto e il timore per l'altro, il diverso, ma vuol proteggere la figlia che va incontro alle nozze senza gioia perché consapevole di separare Giasone dalla sua donna, di strapparla alla sua famiglia; e inoltre teme il suo misterioso sapere di barbara. Per Medea è venuto il momento di agire: manda la Nutrice a chiamare Giasone e lo affronta in un duello verbale che riproduce l'*agon logon* euripideo (II episodio) ma tradotto liberamente e soprattutto ridotto a poche battute culminanti nel vanto, del Greco, di dovere solo a sé stesso la propria fortuna e d'aver diritto di cogliere l'occasione di un nuovo matrimonio, che governerà anche ai loro figli

⁶⁰ Il racconto è ancora una volta fortemente ellittico: la Nutrice la esorta a sopportare l'esilio, mentre la scena euripidea del bando di Creonte è posticipata; e Medea non le rivela i suoi piani di vendetta, ma le dice solo che troverà il coraggio di agire perché in questi dieci anni ha sofferto quanto nessuna donna mai.

⁶¹ È la stessa invocazione che nel dramma euripideo si sente provenire dall'interno della casa e che poi Medea pronuncia quando appare in scena: “O Themis e Artemide!”... “O Zeus, o Dike, o Sole!”. A partire da questa esplicita citazione euripidea il film procede in parallelo alla tragedia antica ma con significativi scarti.

⁶² Cfr. M. Fusillo, *Sognare il mito, la barbarie di Medea sullo schermo*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011. Negli scritti teorici Pasolini sostiene che il mito è sogno e il cinema è onirico.

per affermarsi e per raggiungere il potere, mentre a Medea rinfaccia d'avergli dato aiuto solo per amore del suo bel corpo, e non capisce la ragione del suo pianto. Ma dopo l'addio, quando è ormai sulla soglia, Giasone torna indietro e si unisce ancora una volta a Medea, e lei come un tempo contempla il bel corpo disteso accanto al suo. Fuori, per contrasto, i bambini continuano ignari i loro giochi e accorrono fiduciosi al richiamo della madre, che si finge riconciliata con Giasone e affida loro i doni per la nuova sposa. Di nuovo il racconto procede per ellissi: la realizzazione del sogno ha un ritmo più veloce e contiene piccoli segnali: i bambini, non più incoronati di fiori, sono vestiti di nero come messaggeri di morte, la salita alla rocca di Corinto è meno festosa e la sequenza si conclude con l'angoscia di Glauce che dopo aver indossato, sola nella sua stanza, le vesti di Medea si precipita come in delirio fuori dalla reggia e corre a gettarsi dalle mura di Corinto (come ne *La lunga notte di Medea*) e dopo di lei il padre che non è riuscito a trattenerla. Dunque nella realtà non è un filtro magico a provocare le due morti ma l'umanissimo senso di colpa della giovane Glauce e l'affetto disperato del padre per la figlia.

Ora Medea deve compiere la seconda parte della sua opera di giustizia, uccidere i figli: non esita, non c'è lotta dentro di lei fra *thymos* e *bouleumata* come in Euripide, ma compie un atto sacrificale simboleggiato dal fuoco, il quale – come prima del sogno nella sua stanza – ora arde nella stanza dei giochi dei bambini, dove il Pedagogo suona pochi accordi di una nenia lamentosa; la purificazione rituale della vittima che nel rito agrario era l'unzione con l'olio sacro è ora il bagno serale dei bambini prima di metterli a dormire: uno dopo l'altro Medea li chiama, li lava carezzandone i corpi con tenerezza, li avvolge in vesti candide, li tiene in grembo quasi a farli tornare là da dove sono venuti cullandoli con gesti lenti e sussurrando dolci inviti al sonno: solo il coltello sacrificale appoggiato in disparte (prima luccicante, poi macchiato di sangue) allude all'uccisione.

In Euripide Medea ingannata e tradita vuole privare Giasone di tutto, della nuova famiglia, della discendenza, perfino della fama della gloriosa impresa e di una morte da eroe, ma in Pasolini la donna della Colchide vuole sottrarre i suoi figli al mondo "civile" nel quale non c'è nulla di quello in cui lei credeva ed è tornata a credere: non appartengono più al padre, che diceva di voler dar loro una condizione di prestigio a Corinto ma in realtà li lasciava bandire dalla città, sono solo suoi, e come nel rito agrario iniziale li sacrifica per farli rinascere: infatti sia nel sogno che nella realtà prevedeva per loro "una lunga vita felice". Li veglia tutta la notte (la Luna splende alta in cielo, i colori sono improvvisamente freddi, colori di morte). Alle prime luci del giorno ravviva il fuoco che si stava spegnendo nella stanza accanto e con una fiaccola incendia la casa. Una barriera di fuoco (e non una porta sbarrata) la separa da Giasone che viene a reclamare i corpi dei figli per dare loro sepoltura, implora di poterli vedere per l'ultima volta: scarmigliata, terribile in volto come un'Erinni, Medea gli proibisce di avvicinarsi e di toccarla: "Niente è più possibile ormai" – gli grida. Parole che nel linguaggio onirico del film esprimono la consapevolezza del regista del divario incolmabile tra civiltà arcaica, legata alla terra e ai cicli stagionali, e civiltà industriale e neocapitalista: tra le due culture non può esserci transizione ma solo urto, inconciliabilità.

Nella sceneggiatura era previsto che Medea salisse sul carro del Sole tenendo per mano i bambini vivi, ma nel film vi si allude soltanto: negli ultimi fotogrammi Medea ripresa in alto, sul tetto della casa in fiamme, celebra la sua amara vittoria, mentre Giasone in basso, sulla strada, come schiacciato, è il vinto, lo sconfitto⁶³. In Euripide Medea dice che istituirà un culto in memoria dei figli e feste annuali nel tempio di Era Acraia, di cui Pausania secoli dopo conferma ancora l'esistenza⁶⁴. Ma per la Medea di Pasolini, discendenza del Sole, non possono essere morti se non per rinascere. E infatti il film si chiude, come si era aperto, con l'apparizione del Sole che si leva in cielo tra bagliori rossastri.

Il film ebbe accoglienze contrastanti e nel complesso non favorevoli, e poca fortuna incontrò anche in seguito: nonostante l'innegabile fascino degli ambienti naturali, lo si giudicava freddo, poco impegnato, e si accusava il regista di aver fatto un prodotto di consumo piegandosi alla volontà dei co-produttori stranieri per compiacere l'industria cinematografica: non si comprendeva il profondo significato dell'opposizione tra mondo primitivo – nel senso pasoliniano di animista e sacro – e la civiltà razionale e tecnologica che è il tema di fondo dell'opera. Soprattutto sfuggiva il senso dei lunghi silenzi, interpretati come eccessivo affidarsi alla suggestione delle immagini, mentre sono una scelta coerente con la progressiva sfiducia di Pasolini nel linguaggio verbale, nel logos, e con la nostalgia per una forma di comunicazione prelinguistica⁶⁵. Ma, "riscoperto" nei suoi innegabili valori non solo estetici una ventina d'anni dopo, viene ora riproposto anche alla luce della ormai quotidiana esperienza del dramma dei migranti, mentre si moltiplicano allestimenti teatrali che pongono sempre più l'accento sulla paura del diverso e sull'espulsione dell'estraneo.

3. *Liliana Cavani*^{***}

Nello stesso anno (1969) della *Medea* di Pasolini un'altra eroina greca faceva la sua apparizione sullo

⁶³ Nel film *Medea* non si uccide come in moderne riprese del dramma euripideo (Alvaro e Anouilh, ma già Cherubini). Cfr. L. Belloni, *Tre Medee: Euripide, Cherubini, Grillparzer*, "Lexis" XVI, 1998. Euripide, Grillparzer, Alvaro, *Medea, Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Venezia 1999.

⁶⁴ È noto che si attribuiva l'invenzione dell'infanticidio a Euripide che i Corinzi avrebbero pagato perché li liberasse dall'accusa di aver lapidato i bambini affidati da Medea alla protezione della dea (Eliano, *Storie varie* 5.21); ma come matricida la maga della Colchide rimane nella tradizione letteraria e mitografica antica e nelle riprese novecentesche con poche eccezioni (il romanzo di Christa Wolf, *Medea, Voci*, trad. it., Milano 1996). Su Giasone e altri uccisori di mostri vinti da donne che avevano fatto soffrire cfr. "Gli Argonauti" di Calvino nei *Dialoghi con Leucò*: "Di una delle più atroci, Medea – maga, gelosa e infanticida – ci parla a lungo e con calore Euripide in una cara tragedia".

⁶⁵ Cfr. le opposte valutazioni di G. Ferrero (1978) e S. Murri (1995), citati a nota 52. Cfr. M. Rubino, *Medea, un magnifico insuccesso*, in E. Fabbro, *Il mito greco*, cit., pp. 99-108. Già la tragedia di Euripide rifletteva un problema molto sentito: in base al diritto attico le donne straniere non erano considerate spose legittime, e ai loro figli, in quanto *nothoi*, non era concessa la cittadinanza ateniese.

^{***} L. Cavani, nata a Carpi (1933), dopo studi classici (laurea in Lettere antiche) e diploma in cinematografia, esordisce con documentari e inchieste per la televisione di forte impegno sociale, si afferma con i due lungometraggi *Francesco* e *Galileo* (sceneggiatura e regia) e, oltre a girare dopo *Antigone* altri film molto apprezzati dalla critica in particolare in Francia, cura regie teatrali, liriche e televisive. È ritornata al cinema dopo vent'anni di assenza con *L'ordine del tempo*, tratto dal saggio del fisico Carlo Rovelli. Nell'ottantesima Mostra Internazionale del cinema di Venezia ha ricevuto il "Leone d'Oro alla carriera".

schermo italiano, Antigone, la protagonista della tragedia di Sofocle che Irene Papas aveva di recente interpretato in un film in costume del regista greco Yorgos Javellas (1961) contemporaneamente all'*Eleetra* euripidea di Cacoyannis: coincidenza non casuale perché le due eroine ribelli che sfidano il potere nel secondo Novecento tendono a sovrapporsi l'una all'altra per ragioni ideologiche e non solo per il tratto comune dell'amore fraterno. Il dramma, ripreso infinite volte a teatro e riproposto anche in forma di balletto con musiche di Theodorakis al Covent Garden di Londra (1961), torna in quegli anni in molteplici rielaborazioni fra le quali una rivoluzionaria messa in scena del Living Theatre di New York (1967) come manifesto pacifista per protestare contro la guerra in Vietnam, portata con successo in tournée in Europa (e a Berlino riproposta in un "adattamento anarchico-pacifista dell'*Antigone* di Sofocle, Hölderlin e Brecht", dice Steiner)⁶⁶. Della tragedia, considerata la più perfetta tra i capolavori antichi, la regista e sceneggiatrice trasferisce sullo schermo, spogliato della densa problematica che ha alimentato nel tempo incessanti riflessioni di filosofi⁶⁷ e studiosi di diritto⁶⁸, solo il motivo di fondo del dovere di dare sepoltura al fratello morto da nemico della città, del tutto avulso dalla tragica storia di colpe e sofferenze della stirpe dei Labdacidi. Il tema del diritto/dovere di seppellire i morti costella la letteratura greca dall'*Iliade* (la restituzione del cadavere di Ettore) in poi, e Sofocle stesso lo mette al centro anche della seconda parte dell'*Aiace*, l'eroe al quale gli Atridi negano la sepoltura che sarà alla fine concessa per intervento di Odisseo al fratello Teucro; ma il motivo era già in Eschilo negli *Eleusini* (un dramma non conservato) e alla fine dei *Sette contro Tebe* e sarà ripreso nelle *Supplici* di Euripide, dove le madri e i figli dei capi argivi caduti combattendo contro Tebe implorano l'aiuto del re di Atene, e Teseo, per intercessione della madre Etra, impone con le armi al tiranno Creonte la restituzione dei corpi e si prende personalmente cura dei riti funebri⁶⁹: non per vincolo di consanguineità, ma perché è "legge universale dei Greci", come stabilisce anche il Vecchio Ateniese nelle *Leggi* di Platone, perché è assurdo infliggere una seconda morte a chi già non appartiene al mondo dei vivi e infierire sui corpi dei nemici uccisi è comportamento meschino da donnuciole e vigliacchi (*Rep.* 468d-469e).

⁶⁶ Cfr. G. Steiner. *Le Antigoni*, cit., p. 171: Antigone "incarna una femminilità soggetta per millenni agli oltraggi e alla condiscendenza del maschio, esclusa. Nessun uomo potrebbe intraprendere la sua missione, né uguagliare la sua lucida disperazione. La cecità e la barbarie maschili hanno portato l'umanità sul ciglio dell'autodistruzione. È ora che le donne agiscano, che spingano la vita anarchica e sfrenata a scagliarsi contro le convenzioni della morte che le guerre, il capitalismo, i "principi di realtà" dominati dal maschio incarnano". Cfr. C. Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari 1977.

⁶⁷ Cfr. S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma 2012 (in particolare su Antigone nel XIX e XX sec, pp. 99-152; su Antigone, la psicanalisi e la filosofia del secondo Novecento (e oltre), pp. 153-177). P. Montani (a cura di) *Antigone e la filosofia. Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann*, Roma 2017.

⁶⁸ M. Cacciari - L. Canfora - G. Ravasi -G. Zagrebelsky, *La legge sovrana / Nomos basileus*, a cura di I. Dionigi, Milano 2006. Cfr. G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca. Studi sull'Antigone di Sofocle e sulle Supplici di Euripide*, Napoli 1979.

⁶⁹ Cfr. D. Susannetti, *Rovine e miraggi della sovranità. La saga di Tebe*, in *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011, pp. 145-189. V. Andò, *Volere il corpo dei morti: a proposito delle Supplici di Euripide*, in *Il grido di Andromaca. Voci di donne contro la guerra*, a cura di A. Camerotto - K. Barbaresco -V. Melis, Vittorio Veneto 2022.

Nelle riprese teatrali novecentesche del dramma negli anni di guerra o immediatamente successivi (Anouilh nel 1944, Brecht nel 1947) sotto il velo del mito è adombrato o allegorizzato in chiave nettamente politica il conflitto tra l'individuo e il Potere (la dittatura hitleriana)⁷⁰, ma nel film della Cavani la guerra è lontana e irrompe l'attualità: sul finire del decennio della grande rivoluzione industriale e del boom economico, del benessere e dell'ascesa della nuova borghesia esplode la contestazione studentesca, partita da Parigi (il "maggio del '68") e dilagata in tutta Europa e oltre Oceano, che dà voce al disagio giovanile e prepara poi gli anni di piombo.

Dice la regista a proposito di Antigone: "Più che un modello io cerco uno stimolo nel passato. Penso che il passato non si riprodurrà mai, ma credo nei miti. Da Jung ai contemporanei, si sono fatti studi sul valore sociologico, psicologico del mito. Noi, che nell'emisfero occidentale non abbiamo una lingua parlata comune, disponiamo tuttavia del linguaggio del mito. Basandomi su Antigone ne *I Cannibali* ho voluto servirmi del linguaggio del mito e dei simboli universali della tragedia per non usare il discorso contestatario che era già un prodotto di consumo nel 1969-70"⁷¹. E precisa ancora: "Così per *I Cannibali* ho cercato un linguaggio meno circostanziato da avvenimenti precisi, più aperto, comprensibile dai giovani americani, da quelli italiani e francesi. [...] Quello che mi ha interessato ne *I Cannibali* non è la cronaca di una rivoluzione (in tal caso il linguaggio sarebbe stato del tutto diverso) ma *l'analisi spettrale della realtà* al di là dei diversi episodi che caratterizzano la contestazione: un discorso d'insieme che è soprattutto, credo, *un discorso di generazioni*"⁷².

Dunque l'opera nasce dalla constatazione del fallimento della rivolta del maggio '68, e dal bisogno di trovare e proporre una maniera nuova di lotta e di ribellione, che la regista crede di trovare sulla via del "primitivismo" e del mito che i giovani di tutto il mondo ("i figli dei fiori") sembrano prendere. Anche sull'occasione immediata che la spinge a scrivere il soggetto del film ispirandosi ad Antigone e a Sofocle la regista è esplicita: un giorno in una sala d'attesa vede un uomo che sta sfogliando una rivista saltare in blocco le pagine di un reportage sui massacri in Biafra: si rende conto che le informazioni dettagliate su atrocità hanno una durata emozionale di pochi giorni, poi subentra l'assuefazione e l'indifferenza, sembra non ci riguardino. "Allora nei *Cannibali* ho deciso di mettere un uomo in una situazione in cui non possa fare altro che vedere cadaveri davanti alla sua stessa casa, nella sua stessa città, affinché non possa voltare pagina senza inciamparci contro".

⁷⁰ S. Fornaro, *L'ombra di Antigone dal nazismo agli anni di piombo*, Tübingen 2012. Ead. *Antigone ai tempi del terrorismo: letteratura, teatro, cinema*, Lecce 2016.

⁷¹ Cfr. in "Ecran '74", giugno, n. 26. Nelle interviste la regista dichiara d'aver voluto fare un film politico, ma a un altro livello rispetto al cinema di quegli anni che si definiva politico mentre era in realtà commerciale e spettacolare, mirando a proporre attraverso la tragedia e i suoi simboli (e non più in maniera documentaristica e realistica come in precedenza in *Francesco*) una "allegoria mitica del reale" per incidere sulla realtà contemporanea.

⁷² Della colonna sonora del film, tra le musiche di Ennio Morricone da temi classici rielaborati che la regista aveva voluto non lugubri, fanno parte anche due canzoni: *Un altro mondo* di Gino Paoli e *I cannibali* (*Chiamami cannibale, non voglio morire / selvaggio cannibale, non voglio morire / folle cannibale, non voglio morire. / Io sono felice, selvaggio e libero / così l'uomo avrebbe dovuto essere / no, non voglio morire. / Uccidimi, se lo puoi, saprò darmi alla fuga, / me ne andrò sul mio cavallo azzurro / me ne andrò felice perché il mio spirito è libero*).

All'inizio, in funzione di prologo, invade lo schermo la luminosa visione di una calma distesa marina e la macchina da presa poco a poco inquadra sulla spiaggia un giovane bellissimo, barbuto, dai capelli lunghi, venuto da chissà dove, coperto di un mantello nero, che sembra morto ma è risvegliato dal sonno da un gruppo di bambini incuriositi che si allontanano vedendolo muoversi ma vengono falciati da colpi d'arma da fuoco sparati non si sa da chi né perché⁷³. Inutilmente il giovane grida per richiamarli, ma sa pronunciare solo poche parole in una lingua sconosciuta e muove pochi passi terrorizzato e confuso tra le dune di sabbia e la bassa vegetazione. Poi, non in dissolvenza ma con uno stacco netto di colori e suoni, prima ancora dei titoli di testa compare a grandi lettere, come una scritta sul frontone del tempio di Apollo a Delfi, il verso di Sofocle "Tu ci vedi ma, pur vedendo, non vedi in che abisso sei caduto": sono le parole dell'indovino Tiresia al re Edipo nel dramma della conoscenza per antonomasia di Sofocle, ma qui suonano come monito alla presa di coscienza per lo spettatore⁷⁴. Subito dopo una carrellata su una Milano spettrale, livida, senza precisa connotazione temporale, una metropoli industriale del presente e del futuro dove la gente, oppressa da un regime dittatoriale, passa nella più ostinata indifferenza tra i cadaveri dei ribelli uccisi a bruciapelo (dunque non nemici in campo di battaglia) che coprono a centinaia strade, piazze, stazioni e vagoni dei metrò mentre i manifesti affissi dovunque proibiscono di dare sepoltura ai morti o fermarsi a guardarli, pena la morte⁷⁵; il fetore dei corpi in decomposizione inaffiati di disinfettanti da un furgone e benedetti meccanicamente da un prete che calza le pianelle rosse papali ammorba l'aria, le televisioni ricordano che la legge e l'ordine si basano sulla collaborazione di tutte le forze democratiche, regna l'ordine imposto con la forza e i militari applicano la legge del terrore. Solo la giovane Antigone vuole dare sepoltura al corpo del fratello Polinice, abbandonato per strada e calpestato dai passanti davanti a un bar, ma la sua stessa famiglia e perfino il fidanzato Emone, figlio del primo ministro, si oppongono. Dopo aver tentato inutilmente di convincere la sorella Ismene a darle aiuto, Antigone abbandona il pranzo di famiglia e si rifugia, sola, in una tavola calda: è lì che entra il misterioso giovane della spiaggia, e senza parlare disegna un pesce sul tovagliolo di carta; solo lei lo capisce, lo fa servire e quando esce lo segue e in strada lo vede coprire con il suo mantello il corpo di un ribelle e mettere sotto il capo di una ragazza

⁷³ Forse la scena richiama per antifrasi la sequenza omerica del risveglio di Odisseo gettato dalla tempesta sull'isola dei Feaci, che le ancelle di Nausicaa scoprono addormentato presso un cespuglio, fuggendo via spaventate.

⁷⁴ Nell'*Antigone* sofoclea il cieco Tiresia rivela invece al tiranno Creonte che gli dèi manifestano attraverso segni nefasti l'ira per il corpo di Polinice che giace insepolto sopra la terra contaminandola e per Antigone rinchiusa viva nella tomba sotterranea, ma il suo monito a revocare i suoi ordini giunge troppo tardi, quando ormai la nipote si è suicidata impiccandosi, il fidanzato Emone si è trafitto sul suo corpo senza vita e la madre l'ha seguito nella morte.

⁷⁵ La scena evoca la peste di Tebe dell'*Edipo re* di Sofocle, ma la situazione è rovesciata: nel dramma antico alla supplica del Coro di trovare un rimedio al flagello il sovrano risponde con parole di profonda pietà per il suo popolo e con l'impegno di cercare la causa del male. Ma alla memoria letteraria si sovrappone un preciso ricordo infantile della regista che bambina aveva visto i corpi di sedici partigiani fucilati per rappresaglia abbandonati sulla piazza del paese e tante donne che piangevano e gridavano chiamando i mariti, i figli, i fratelli, ma uomini armati di mitra impedivano loro di avvicinarsi: cfr. L. Cavani, *La memoria del tempo, Dialogo con Carlo Rovelli*, in *Il cinema per capire. Scritti scelti 1960-2023*, a cura di F. Francione, pp. 240-241.

uccisa la sua sciarpa rossa. Con tacita intesa insieme raccolgono il corpo di Polinice, lo trasportano lontano dalla città su una barca e lo depongono in una caverna presso il fiume, con affetto e rispetto, lo baciano e in una sorta di rituale banchetto funebre fissato in una rapidissima sequenza se ne cibano simbolicamente, per introiettarsi gli ideali della rivolta⁷⁶, e poi tornano in città per continuarne l'azione, e prendono altri corpi che adagiano con cura nelle grotte deponendovi accanto offerte d'acqua e di frutta. Ma sono immediatamente denunciati e arrestati dalla polizia dopo un lungo inseguimento attraverso le vie della città e nei suoi luoghi simbolo: dapprima in una specie di bagno turco dove assistono al rito nauseante di una fila di uomini adulti nudi costretti da un bambino in divisa a strisciare a terra sulle ginocchia aggrappati uno all'altro. È qui che per reazione Tiresia e Antigone si abbandonano a un amore naturale e innocente (non è questo lo scandalo) e poi riprendono la loro corsa nudi attraverso la città, inseguiti da poliziotti con i loro cani sguinzagliati: entrano in una chiesa tra i devoti in preghiera, in una caserma tra le reclute e ne escono travestiti da preti e soldati in un crescendo di grottesche parodie finché vengono catturati. Antigone è interrogata e picchiata perché riveli dove sono “i cadaveri rubati al popolo”, “sottratti allo stato”. Non sono una di fronte all'altro Antigone e Creonte, non c'è il confronto fra ragioni opposte del dramma di Sofocle – le leggi eterne nate nell'etere contro i decreti del nuovo sovrano, gli obblighi del sangue contro le imposizioni del potere, il *ghenos* contro la *polis* – ma la brutalità della tortura: legata dai poliziotti a una sedia viene fatta girare vorticosamente su sé stessa fino allo stordimento senza lasciarsi sfuggire una sola parola o un lamento. Emone accorre e cerca di ottenere dal padre – ma invano – che Antigone rinchiusa nell'infermeria del carcere venga curata e allora ne segue l'esempio caricandosi sulle spalle un cadavere; a sua volta arrestato, da brillante intellettuale regredisce per ribellione allo stato animale, di cane: cammina a quattro zampe, mangia per terra, sta rintanato in un angolo come in una cuccia: tale l'ha ridotto il padre padrone, inflessibile e ottuso custode della legge. Il giovane straniero, Tiresia, catturato dai giornalisti che si vantano d'aver battuto sul tempo i poliziotti, esibito alla televisione come un selvaggio (e infatti lo chiamano Mowgli come il bambino scimmia del *Libro della giungla*, e danno agli esperti il compito di studiare e classificare la sua lingua inarticolata) è internato in un manicomio e alla fine liberato, ma seguito a distanza dalla polizia per scoprire il luogo dell'occultamento dei corpi; lui va invece alla ricerca di Antigone che i detentori stessi del potere stanno ora interrogando e blandendo in modi concilianti per sapere se c'è una cospirazione (disegnano pesci sui muri della città: che simbolo è? Sono una setta?), se i giovani hanno richieste di cui il potere è pronto a tenere conto, ma lei rifiuta di parlare, non può esserci dialogo con chi sa solo imporre con disumana violenza il cieco volere

⁷⁶ Naturalmente è un cannibalismo “virtuale”, diverso da quello del mito degli Atridi o dei rituali “primitivi” studiati dagli antropologi (ma già ben noto e registrato anche dagli storici antichi), e ha la stessa valenza simbolica della manciata di polvere che l'Antigone sofoclea sparge per due volte sul cadavere di Polinice. Con questa antropofagia ideale contrastano l'alimentazione forzata imposta dagli infermieri dell'ospedale psichiatrico a un giovane ricoverato e il solenne pranzo di famiglia con ospiti nel sacrario domestico dal quale fugge Antigone all'inizio del film. Ma tutta la sequenza – dalla cura pietosa dei corpi dei nemici “rubati” al seppellimento in luoghi di natura rigogliosa – contrasta con la sordida indifferenza degli adulti pavidi e con il grigiore delle vie cittadine.

dell’Autorità, e alla fine viene trascinata in manette davanti al Palazzo del Governo, circondata da uno schieramento di guardie. Intanto i ministri del Potere spiano da una finestra, facendo a gara per vedere con un binocolo la scena: grottesca parodia degli anziani del Coro nella tragedia di Sofocle. Lì la trova Tiresia che l’ha cercata per tutta la città gridando il suo nome e mostrando ai passanti muti e indifferenti la sua foto; quando finalmente Antigone sente il richiamo, si libera dai poliziotti e gli va incontro, ma è uccisa da una mitragliata e come lei il giovane che ha tentato di ribellarsi scagliandosi contro gli aguzzini. “L’ordine è ristabilito” dichiara uno degli ufficiali. Ma alcuni reclusi del manicomio rimessi in libertà dopo un periodo di “osservazione” non restano indifferenti di fronte ai corpi dei ribelli, li raccolgono e li seppelliscono nei pressi del fiume continuandone l’opera.

I cannibali – dichiara la regista – sono coloro che aspirano a recuperare la loro vera natura umana, il senso religioso della vita, rifiutando di lasciarsi condizionare dalla società che si chiama civile. Cercano una purezza primitiva, una sincerità dimenticata ma la società li respinge come cannibali perché disturbano l’ordine esteriore di leggi spesso disumane. “Cannibali, selvaggi, perché penso che rivoluzionari sono coloro che comprenderanno la necessità di ritornare a uno stato primitivo e innocente. Noi abbiamo perduto il senso del magico della vita, il valore stesso della vita: bisogna imparare a ritrovarlo. Ciò non significa affatto un ritorno al passato, ma cercare in noi stessi la nostra propria natura animale a lungo repressa da una educazione assurda e infausta”⁷⁷.

Il risveglio di Tiresia sulla spiaggia circondato dai bambini è il risveglio mitico della coscienza di un uomo nuovo e allo stesso tempo antico, al di fuori delle strutture convenzionali: straniero, giunto dal mare che è simbolo di libertà e purezza, sa quello che bisogna fare e riesce a trasmettere senza parole questo suo sapere a chi non ha ancora soffocato in sé i primordiali sentimenti umani di pietà, giustizia, sete di libertà. Per tornare umani bisogna recuperare questa condizione di innocenza, prima di tutto aprendosi all’amore per gli altri come fa questa Antigone moderna che già all’inizio del film, in metrò, ha ripulito dal sangue il volto e ricomposto le vesti di un cadavere ignorato da tutti gli altri passeggeri, e continua la sua sfida, la disobbedienza civile, anche dopo aver dato sepoltura al fratello con l’aiuto del giovane straniero. E l’amore fra i due giovani nasce proprio dall’essere entrambi estranei alla città perché capaci di sentimenti di fronte alla sterilità di sentimenti degli adulti, e capaci di generare amore in quelli che sono giovani come loro, uniti nel recupero di una umanità ribelle e saggia e per questo distrutta dal sistema sociale. *Eros aniketos* (Amore invincibile) celebrato dal Coro sofocleo dopo l’inutile supplica di Emone al padre perché salvi Antigone diventa nel film amore tra due sconosciuti che si

⁷⁷ In “Politique”, n.s., 24 (13 aprile 1972). Cfr. C. Tiso, *Liliana Cavani*, Milano 1975, p. 72 “L’indifferenza della gente che passa dissociata tra i cadaveri rimanda alla rassegnazione mortale che si nasconde in ciascuno di noi, alla tragedia della nostra moderna e attuale capacità di adattarci a tutto, alla violenza come alla morte, senza più alcuna impennata di vita e di rivolta autentica”.

legano nonostante, anzi, contro la repressione del sistema socio-politico⁷⁸. Antigone agisce inizialmente per la convinzione della superiorità dei *sentimenti* umani (come l'eroina di Sofocle che dichiara: “sono nata per condividere l'amore, non l'odio”) rispetto al formalismo astratto della *legge* umana, mentre Tiresia agisce in nome di un principio etico: due ragioni diverse, due facce dello stesso mito di libertà, che si saldano nell'amore e per amore convergono nella medesima azione di rivolta contro la tirannide e di affermazione di una religiosità istintuale, allo stato puro⁷⁹. Se può sembrare che nel film abbia il ruolo di protagonista Tiresia, simbolo di una fratellanza non di sangue ma di ideali (come già quella di Francesco e Chiara), in realtà la figura di Antigone ha una significativa caratterizzazione⁸⁰: la regista stessa affermava di aver voluto rompere con i luoghi comuni creando un personaggio forte che decide, che si oppone, che ha idee precise senza dover ricorrere a parole inutili, espressione di una donna molto moderna.

“Con *I Cannibali* – osserva un critico cinematografico – la tragedia greca si veste di contemporaneità facendosi parabola della sua violenza e invito mitologico a regredire allo stadio cannibalesco e selvaggio pur di recuperare tutta l'energia che ancora rimane nell'uomo, una energia idonea a contrastare il fascismo che sotto le parvenze moderne del neocapitalismo cerca tuttora di distruggere la vita”. E la regista stessa dichiarava di non aver voluto commuovere o far piangere, ma far riflettere: “Credo che il cinema non può essere politico se non insinua inquietudine, disturbo o entusiasmo nello spettatore, se non lo pone di fronte a qualcosa di irrisolto per lui. Le stesse tragedie greche non offrivano soluzioni”. Un impegno perseguito con coerenza in tutta la sua lunghissima carriera⁸¹.

Il mito di Antigone ha continuato negli anni a essere assunto a simbolo di rivolta, dalla letteratura al teatro, dal dibattito filosofico al cinema e non solo in film di nicchia, di limitata circolazione, ma anche in opere entrate nei grandi circuiti internazionali, come *Antigone 2021* girato da Sophie Deraspe

⁷⁸ È la prima storia d'amore nel cinema della Cavani che ne racconterà molte altre in seguito, in film che danno sempre più spazio a personaggi femminili (ad es. ne *L'Ospite* e in *Portiere di notte*) dopo i ruoli maschili dei “mistici ribelli” (san Francesco, lo scienziato Galilei, il monaco tibetano Milarepa). Nell'*Antigone* di Euripide di cui restano pochi frammenti Emone per amore aiuta Antigone a seppellire Polinice e con lei è condannato a morte (ma alla fine entrambi si salvano e si sposano) e nella *Tebaide* di Stazio la moglie di Polinice, Argia, sfida per amore assieme ad Antigone il decreto di Creonte.

⁷⁹ A proposito dell'aspetto religioso che molti critici hanno rilevato nei suoi film, la regista “cresciuta in ambiente laico e antifascista che aveva ormai raggiunto il livello della civile tolleranza” dichiara in un'intervista: “Per me la religione (anche per gli studi di archeologia che feci) è un'espressione della cultura di una civiltà, strettamente connessa con il costume, la politica e l'ideologia che quella civiltà esprime” (cfr. C. Tiso, *Liliana Cavani*, cit., pp. 16-17).

⁸⁰ Cfr. G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., pp.171-172 “Ne *I cannibali* della Cavani, il movimento femminista è presente in modo aggressivo. Antigone, figlia del tipico colonnello greco o latino-americano che tiranneggia la città, cerca di sollevare un'insurrezione popolare e al suo fianco sta un hippy misterioso, quasi asessuato che rappresenta Tiresia. Ma Antigone è fatalmente in anticipo sui tempi: i milanesi, cioè i cittadini della metropoli moderna, preferiscono la sicurezza del dispotismo. Gli uomini si dimostrano indegni delle donne che vorrebbero condurli alla libertà”.

⁸¹ Cfr. F. Francione in L. Cavani, *Il cinema per capire*, cit., p. 8: “In tutte le sue opere non ha mai nascosto la propria natura anfibia, di cineasta scomoda e attenta alle mutazioni della società contemporanea, filtrata però da studi classici e dalla conoscenza approfondita di miti antichi illuminati in prospettive contraddittorie e inedite anche per la modernità novecentesca. La cinematografia di L. C. è mossa da un'esigenza intima che, aperta a dubbi e a interrogativi, diventa storia e narrazione, impegno etico e civile, riflessione politica e religiosa”.

(canadese del Quebec) ispirandosi al fatto, realmente accaduto, di due fratelli uccisi brutalmente dalla polizia a Toronto⁸². Nel film *Antigone*, brillante studentessa di origine algerina del penultimo anno di liceo, che dopo l'uccisione in Kabilia dei genitori berberi vive con la nonna mai integrata nel paese ospitante, il Canada, quando il fratello più giovane Eteocle viene ucciso dalla polizia si dedica al salvataggio dell'altro, Polinice, incarcerato per resistenza alla polizia mentre cercava di filmare l'arresto del fratello e condannato all'estradizione, e lo fa fuggire dal carcere sostituendosi a lui; in tribunale giustifica la sua violazione della legge proclamando ripetutamente "il cuore mi ha detto": quindi ha agito per proteggere il nucleo familiare, spinta dalla volontà di salvare dalla totale disgregazione quello che resta della sua famiglia d'origine sradicata e tenuta al margine, benché i fratelli non siano eroi, ma due teppistelli sbandati, non migliori l'uno dell'altro, come nell'*Antigone* di Anouilh; ma l'amore della sorella è incondizionato, per lei la legge suprema è la solidarietà della famiglia e nulla la può esimere dal dovere di lottare per loro. Con il compagno di scuola franco-canadese Emone mobilita l'opinione pubblica e ottiene la scarcerazione del fratello che però ricade subito nella vita di espedienti e piccole infrazioni: di nuovo arrestato, espulso dal Canada, Antigone lo segue nel paese d'origine in Algeria, dove certo li attende la morte. Da un lato c'è la legge del cuore dell'amore fraterno e il valore sacro della famiglia, ma dall'altra non c'è un tiranno Creonte, bensì la rigidità della legge o l'ottusità di quelli – polizia, tribunali – che la interpretano e la applicano con miopia.

⁸² S. Fornaro - R. Viccei, *Usi e abusi di un mito dal V sec. a.C. alla contemporaneità*, Bari 2021.

Schiave di guerra. Nella tragedia greca e nella realtà odierna

(dalle donne troiane alle studentesse di Boko Haram)

di Alessandro Cabianca

La forza distruttiva della guerra colpisce città, nazioni e toglie vita e dignità alle persone. La distruzione dell'antica Troia, la distruzione di Cartagine, le molte città più volte distrutte e più volte ricostruite hanno impoverito intere nazioni e ridotto le popolazioni alla miseria o alla schiavitù.

Gli uomini vengono uccisi, anche i piccoli maschi vengono uccisi per non avere chi un giorno si potrebbe vendicare (Astianatte, il figlio di Ettore, viene gettato dalle mura di Troia, in Provenza i figli degli eretici nel 1209 vengono uccisi nella crociata contro gli albigesi), le donne vengono schiavizzate, anche le bambine. Quale è la sorte peggiore? La schiavitù o la morte?

Esiste una filosofia dello schiavismo fin dai tempi antichi, ogni popolo ha giustificato il dominio del più forte su altri uomini e dei vincitori sui vinti, anche se la schiavitù del tipo “merce” o “forza lavoro” nella Grecia antica è ammessa solo per i barbari, come scrive Platone, e storicamente la cosa si è ripetuta fino al 1865 soprattutto per i neri, anno in cui la schiavitù fu ufficialmente abolita, abolita cioè legalmente, sulla carta, perché forse dura ancora, nei campi, ad esempio, dove si raccolgono i pomodori che a noi, non del tutto ignari, capita di mangiare.

Omero nell'*Iliade* dà per scontato che le donne dei vinti diventino schiave dei vincitori; lo fa dire a Ettore che, prefigurando la sconfitta, dice ad Andromaca: “Un cumulo di terra mi ricopra morto prima che io debba udire le tue grida e saperti trascinata in servitù” (*Iliade*, VI 440-465). È la logica per la quale il vinto non ha più alcun valore e diventa proprietà del vincitore.

La filosofia greca dà una grossa mano per “normalizzare”, rendere cioè socialmente e moralmente accettabile, il già consolidato uso della schiavitù.

Platone dichiara la schiavitù come istituzione necessaria e legittima manodopera gratuita (come effettivamente avviene), ma schiavi devono essere dei barbari, non possono essere cittadini greci. Con una punta di umanità: “Bisogna evitare qualsiasi violenza contro gli schiavi” e “punirli con giustizia” (*Leggi*, VI 19), purché rimangano schiavi e si adattino, accettando la loro condizione: “Dal momento che l'uomo è un animale intrattabile e mostra di non voler in nessun modo adattarsi ad essere o a diventare docile alla necessaria divisione, con la quale di fatto distinguiamo schiavo, libero e padrone, ne risulta difficile il possesso”. E gli schiavi hanno anche l'ardire di ribellarsi, come i messeni o come Spartaco contro Roma, dovrebbero ringraziare, invece!

Aristotele nell'*Etica Nicomachea* VIII 1161 ab, afferma: “È necessario riconoscere quello che per natura comanda e quello che per natura ubbidisce (come anche femmina e maschio, complementari per natura) per la reciproca sopravvivenza”; “chi è in grado di prevedere è capo per natura, padrone per

natura; chi invece ha un corpo vigoroso per lavorare è sottoposto e schiavo per natura”; inoltre “è giusto che i greci comandino sui barbari”: quindi barbaro e schiavo per Aristotele sono la medesima cosa. Lo schiavo va trattato bene ma il rapporto padrone/schiavo deve essere come quello “dell’artista verso il proprio strumento”: “lo schiavo è uno strumento animato, lo strumento uno schiavo inanimato”. Strumento, cioè cosa, quindi alla stregua di animale da soma, da usare, come nelle miniere, fino allo sfinimento e alla morte, un oggetto senza anima. Solo un motivo utilitaristico può portare il padrone a trattare bene uno schiavo: come ogni strumento non si può rompere, altrimenti non serve.

Il romano Columella ha un disegno astuto, trattare bene i suoi schiavi perché lavorino meglio e producano di più: “Comprendendo che da questa affabilità del padrone è alleviato il peso della loro continua fatica, talvolta ci scherzo anche e permetto loro di scherzare con me” (*De re rustica* I 8, 15-19): quanta magnanimità! Certo meglio un padrone così che un despota violento.

Veniamo al teatro, che dedica molti lavori alla tragedia delle donne troiane: Ecuba, Andromaca, Cassandra, Polissena, oltre a Criseide e Briseide (scambiate come se fossero oggetti nella contesa tra Agamennone e Achille)

Molte tragedie di Euripide e anche alcune tragedie di Eschilo (*I Persiani* 472 a.C., *Le Etnee* 470 a.C.), che muore in Sicilia, al suo secondo viaggio, nel 456 a.C., sono state rappresentate a Siracusa, antica colonia corinzia, al teatro greco arcaico, di cui abbiamo solo alcuni resti, antecedente quello che ancora oggi è attivo, costruito nel III secolo a.C., a conferma degli stretti rapporti economici e culturali tra la Grecia e le colonie dell’antica Trinacria.

Vediamo il destino di Ecuba (regina, moglie di Priamo, schiava di Ulisse):

CORIFEA: Che guaio essere schiavi! Si subisce ogni sopruso, e la violenza vince. (*Ecuba*, vv. 332-333)

Così Ecuba (divenuta schiava di Ulisse) ne *Le Troiane* di Euripide (vv. 282-291):

Voluta la sorte m’ha schiava
d’un uomo sozzo, maestro di frode,
nemico a giustizia,
d’una belva che legge non ha,
che le cose di lí, qui travisa,
di lí quelle di qui,
ch’ha duplice lingua,
che semina l’odio
dov’era amicizia.
Compiangetemi, o donne di Troia.
Io sono infelice...

Così di nuovo Ecuba:

Questa vecchia dinanzi alla tenda
conducete, o fanciulle, reggete
questa schiava, ora vostra compagna,
o Troiane, ed un tempo regina...

Fui regina un giorno,
ed or sono schiava: ebbi figliuoli
belli, ed or vecchia sono, e senza figli,
senza città, reietta, la più misera
d'ogni mortale. (*Ecuba*, vv. 59 e segg.)

Le donne vinte diventano o serve, costrette ai lavori servili per i vincitori (pulire, lavare, filare...) o schiave, anche schiave sessuali, specie le principesse e regine perché rappresentano al massimo livello lo status del vincitore e valgono la sottomissione del popolo di cui erano state principesse o regine. Ecuba ne *Le Troiane* di Euripide (vv. 243-254; 259) racconta la sua tragedia e lamenta la sorte di Cassandra nella sticomitia con Taltibio (il messaggero, appunto, che annuncia che, dopo la distruzione di Troia, le donne troiane sono tratte a sorte per venir assegnate ognuna a uno dei vincitori):

TALTIBIO: Lo so; ma chiedi di esse una alla volta.

ECUBA: La figlia mia, dimmi, a chi dunque toccò
la mia misera Cassandra?

TALTIBIO: Fuori sorteggio, Agamènnone, il re, se l'è presa.

ECUBA: Alla donna di Sparta ella dunque farà da serva?
Ahimè ahimè!

TALTIBIO: No, ma segreta concubina sarà nel suo letto.

ECUBA: A lei, questo a lei? Il Dio dalle chiome d'oro
le diede in sorte di essere vergine.

...

TALTIBIO: Letto di re; non è una gran fortuna?...

Altro consiglio, in questo caso di Odisseo, il gran simulatore, a Ecuba con riferimento alla figlia Polissena figlia di Priamo e della stessa Ecuba, che deve essere sacrificata ad Achille per mano di Neottolemo, come risarcimento della morte dell'eroe

ODISSEO: Non fartela strappare a forza... Il criterio è saggezza, anche nei guai. (*Ecuba*, vv. 225 e segg.)

[Cioè non opporti, consiglia Odisseo; il messaggio è: rassegnati, non fare pazzie].

POLISSENA: La morte l'accetto... Libera... purché libera muoia! Fui regina: essere schiava tra i morti m'offende. (*Ecuba*, vv. 547 e segg.)

Meglio la morte che gli oltraggi indegni; il mio letto sarà contaminato da uno schiavo. (*Ecuba*, vv. 365 e segg.)

[Polissena divenuta schiava non accetta un altro schiavo come eventuale compagno, lei è e resta principessa e non vuole contaminazioni].

Odisseo spiega a Ecuba che deve accettare il sacrificio di Polissena perché lo pretende l'ombra di Achille. Onora la morte dell'eroe Achille sacrificando Polissena, una vergine. L'affetto per Achille consiste nel sacrificare in suo onore Polissena. Dice Odisseo:

Achille per noi merita onore... Sarebbe turpe o no, privarlo, da morto, dell'affetto che, vivo, ebbe da noi? (*Ecuba*, vv. 309 e segg.)

Ancora nell'*Ecuba* di Euripide:

CORO: A te, Ecuba, venni in gran fretta,
del Signore lasciando la tenda,
ove io fui sorteggiata, e condotta
come schiava, quand'io fui scacciata
dalle Iliache mura, prigioniera
degli Achivi, per forza di lancia,
non per darti sollievo dei mali,
ma perché d'un messaggio il gran peso
m'assunsi, ond'io giungo, o Signora,
di gran triboli aralda per te.
A quello che narrano,
fu deciso nel pieno consesso
degli Achei che tua figlia per vittima
fosse offerta ad Achille. (*Ecuba*, vv. 98 e segg.)

POLISSENA: Ero signora, misera me, fra le donne d'Ida,
fra le vergini ero ammirata,
e, tranne ch'io dovevo morire, pari alle Dive.
Or sono schiava; e già tal nome insolito mi fa desiderare la morte. (*Ecuba*, vv. 349 e segg.)

Parla ora Andromaca, moglie di Ettore, in *Le Troiane* di Euripide (vv. 658-666): triste la sorte, sia di Andromaca, schiava di Neottolemo, figlio di Achille, sia di Astianatte, figlio di Ettore, ucciso da Neottolemo:

Dopo che io fui presa, il figlio d'Achille
Mi volle come sua sposa; e nella casa
Dei nostri assassini io sarò schiava.
Or, s'io da me respingo il caro volto
d'Ettore, e schiudo al nuovo sposo l'anima,
trista al defunto sembrerò: se l'odio,
odiata sarò dai miei signori.
Dicono, è vero, che una notte basta
l'odio a placare che una donna nutra
per il letto d'un uomo...

Quanto poco vengono considerati l'amore e la dignità della donna, cui secondo Euripide può bastare una notte di sesso per accettare il nuovo padrone!

In questa maniera si esprime ancora Andromaca (vv. 5-14), nell'omonima tragedia di Euripide:

Andromaca, ora sventurata è come
nessun'altra donna: ché per man d'Achille
spento cader vidi lo sposo, e il figlio
Astianatte, ch'io gli generai,
scaraventato giù dai muri eccelsi,
poi che gli Ellèni la pianura presa
ebbero di Troia. E schiava alle più nobili

famiglie aggiudicata, io stessa in Ellade
venni, premio di guerra a Neottòlema.

Di nuovo *Andromaca* in *Le Troiane* di Euripide (vv. 614-622):

ANDROMACA: Preda son tratta con mio figlio. Fui

nobile, e schiava son: mutò mia sorte.

ECUBA: Terribile è il destino: or or Cassandra

fu da me lungi trascinata a forza.

ANDROMACA: Ahi ahi!

Un altro Aiace, a quel che dici, apparve

per la tua figlia: e altri mali ti premono.

ECUBA: Mali senza misura e senza numero,

che l'uno contro l'altro a gara vengono.

ANDROMACA: Polissèna tua figlia, fu uccisa sul tumulto d'Achille.

In un altro passaggio del medesimo dramma euripideo (vv. 719-739), Taltibio, il messaggero molto crudelmente dice ad Andromaca che deve anche accettare docilmente che le uccidano il figlio:

TALTIBIO: Un male, e grande: uccideranno tuo figlio.

ANDROMACA: Ahi, male delle nozze anche maggiore!

TALTIBIO: Convinse Ulisse l'assemblea, dicendo...

ANDROMACA: Ahimè dolore ch'ogni misura supera!

TALTIBIO: Che sconviene che viva il figlio d'un tal padre

ANDROMACA: Sui figli suoi ricada un tal giudizio!

TALTIBIO: E che bisogna giù scagliarlo dalle

torri di Troia. E tu non far contrasto,

e non serrarti al figlio; e i tuoi tormenti

nobilmente sopporta. Alcun soccorso

tu qui non hai. Considera. Perduto

hai lo sposo e la patria, e schiava sei;

e noi capaci siamo di combattere

contro una donna sola. Ond'io t'esorto

che tu lite non cerchi, e non commetta

atto veruno indecoroso o basso,

e neppure agli Achei scagli rimproveri.

Ché, se tu dici motto onde l'esercito

s'adiri, privo resterà di tomba,

di denie, il figlio tuo: se muta, in pace

sopporterai le tue sciagure, il figlio

non lascerai senza sepolcro, e più

benigni a te ritroverai gli Achivi.

Pure nell'*Andromaca* di Euripide il messaggero Taltibio annuncia che Astianatte verrà gettato dalle mura nel modo più brutale, tanto non ci può essere pietà per una schiava nemmeno da parte di un messaggero e con l'avvertimento che non faccia nulla per salvare il figlio per non irritare i nuovi padroni.

E Menelao la minaccia: non si opponga alla sorte del figlio Neottòlema, non ne ha il diritto, è solo una schiava (vv. 425-434):

Costei dunque prendete, ed avvincetele,
servi, le mani: udire ella dovrà
poco grate parole. Io, perché tu
puro l'altare della Dea lasciassi,
ti minacciai che ucciderai tuo figlio,
e nelle mani mie così t'indussi
a consegnarti. La tua sorte è questa,
sappilo. Quanto al tuo fanciullo, mia
figlia giudicherà se vuole ucciderlo
oppure no. Ma in questa casa ora entra,
e impara a non lanciar più contumelie
contro i liberi, tu che schiava sei.

Altro capitolo, molto più spinoso, riguarda Elena e Clitennestra (e Cassandra, figlia di Priamo, indovina inascoltata).

La tragedia *Agamennone* di Eschilo, riproposta in più occasioni nel teatro di Siracusa nel '900, è la più interessante ai fini del nostro discorso sulle schiave di guerra, perché non è così evidente che Elena e Clitennestra, che conosciamo come mogli di re, siano state innanzitutto delle schiave, schiave di guerra. Si dovrà partire da Atreo, padre di Agamennone e Menelao, e Tieste, padre di Egisto (e quindi da Egisto): vi risparmio i dettagli della storia di questa faida familiare, una saga di cannibali, fin dal capostipite, Tantalò, che imbandisce una cena agli dèi con le carni del figlio Pelope, essendo la dispensa in Olimpo vuota!

Alcuni aspetti vanno però sottolineati.

Di Atreo e Tieste (e di Clitennestra e Oreste) Eschilo dice “delitti tra consanguinei”.

Perché Atreo, furioso contro il fratello Tieste che ha sedotto sua moglie, ne ammazza ben tre figli, propri nipoti, e glieli imbandisce per cena.

Di “banchetto di carni filiali” scrive ancora Eschilo (vv. 1214-1222):

CASSANDRA: Ahimè, ahimè! Ahi, sciagura, sciagura!
Terribile entro me di nuovo turbina
il travaglio della profezia. Vedete
seduti entro la casa quei fanciulli
pari a larve di sogni? Figli sono
figli trafitti dai loro cari. Tendono,
colme le mani, i visceri e le interiora,
orrido pasto! Il padre loro ne gusta.

Eschilo insiste (vv. 1242-1243; 1507-1512), per chi non avesse capito:

CORIFEO: Tieste intesi, che divorò le carni
dei figli; e raccapriccio, e orrore m'invade
[...]
Vendicatore verrà del padre il Dèmon!
E nei rivi di strage consanguinea,
Marte livido infuria,
dove offrirà vendetta dei divorati figli.

Ci chiarisce il misfatto atroce Egisto (vv. 1591-1593):

Atreo preparò una finta festa di sacrificio,
e la carne dei figli gl'imbandì sulla mensa.

Si tratta di una stirpe invischiata nella deriva che pagherà il prezzo di altre morti.

I due fratelli, Agamennone e Menelao, sono gli invasori dell'Ellade (si tratta forse dell'invasione dorica) e nel loro passaggio distruggono città, uccidono, fanno prigionieri e prendono le donne come schiave. Nella piccola città di Pisa Olimpia regina è Clitennestra e re il suo sposo, Tantalò (i nomi purtroppo si ripetono e creano confusione) e hanno un bimbo nato da poco. I due fratelli uccidono il re e il bambino e prendono Clitennestra, la sposa del re, come schiava insieme alla sorella Elena che in quella città è la sacerdotessa della Luna. Regina e principessa sono costrette con la violenza a sposare i capi dei vincitori: questo spiega molto delle vicende successive.

Dopo la conquista di Pisa Olimpia, Clitennestra regina ed Elena principessa e sacerdotessa della Luna diventano schiave e sono obbligate a sposare chi le ha conquistate e stuprate. Elena sceglie Paride, Clitennestra sceglie Egisto anche come vendetta contro Agamennone che, dopo averle ucciso il marito e il figlio, pur di andare alla conquista di Troia, uccide anche Ifigenia, figlia sua e di Clitennestra.

Dalle tragedie greche esce una concezione della donna in balia del potere maschile.

1. Elena in *Agamennone* di Eschilo:

di Elena, per disonorarla, si dice che è una donna che ha molti uomini.

Della fuga di Elena si dice del ratto di Paride per giustificarla.

2. Clitennestra, sempre in *Agamennone*:

di Clitennestra si dice che è padrona terribile, traditrice.

3. *Ifigenia in Aulide* di Euripide rappresentata a Siracusa nel 1915:

di Ifigenia, Agamennone dice che dovrà uccidere la figlia, perché questo è deciso dal Fato (e i capi greci avidi di guerra non consentono ad Agamennone di salvarla).

Secondo Euripide, dunque, Ifigenia dovrà accettare orgogliosamente la sorte e nell'Ade abbraccerà il padre assassino (cioè: deve perfino ringraziarlo, e amarlo, per averla uccisa!)

Fu decisa la mia morte: affrontarla in modo io penso
ch'alta fama io ne riscuota, posta in bando ogni viltà. (*Ifigenia in Aulide*, 1374-1375)

4. Clitennestra, di nuovo in *Agamennone* di Eschilo (vv. 1438-1447), dice su Cassandra (godendo della morte di Cassandra, schiava di Agamennone e sua rivale):

Eccoli stesi morti: l'uomo che fu
la mia rovina, la delizia delle
Criseidi d'Ilio; e questa schiava, questa
indagatrice di portenti, e amante
sua, che spacciava oracoli, e ben ligia
gli entrava in letto, e al fianco suo calcava
la tolda della nave. Ah! Ma pagarono

quello che meritavano. Costui
lo vedi bene. E quella, come un cigno,
cantato l'ultimo ululo di morte,
giace anch'essa; e aggiunge al letto
dei miei piaceri un condimento nuovo.

Sommario excursus storico

Gli dèi nelle tragedie greche amano la guerra e si schierano in fazioni opposte.

Molte religioni ancora oggi giustificano le guerre in nome di un Dio unico e assoluto, se contro l'infedele, che deve essere eliminato, e l'intolleranza religiosa è spesso causa di guerra. Anche la posizione dei cappellani militari in Occidente è molto ambigua: danno l'estrema unzione per condurre le anime in paradiso ma benedicono le armi.

Nella crociata contro gli albigesi, 1209/1244 in Provenza: "Uccideteli tutti, Dio riconoscerà i suoi", diceva l'abate di Monfort, comandante della crociata nella Linguadoca nel dare l'ordine di uccidere tutti gli abitanti di Bèziers perché tra loro c'erano circa quattrocento eretici non identificabili su un totale di ventimila cittadini, così tutti gli abitanti di Bèziers furono passati a fil di spada: uomini, donne, vecchi, bambini. E se anche non fosse stata pronunciata quella frase come alcuni oggi sostengono, che l'abbia pronunciata oppure no, conta niente, conta la strage che nessuno può disconoscere, di cui l'abate si vanta inviando un resoconto della conquista al Papa, addirittura esagerando sul numero dei giustiziati, non ventimila, ma ben di più, scrive, vantandosene. Con la benedizione del Papa di allora (Innocenzo III)!

Come viene concepita la schiavitù nella storia delle civiltà?

Vi sono tre tipi di utensili:
quelli che non si muovono e non parlano (gli oggetti);
quelli che si muovono e non parlano (animali),
e quelli che si muovono e parlano (schiavi).
(Gaio, *Istituzioni*, II, 12, 17)

Lo schiavo è una "res vivente", "strumento o cosa parlante", non è persona.

Egizi: schiavismo implicito. La legge di chi più ha, che deve servirsi del lavoro di chi non ha per aumentare ricchezze e potere, soprattutto in agricoltura (campi, animali, proprietà): il semplice lavoratore è alla mercé del padrone

Assiri e babilonesi: è il *Codice di Hammurabi* (1860 a.C.) che codifica la schiavitù, che appare una pratica consolidata e generalizzata, e definisce le motivazioni che portano ad essere schiavo, i criteri, le giustificazioni, le posizioni e le attività materiali attribuite agli schiavi oltre che le condizioni per la loro liberazione.

Roma: schiavismo esplicito basato su, potere, ricchezza e forza, regolato dalle leggi. Sfruttamento del lavoro gratuito altrui; militarizzazione dell'economia nelle colonie in funzione dell'impero; religione e diritto in funzione del dominio e della proprietà. Il padrone può disporre in tutto dello schiavo, anche del suo fisico.

Nel mondo romano uno stato di dipendenza analogo, ma non assoluto, esiste per lo straniero, per la donna, per il figlio,

Motivi che trasformano un uomo libero in schiavo: sconfitta militare, indebitamento, rapimento, povertà assoluta, reati.

Gli schiavi possono essere appaltati o venduti (come in Grecia, come nella “civile” Europa del ’700).

Aztechi: schiavi per un delitto, grave indebitamento (per pagare i debiti per gioco d’azzardo un uomo libero si può vendere), prostituzione. La schiavitù è personale e non ereditaria e si può riscattare. Se uno schiavo è maltrattato può essere liberato.

Il tentativo di giustificare lo schiavismo (poi attenuato nella forma del servaggio nel Medioevo) percorre sia il sacro romano impero che l’impero bizantino, realizzando una fusione ideologica tra diritto romano e religione ebraico-cristiana.

Arabi, turchi ed ebrei sono i maggiori commercianti di schiavi, mentre il cristianesimo cerca di ridurne il numero affrancando chi si battezza.

Le guerre di conquista, il colonialismo, lo sfruttamento.

Dopo il genocidio degli indios inizia nel diciottesimo secolo la corsa alle popolazioni dell’Africa per il lavoro nelle piantagioni: intere popolazioni divengono schiave dei conquistatori per ragioni economiche e poi spagnoli, portoghesi, olandesi, francesi e inglesi approntano intere flotte per riempirle di schiavi africani da inviare in America: solo il 30% arriva a destinazione.

Oggi lo schiavismo continua ed è prevalentemente economico: chi riceve 2 euro l’ora per raccogliere i pomodori è a tutti gli effetti uno schiavo e la giustificazione sta nelle leggi del mercato, della concorrenza e della finanza, e gli Stati non affrontano il problema come converrebbe. Esiste poi lo schiavismo economico: bambini e soprattutto bambine sono vendute per mancanza assoluta di mezzi di sostentamento (India, mondo arabo più arretrato).

Religioni: il cristianesimo delle origini è ambiguo, da un lato non condanna la schiavitù, dall’altro inizia a considerare lo schiavo come persona, soprattutto o forse soltanto se battezzato.

Pietro e Paolo esortano alla sottomissione dei servi-schiavi ai loro padroni, ma Paolo dice anche: “Voi padroni date ai vostri schiavi ciò che è giusto”; “Schiavi, obbedite ai vostri padroni terreni con rispetto e timore” (Paolo agli Efesini).

“Quelli che si trovano sotto il giogo della schiavitù, stimino i loro padroni degni di ogni rispetto” (Timoteo)

La schiavitù è giustificata da alcuni Padri della Chiesa (Sant’Agostino) come conseguenza del peccato originale (Tommaso) e della maledizione di Noè al figlio Cam, quindi trova nella Bibbia una base teologico/filosofica.

Ma il Vangelo dice anche: “Non ci sono schiavi né padroni”.

Solo nel 1102 c'è una esplicita condanna della schiavitù: il Concilio di Londra (1102) rappresenta la prima esplicita condanna in blocco della schiavitù: "Nessuno voglia entrare nel nefasto commercio, che era in uso qui in Inghilterra, per cui si solevano vendere uomini come se fossero bruti animali" (can. 27).

Lo schiavismo, in varie forme, si riscontra nelle frange dell'estremismo islamico, talebani, jihadisti, che usano una interpretazione restrittiva del Corano come dottrina, impediscono l'istruzione delle bambine e nelle zone di guerra le rapiscono per farle "moglie" dei rapitori, serve o schiave, anche schiave sessuali. Pure la consuetudine di molti Paesi orientali della pratica delle spose bambine, che spesso muoiono di parto perché immature, è una forma di schiavismo, mentre il colonialismo ci ha consegnato un'altra pratica barbara, il madamato (ricordo qui la vicenda di Indro Montanelli e la moglie bambina eritrea Destà).

Ogni invasione (oggi l'Ucraina o l'Afganistan, ieri la Nigeria) pretende il dominio del vincitore sul corpo delle donne e sulla mente dei bambini, e lo fa attraverso il rapimento e l'indottrinamento forzato e la riduzione in schiavitù.

Anche oggi il patriarca metropolita di tutte le Russie Kirill ha benedetto la guerra di sterminio ordinata da Putin, anche oggi la jihad islamica vorrebbe lo sterminio degli infedeli in nome di Allah. Quindi c'è una sorta di schiavitù etico/religiosa di alcune religioni che impongono l'osservanza della propria legge, pena la morte.

14 aprile 2014: i terroristi di Boko Haram rapiscono 276 studentesse in Nigeria, poste al servizio dei combattenti o come serve o come schiave sessuali, spesso stuprate, con conseguenti figli dello stupro, solo in parte liberate otto anni dopo il 10 marzo 2022. Perché non si ribellano? Perché non è possibile (vince solo la forza) e per istinto di sopravvivenza.

Ancora nel dicembre 2020 circa 300 studentesse sono rapite dai guerriglieri di Boko Haram in Nigeria ma fortunatamente liberate una settimana dopo.

2021. I talebani in Afghanistan relegano in casa le donne, sorta di schiavitù domestica (spose, madri, serve) coperte da capo a piedi, e chi si ribella, anche solo mostrando una ciocca di capelli, viene imprigionata o uccisa.

2022. Dai territori occupati nella recente invasione dell'Ucraina la Russia ha rapito donne e bambini spostandoli in territorio russo; l'indottrinamento socio-politico-religioso permane al punto che molti ragazzi, prelevati dalle zone occupate dell'Ucraina e portati in Russia, sono istruiti secondo il modello russo per una forzata russificazione e la religione ortodossa è a supporto di questa guerra e del potere. Non molto diversamente hanno operato il regime di Pinochet in Cile e il regime di Videla in Argentina. Prostituzione come moderna forma di schiavitù.

Ultimissima considerazione: quante ragazze dell'Est e dell'Africa con il miraggio di una vita migliore in Occidente si trovano schiave di chi ha prestato loro i soldi per il viaggio e sono costrette a prostituirsi per ripagarli, pena minacce, violenze, morte.

Ci possono essere altre forme di schiavismo anche lì dove pare che tutto sia oro e che tutto luccichi, come nel mondo luccicante di Hollywood dove gli scandali dell'utilizzo della leva sessuale per la carriera nel cinema stanno venendo a galla solo di recente, ma sembra una pratica molto diffusa.

Una storia esemplare, quella della più grande ginnasta di tutti i tempi, Nadia Comaneci, da lei denunciata solo dopo che è riuscita a liberarsene; ha dichiarato di essere stata schiava di Ceausescu per dare gloria al suo regime con gli ineguagliabili risultati nelle discipline olimpiche, ma di essere stata anche schiava sessuale del figlio di Ceausescu come, possiamo dire, proprietà privata, in toto, della famiglia del dittatore.

Vi lascio con quest'ultima considerazione, molto amara, che vuole mostrare quante e quali siano e siano state nella storia le forme di schiavitù che solo una coscienza da parte delle donne della propria dignità e da parte degli uomini di una diversa concezione del rapporto tra i sessi basato sul rispetto potranno far cessare. La schiavitù resta ancora oggi una delle piaghe più difficili da debellare nella storia dell'umanità.

Nota bibliografica

Diamo in unica nota le fonti dei brani tratti dalle seguenti tragedie:

Euripide, *Ecuba*, trad. di Filippo Maria Pontani, Roma, Newton & Compton, 1991

Euripide, *Le Troiane (Le Troadi)*, trad. di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1952

Euripide, *Andromaca*, trad. di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1952

Eschilo, *Agamennone*, trad. di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1922

Euripide, *Ifigenia in Aulide*, trad. di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1929.

I Pupi Siciliani

di Elio D'Amico

I Pupi Siciliani – assieme alla cassata, al cannolo, al carretto – sono forse l'icona che più rappresenta la Sicilia e la Sicilianità nel mondo.

Essi sono radicati non solo nelle tradizioni della Sicilia, ma nell'animo stesso del siciliano.

Ma come tutte le tradizioni popolari, poco si sa sulle loro origini, se non ciò che si tramanda per tradizione orale.

Le prime conoscenze certe sembrano risalire ai primi dell'ottocento, quando si ha notizia di qualche "Teatro dei pupi" a Palermo: sembra che per primo un commerciante spagnolo abbia avuto l'idea di proporre ad un pubblico popolare le gesta dei Paladini di Francia usando delle rudimentali marionette per le strade ed i cortili di Palermo; solo in un secondo tempo l'intraprendente spagnolo pensò di affittare un magazzino da adibire a teatrino e di perfezionare un po' le sue marionette.

Le storie sono tratte dai racconti del Ciclo Carolingio, che in Francia si oppose al Ciclo Bretonico che imperversava in Gran Bretagna: in Inghilterra i Trovatori cantavano le imprese di Re Artù, dei suoi Cavalieri della Tavola Rotonda, di Ser Lancillotto, del Mago Merlino, di Lady Ginevra; in Francia spopolavano le storie di Pipino il Breve, di Carlo Magno e dei suoi Paladini, di Orlando, di Rinaldo, della bella Angelica.

Siamo intorno all'ottavo secolo, e Carlo Martello ferma gli Arabi, che dalla Spagna tentavano la conquista della Francia, a Poitiers; con lui ha inizio la dinastia Carolingia che si erge subito come estremo difensore della Cristianità, ed i suoi Paladini finirono con l'incarnare i più alti valori della Cristianità, quali l'onore, la difesa della religione, l'amore quale sentimento puro, tutti valori in cui i Siciliani si identificarono subito, facendo dei Paladini di Francia l'immagine della Sicilianità.

Da Palermo i Pupi si diffusero presto in tutta la Sicilia, dalle grandi città ai paesini più sperduti, dove le imprese di Carlo Magno arrivavano attraverso un carrozzone mobile che si spostava di paese in paese.

In realtà il culto dei Paladini in Sicilia esisteva già e lo dimostra la cittadina di Capo d'Orlando – in provincia di Messina – che piglia il proprio nome da Orlando, il più coraggioso dei Paladini che, pare, si sia fermato su quella costa in uno dei suoi viaggi in Terrasanta.

Ma poiché il campanilismo era radicato fin da quei tempi, Catania si è voluta diversificare da Palermo anche nella costruzione dei Pupi: il Pupo palermitano era alto circa 80cm ed aveva le ginocchia pieghevoli, il che gli attribuiva una certa elasticità di movimenti, mentre il Pupo catanese era alto ben 120cm, con la spada sguainata sempre in mano e il ginocchio rigido, così da acquistare rigidità ma anche imponenza.

I pupari non erano solo i costruttori dei Pupi, ma anche i loro animatori, e quindi le loro voci; il puparo doveva sapere lavorare il legno, il metallo e dipingere, mentre le mogli si occupavano di cucire gli abiti dei personaggi.

Normalmente il puparo era il solo a fare muovere e parlare i pupi: un paio di assistenti si limitavano a passargli i Pupi che dovevano entrare in scena o intervenire, al massimo, nelle battaglie.

Il puparo dava le voci a tutti i personaggi, e quindi doveva sapere fare la voce stridula e cattiva del Conte Gano di Magonza, quella possente di Re Carlo Magno, quella forte e coraggiosa di Orlando, quella dolce di Angelica.

Molti di essi erano analfabeti, ma ciò non impediva loro di conoscere a memoria tutte le parti dei copioni, spesso di migliaia di pagine, che la sera prima della rappresentazione ripassavano affidandone la lettura a qualche figlio più *acculturato*.

Ma parliamo adesso dell'Opera dei pupi a Trapani, ma solo perché tutto ciò che succedeva a Trapani succedeva in qualsiasi teatrino della Sicilia: quindi parlare di Trapani è come parlare di un qualsiasi teatrino dell'isola.

La memoria popolare fa risalire le prime notizie certe ai primi del novecento, quando operava a Trapani, in Via Bali Cavarretta, il teatrino di Don Federico Lucchese, meglio conosciuto come Don Filiricu; via Bali Cavarretta è una piccola stradina – una ventina di metri – posta nel centro storico di Trapani, ma che ai Trapanesi era sconosciuta con il suo vero nome, ma come “*la strada di Don Filiricu*”.

Il teatrino era costituito da una semplice stanza di pochi metri quadrati; il palcoscenico era posto in fondo, davanti l'ingresso e la zona riservata al pubblico era divisa in due parti: la platea, dove erano poste delle lunghe panche allineate, e una zona sopraelevata, a cui si accedeva mediante una scomoda scaletta di legno e dove, al posto delle panche, c'erano delle altrettanto scomode sedie, destinate a chi voleva spendere di più.

Lo spettacolo generalmente iniziava all'imbrunire, verso le ore 19, e terminava circa un'ora e mezzo dopo; era suddiviso in tre atti, più la comica finale; il biglietto costava sei soldi, ma chi non disponeva dell'intera somma poteva pagare quattro soldi, ed assisteva soltanto al secondo e terzo atto, e chi aveva solo due soldi entrava alla fine del secondo, e assisteva al terzo atto e alla farsa finale.

Proprio sotto il palco, separato da una sottile transenna di legno, stava un pianoforte, spesso non bene accordato, con cui un volenteroso maestro sottolineava con le sue note i passi più salienti della rappresentazione; successivamente, probabilmente per le intemperanze del pubblico che proprio sul pianista spesso sfogava le sue antipatie per i cattivi della scena, questi venne sostituito con un pianino a schede che agiva con delle schede di cartone perforate, che suonavano grazie ad un rullo azionato da una manovella.

Durante le rappresentazioni, al posto degli odierni gelati e popcorn, si vendeva la *calia* (ceci e semi di zucca), sacchetti con semi di zucca, arachidi, ceci e fave abbrustolite; alla fine dello spettacolo, il pavimento era un folto tappeto di bucce scricchiolanti.

Gli spettacoli che vi si rappresentavano, pur rimanendo sempre nell'ambito delle storie dei Paladini di Francia, andavano a cicli, come le moderne *telenovelas*. Le più rappresentate erano *La storia di Pipino*, *La morte di Orlando*, *Orlando innamorato*, *L'incoronazione di Carlo Magno*, ed ogni ciclo durava anche 30 o 40 puntate, una al giorno.

Durante le più importanti festività religiose, come il Natale o la Pasqua, i Paladini cedevano il posto alla vita dei Santi; tra le più apprezzate, *La vita di Santa Genoveffa*.

Tutti i personaggi – sia i Cristiani che gli Infedeli – avevano delle caratteristiche ben precise, così che il pubblico fosse in grado di riconoscerli appena entravano in scena: Orlando aveva la croce incisa sullo scudo, la corazza e i gambali, mentre Rinaldo aveva un leone sull'elmo e sullo scudo; Gano di Maganza – che era il traditore – andava sempre tutto vestito di nero.

Standard era anche l'entrata che i Pupi facevano sul palcoscenico: i Paladini entravano sempre dalla destra, mentre i Saraceni dalla sinistra; dalla sinistra entravano anche Carlo Magno e il Conte Gano.

Se del Conte Gano si capisce il perché (era un traditore, quindi assimilabile ai Saraceni) più difficile era capire perché Carlo Magno, che dei Paladini era il Re, entrasse anche lui dalla sinistra: probabilmente perché rappresentava il potere, ed il potere (la ragion di Stato!) non sempre andava d'accordo con i valori dei Paladini.

Le storie erano sempre molto semplici, ma anche "intrigate": ogni personaggio aveva un suo carattere, una parentela ben definita, un ruolo ben preciso; anche tra le file dei Saraceni.

Ogni ciclo era una storia a sé, ma anche ogni puntata, pur essendo inserita nel quadro narrativo del ciclo, aveva una sua storia autonoma, con un inizio ed una fine.

Erano generalmente storie di guerre e di battaglie, ma in esse si concatenavano avvenimenti fantastici, tradimenti e storie d'amore: e così Orlando era il Paladino che nella battaglia di Roncisvalle moriva eroicamente facendosi scoppiare i polmoni per suonare il flicorno per avvertire i compagni dell'agguato, ma contemporaneamente, in un'altra storia, perdeva il senno per gli occhi della bella Angelica, tanto da sfidare a duello l'altro grande Paladino, Rinaldo, suo cugino.

Proprio questa, probabilmente, tra le storie è quella di maggiore fascino, tanto da entusiasmare anche un poeta come Nino Martoglio che sull'argomento scrisse una delle sue più note poesie.

*Viditi quantu po' un pilu di fimmina!
Dui Paladini, ca su' dui pileri,
pi' cansanza della bella Angelica
su addivintati du' nimici ferì!*

*Ecculi in campu, unu contra all'autru
ca cercanu mangiarisi pi' lupi.
Avi quasi tri jorna ca cummattinu...*

Oh, nun è cosa d'opira di pupi!

“Non è cosa di opera dei pupi” dice ironicamente il grande Martoglio, nel senso che si tratta di cose serie! E difatti ci troviamo di fronte a dei personaggi reali, che in sé riuniscono i pregi ed i difetti di qualsiasi uomo, come avviene nella vita reale e come avviene nei personaggi del grande teatro.

Certamente l'Opera dei pupi si rivolge ad un pubblico popolare, non colto, ma mai scade in macchiette o spettacoli per bambini: anche il suo linguaggio è popolare, enfatico, un misto di dialetto e di italiano dialettizzato, ma unicamente per far presa nell'animo e nella fantasia dei più semplici.

Le scene erano semplici, delle tele con su dipinti castelli, accampamenti, campi di battaglia, senza nessuna pretesa artistica, né di proporzioni o di prospettiva, quindi non era strano osservare sulla scena i Paladini che sovrastavano per altezza imponenti alberi: ma al pubblico non importava.

Il pubblico era elemento essenziale dell'Opera dei pupi: era composto esclusivamente da uomini, di età compresa dagli otto agli ottant'anni; il pubblico non era un elemento passivo, che assisteva impassibile allo spettacolo, ma era un elemento vivo, che partecipava emotivamente e rumorosamente alle vicende narrate, che viveva di simpatie ed antipatie, e le mostrava vivamente durante le rappresentazioni.

Conosceva a memoria tutte le storie dei Paladini di Francia e degli Infedeli; e guai se il puparo sbagliava o ometteva una battuta: veniva subissato da fischi e rischiava perfino la pelle!

E poi... conoscevano tutto dei singoli personaggi: sapeva che Orlando aveva una spada di nome Durlindana, che aveva una moglie di nome Aldabella, ma che era innamorato di Angelica; di Rinaldo sapeva che il suo cavallo si chiamava Baiardo e la sua spada Frusberta; e così, di tutti i personaggi.

E la partecipazione emotiva e rumorosa del pubblico non poteva ancora una volta non ispirare la penna di Nino Martoglio, come nella descrizione del duello tra Orlando e Rinaldo.

*E 'ntantu furriò la spada all'aria
e desi un corpu accusi frementi,
che se Rinaldo nun faceva un savuto
era perduto irremissibilmente.
Così dicendo si 'nquartò alla sverta,
fici girari l'arma comu animmulo
e quannu s'addunò che il sulo vento
che procedeva arrinfriscava l'aria,
fici calare lesto il suo fendento.
Orlando arrinisciu a parallo subito,
che avendo 'ntiso la friscanzana,
s'aveva quartiato e in modo energico
aveva arzata la sua trullintana.*

Il pubblico, quando entravano in scena i suoi eroi, li accoglieva con un baccano entusiastico, un po' come si faceva al cinema negli anni '50 quando arrivavano “i nostri” – il 7° Cavallegeri – per salvare i pionieri assediati dagli indiani; e nelle loro avventure continuamente li incitava, come si fa con i calciatori.

I cattivi, invece, venivano accolti a pernacchie e spesso fatti oggetto di lanci di vari oggetti, dalle arance alle scarpe, tanto che il puparo doveva spesso intervenire a sedare gli animi e a calmare energicamente i più esagitati che non esitavano ad estrarre la pistola.

Ma spesso era anche lo stesso puparo – a Trapani Don Filiricu – a lasciarsi prendere dall'entusiasmo, e a lanciarsi in narrazioni tanto entusiasmanti quanto inverosimili: si racconta che una sera Don Filiricu, preso dall'entusiasmo, ha fatto uccidere da Orlando ben 100 Saraceni con un solo colpo di spada; invitato dagli stessi spettatori a più ragionevoli numeri – “*Cala!*” – cominciò lentamente a scendere di numero fino a concordare con gli spettatori il numero di 10 uccisi con un colpo di spada!

La tensione che si accumulava nel teatrino era tanta che era indispensabile chiudere la rappresentazione con l'immane comica finale.

I personaggi erano in gran parte mutuati dalla Commedia dell'arte: Colombina, Don Tartaglia, Balanzone, a cui si aggiungevano i siciliani Peppe Nappa, Nofrio e Virticchio: e la comica finale non poteva che concludersi con l'immane bastonatura dei poveri Nofrio e Virticchio.

Ma nell'immediato dopoguerra il teatrino di Don Filiricu chiude; altri cercheranno di ripeterne le imprese, ma dureranno pochi anni o addirittura mesi, non tanto per loro demerito artistico, ma perché soppiantati dal cinema e, soprattutto, dalla televisione; sopravviverà ancora per qualche anno un puparo che si dedicherà solo alla costruzione dei Pupi, ma unicamente per venderli ai turisti.

Ma come l'Opera dei pupi scompare a Trapani, così scomparirà anche in tutta la Sicilia: rimarrà solo qualche puparo – da contare sulle dita di una mano – che sopravviverà unicamente con spettacoli nelle scuole o in occasione di feste di bambini.

Negli ultimi anni, grazie soprattutto all'opera dei fratelli Cuticchio di Palermo, si è provveduto ad una sorte di riciclaggio dell'Opera dei pupi, esaltandone il significato etnico, sociale e culturale, ma sarà un'operazione di nicchia – anche se a livello internazionale – e perderà il suo autentico valore popolare.

Ora con i Pupi siciliani si fanno vere e proprie rappresentazioni teatrali, da Bertolt Brecht a Carlo Goldoni, ma sono – come dicevamo – soltanto delle espressioni culturali di nicchia, e degli originali Pupi Siciliani rimarrà soltanto la tecnica di costruzione ed il modo di presentarli al pubblico.

In realtà sono venuti meno i presupposti culturali che legavano la Sicilia, i Siciliani, ai Pupi; non c'è più quella simbiosi di valori che faceva identificare i Siciliani ai Paladini di Francia, che faceva sentire ogni Siciliano un Paladino che lottava contro i Saraceni – i cattivi! – a difesa dei suoi valori più profondi.

Sono diversi i parametri culturali, per cui ai Siciliani non interessano più *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese*, bensì gli avvenimenti e i gossip del Grande Fratello o dell'Isola dei famosi; sono altri gli eroi che accendono la loro fantasia: non più i Paladini di Francia con i loro amori, le loro battaglie e le loro fantasie, ma i divi del pallone che in mutande corrono dietro ad una palla, ma che guadagnano più di tutti i tesori di Carlo Magno.

Se i teatrini dell'Opera dei pupi si sono dovuti riciclare come divertimento dei bambini o curiosità dei turisti non è certamente per demerito dei suoi "pupari" (anche il significato di "puparo" è cambiato!) ma perché sono cambiati i valori su cui si basavano.

Per quanto si possa riproporre in altre vesti, riciclare, rinnovare, rivitalizzarsi, purtroppo l'Opera dei pupi è definitivamente scomparsa.

Conseguenze sul dialetto contemporaneo della presenza in Sicilia dei Greci, dei Latini e degli Arabi.

di Giuseppe Pappalardo

Ringrazio la rivista online “Senecio”, l’Associazione per la Tutela delle Tradizioni Popolari del Trapanese e l’amico Marco Scalabrino che mi hanno invitato a questo convegno per parlare delle “conseguenze” che le lingue dei Greci, dei Latini e degli Arabi hanno avuto sul dialetto siciliano. Inizio con qualche breve cenno agli eventi che caratterizzarono la Sicilia dal 750 a.C. all’arrivo dei Normanni.

Nel 750 a.C. iniziò la colonizzazione greca. Questa colonizzazione non può essere neppure paragonata al colonialismo imperialista europeo. Infatti, grazie ai Greci, in Sicilia fiorirono l’architettura, l’arte, le scienze, la storia, la filosofia, la poesia. La colonizzazione greca fece, quindi, nascere una civiltà, quella siceliota, mentre il colonialismo imperialista europeo creò schiavitù, quando non fece estinguere civiltà. Nei successivi sette secoli (dal 242 a.C. al 440 d.C.) la Sicilia fu dominata dai Romani. E così l’Isola, dopo essere stata illuminata dalla luce greca, fu costretta a vivere all’ombra di una Capitale che la ridusse a un’azienda agricola produttrice di grano. E, anche quando la Sicilia divenne provincia romana, essa non riuscì a riconquistare il prestigio di cui aveva goduto con i Greci. Tant’è che la romanizzazione non ha lasciato vestigia architettoniche di rilievo; con i Romani non sono sorti né nuovi templi né nuovi teatri, ma soltanto terme, ville, palestre e ampliamenti di teatri esistenti.

Dopo la caduta dell’Impero Romano d’Occidente, l’Isola fu preda dei Vandali di Genserico (476) e, successivamente, degli Ostrogoti di Teodorico (493). Solo a partire dal 533, sotto i Bizantini, la Sicilia visse una fase di relativa stabilità. Infatti nel periodo bizantino la nostra Isola, anche se trasformata in distretto militare, riuscì a mantenere una centralità nel Mediterraneo.

Nei secoli dal 827 al 1061 si svolse la lunga e variegata dominazione araba. Lunga perché gli Arabi sbarcarono a Mazara nel 827; Palermo cadde nel 831 (dopo 4 anni); Siracusa, nel 878 (dopo 51 anni); Rometta, ultimo bastione della resistenza bizantina, cadde nel 965. Quindi gli Arabi, per controllare tutta la Sicilia, impiegarono ben 138 anni. Variegata perché il controllo dell’Isola da parte degli Arabi non fu mai omogeneo. Infatti il Val di Mazara (TP, PA, AG) fu tutto islamizzato; il Val Demone (ME, CT) rimase a maggioranza cristiana; il Val di Noto (RG, SR) assunse una configurazione intermedia. Faccio notare, per inciso, che “Val” (dall’arabo *Walī*) significa “governatore” e va declinato al maschile. Ciò detto, vi segnalo una parola che testimonia la presenza in Sicilia di Greci, Latini e Arabi. È il nome dell’albicocca. Questa parola assume forme diverse a seconda della zona della Sicilia in cui è usata. Ma tutte le sue varianti hanno origine dal greco *praikokion*. La parola greca si spostò verso la latinità per diventare *praecoquum*. La parola latina scese nella Sicilia orientale e diventò *pirvocu* (varianti: *pirivocu*, *pricocu*, etc.). Ma la parola greca *praikokion* andò anche in Tunisia e divenne *barqùq*. E la parola araba *barqùq* si spostò nella Sicilia occidentale per diventare *varcocu* (con varianti *vraaccucu*, *barcocu*, etc.).

Guardiamo ora alla storia linguistica della Sicilia.

Prima del 750 a.C., cioè durante la preistoria della Sicilia, i suoi abitanti parlavano le lingue anelleniche: il sicano, il siculo, l'elimo e altre lingue minori come il punico. Con l'ellenizzazione in Sicilia entra la lingua greca e diventa presto lingua colta parlata e scritta. Le lingue anelleniche rimasero certamente vive nella parlata dei Siciliani. Il greco resisterà fino al periodo dei Normanni, escluso il periodo arabo. Con i Bizantini, il greco prevalse sul latino per quanto riguarda l'amministrazione, le attività intellettuali e i riti religiosi. Questo lungo sopravvivere del greco non aiuta i linguisti a capire quali parole del siciliano derivano dal greco delle antiche colonie e quali parole derivano dal greco dei bizantini.

È certo che il greco antico ci ha lasciato parole come:

cantàru = misura di peso (100 kg); dal greco *kentnarion*.

catòiu = scantinato; dal greco *katogbeion*; presente in Erodoto e Platone.

strùmmula = trottola, da *strombos*.

naca = culla; da *nake*.

Invece dal greco dei Bizantini ci sono arrivate parole come:

zìmmaru = maschio della capra (in greco *chimara*).

putìmisi = diritto di prelazione del confinante (dal bizantino *protimesis*).

paraspolu = piccolo appezzamento di terreno ceduto al fattore affinché lo coltivi in proprio (dal bizantino *parasporios*).

Queste parole sono usate nella zona nord-orientale (ME) della Sicilia, ma sono totalmente sconosciute in altre zone dell'Isola.

Dopo i Greci la Sicilia è stata romanizzata. E in Sicilia si sono avute due romanizzazioni. La prima, nei sette secoli dal 242 a.C. al 440 d.C. La seconda, la neo-romanizzazione, nei due secoli normanno-svevi (dal 1061 al 1268). Questo ampio lasso di tempo (ben 9 secoli) ha determinato una profonda latinizzazione del dialetto. Per cui, oggi, diciamo che il siciliano è un "dialetto di tipo neolatino".

Innumerevoli sono le parole del siciliano che hanno radici nella lingua latina. Ne cito qualcuna:

da *pertusus* *pirtusu* (foro)

da *quartus* *quartara* (recipiente di terracotta)

da *pampinus* *pàmpina* (foglia della vite)

da *hodie est annum* *oggellannu* (l'anno scorso)

da *ante horam* *antura* (poco fa)

da *soror* *soru* (sorella)

Passiamo infine al periodo arabo.

Si noti che i cosiddetti "Arabi" di Sicilia non erano popoli provenienti dall'odierna Arabia Saudita ma da Paesi del Maghreb (la Tunisia in particolare). Quello arabo fu, per i siciliani, un periodo di benessere ma

anche di vessazioni a causa della diversa religione fra musulmani e cristiani. Dalla lingua araba derivano parole come:

giarra = grande recipiente di terracotta; dall'arabo *ǧarra*.

burnìa = contenitore cilindrico di terracotta invetriata; da *burniya*.

sfincia = frittella di pasta dolce; da un *isfang* arabo derivante dal latino *spòngia*.

taliàri = guardare, osservare; dall'arabo *talāyi* (sentinella) e, poi, dal catalano *talaiar*.

Non posso sottacere gli errori commessi da grandi arabisti che, quando avevano dubbi, riportavano le parole all'etimo arabo. Michele Amari, ad esempio, riportò la parola siciliana *cassata* all'etimo *qas'at* (che in arabo significa scodella). Studi più recenti ci dicono che *cassata* deriva invece dal latino *casens* (formaggio).

Dopo il periodo arabo sono sopravvenuti – ma non è argomento del mio intervento – i periodi normanno-svevo, catalano-aragonese, spagnolo. Perciò il dialetto siciliano risente del contatto con i sistemi linguistici di questi popoli.

Il risultato finale di quanto ho detto è che il dialetto siciliano è una lingua composta di varietà locali diverse, e talvolta molto diverse, fra loro. La diversità dipende dal grado di infiltrazione di ogni popolo dominante nelle diverse zone geolinguistiche della Sicilia. E non riguarda solo la pronuncia ma anche molte parole. Abbiamo detto prima che l'albicocca si chiama *pircocu* in alcune zone della Sicilia e *varcocu* in altre. Le parole *pircocu* e *varcocu* sono sinonimi perché hanno lo stesso significato, ma non vengono usate l'una o l'altra indistintamente. Ad esempio un Catanese non chiamerà mai *varcocu* l'albicocca. E un Palermitano non la chiamerà mai *pircocu*.

Per riassumere e concludere.

Quello che oggi noi chiamiamo comunemente “dialetto siciliano” è un sistema linguistico composto da micro-sistemi locali. Questi micro-sistemi linguistici hanno nel latino il denominatore comune: per tale motivo un parlante siciliano che vive in una zona della Sicilia riesce più o meno a capirsi con i parlanti di altre zone. Ma non esiste un dialetto parlato unico. Esistono invece più parlate dialettali diverse fra loro.

Per quanto attiene al dialetto scritto, molti sono i poeti che si rifanno al dialetto di Giovanni Meli, poeta palermitano. Questi poeti si rifanno, quindi, a un dialetto della zona occidentale. C'è da dire, però, che in Sicilia non è mai avvenuto ciò che avvenne nel Medioevo per la lingua italiana. L'italiano si formò perché il volgare fiorentino prevalse sugli altri dialetti. Ma in Sicilia non c'è stata mai una delle tante varietà locali di dialetto che abbia prevalso sulle altre. A questo punto ci si chiede: chi può obbligare un poeta ragusano a scrivere come scriveva il palermitano Meli? E viceversa: chi può obbligare un poeta palermitano a scrivere come scriveva Vann'Antò, poeta del Ragusano? La conclusione logica è che non esiste un dialetto siciliano unico. Né parlato né scritto.

C'è comunque da aggiungere che la presenza di tanti sottosistemi linguistici locali costituisce non un problema ma una ricchezza. Il problema vero è che il dialetto siciliano, nel tempo, è stato penalizzato e svalutato. Oggi, però, la sensibilità della Scuola e delle Istituzioni è cambiata. E io spero che questo cambio di rotta, a livello sia didattico che legislativo, produca buoni frutti. Perché, gentili amiche e cari amici, qui ci sono in gioco la cultura e le tradizioni della Sicilia. Infatti, se si perde il dialetto siciliano, si perde quel ricco patrimonio immateriale che la Sicilia possiede e che è composto da: poesie, racconti, testi teatrali, testi di canzoni, indovinelli, proverbi, modi di dire, etc. scritti/tramandati in dialetto. E, questo, è un disastro da evitare! Con tali auspici chiudo il mio intervento e ringrazio dell'attenzione.

Temi e stilemi della favolistica classica nelle *Favuli*
di Giovanni Meli e Domenico Tempio
di Maria Nivea Zagarella

Premessa

Giovanni Meli palermitano (1740/1815) e Domenico Tempio catanese (1750/1821) si formarono e vissero nella Sicilia della II metà del '700 che, fra sopravvivenze arcadiche, venti riformatori dell'Illuminismo, riflessi della rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche, attraversò uno dei momenti più intensi della sua storia politica e culturale, fra vecchio e nuovo, senza provare direttamente come altrove in Europa e in Italia l'occupazione della Francia. Furono gli anni delle riforme dei Viceré "illuminati", Caracciolo (1781/1786) e Caramanico (1786/1795), della congiura di Francesco Paolo Di Blasi, delle fughe in Sicilia di Ferdinando IV nel 1799 e nel 1806, delle lotte che divisero avversari e sostenitori della Costituzione siciliana del 1812 voluta da Lord Bentinck e redatta dall'economista Paolo Balsamo (1764/1816), ex collaboratore del Caramanico e figura notevole accanto a Di Blasi, Rosario Gregorio, Agostino De Cosmi, del "risveglio" isolano per uno svecchiamento della Sicilia in campo economico, giuridico, sociale, scolastico. Sul piano filosofico e letterario agivano come input le idee di Leibniz, Hobbes, Voltaire, Rousseau, Diderot, D'Alembert, Montesquieu, Locke, Hume, Condillac, affiancandosi negli intellettuali e poeti siciliani il moderno interesse per le scienze sperimentali alla tradizionale produzione arcadica (idillico-bucolica o occasionale) e alle traduzioni assai fiorenti dei classici (Orazio, Anacreonte, Mosco, Bione, Teocrito, Virgilio), un mondo però pure questo attraversato dal nuovo, più realistico ma anche più intimo, sentimento della Natura, per l'influsso di Rousseau e le vibrazioni di una sensibilità già preromantica. Tutti elementi riscontrabili in Meli, poeta, ma anche medico e scienziato, e in buona parte pure in Domenico Tempio. Figlio di artigiano orafo il primo, di un mercante di legna il secondo, di temperamento più mite il Meli, irruente Tempio, pervennero nella relazione con la loro epoca e le classi allora al potere – nobiltà e clero – ad esiti ora convergenti ora vistosamente divergenti, come bene esemplificano le loro opere e le loro *Favuli*, genere nel quale Meli ci ha lasciato 86 componimenti, e Tempio 21, distanziandosi in esse Tempio sia da Meli, sia dagli imitatori del poeta palermitano (Gangi, Gueli, Alcozer), perché la crudezza del suo realismo travalica e annulla quasi del tutto il moralismo pedagogico della "favola".

Le Favuli morali di Giovanni Meli: la Dedicata e la Prefazioni

Nelle *Favuli morali* (1814) Giovanni Meli si richiama esplicitamente ad Esopo e alla tradizione favolistica sia nella *Dedicata* ai suoi *diletti* (detto fra riso e pietà) *compatrioti*, sia nella *Prefazioni* all'opera. Nella *dedicata* il poeta ricorda che Platone escluse Omero dalla sua Repubblica sostituendovi Esopo, definito da La

Fontaine il *Principe dei filosofi*, e cita il giornale lo “Spettatore” dell’inglese Addison che tanto – dice – aveva contribuito alla *pubblica educazione*, letto sia *dai grandi che dal basso popolo con estremo piacere e profitto*, e precisa che quei famosi predecessori avevano saputo *freggiare le basi della morale e della politica con tante grazie e erudizione da potere insieme istruire e dilettere*. Formula importante questa in cui si fondono (pensiamo a Orazio e allo stesso Fedro che voleva anch’egli “*risum movere*” e “*monere*”) il classicismo, con il suo tradizionale naturalismo e raffinato razionalismo, e l’illuminismo con il suo rinnovato razionalismo e moderna figura di intellettuale filosofo teso allora anche all’utile e alla felicità sociali. Morale e politica sono dunque le chiavi di lettura su solide basi classicistiche delle *Favuli* meliane, e tali coordinate ideali, etiche e civili, il poeta tratteggia anche nella *Prefazioni* dove immagina di avere trovato un libro parlato che si farà tradurre da un *saviu vicchiuni* materializzatosi accanto a lui, e che gli si presenta come diretto discendente di Esopo. Il Vecchio sarà però autorizzato alla traduzione dopo che avrà vinto lo scetticismo dell’autore circa un utile, verosimile, rispecchiamento uomo-animali, dopo cioè che avrà puntualmente argomentato, fra serietà e giocoso umorismo, sulle caratteristiche naturali di alcuni di essi (Gallo, Api, Lupo, Volpe, Corvo), e sui loro corrispondenti tipi umani: l’*Omu-vulpi*, l’*Omu-lupu*, l’*Omu-liuni*, l’*Omu-signu* (*intentu / a li gran modi e l’usi, / bandera ad ogni ventu, che muta, riforma e scusi / abiti, vrachi e ‘nzigni, / guardannu l’autri signi, (Omu-signu così accostabile oggi alla nostra società consumistica, massificata, altamente conformista), e ancora, l’Omu-gattu (che a tuttu stenni l’ugna, / pigghia, e di chiu sgranfugna), l’Omini-scechi, di cui a ogni nidiata/covata ne escono dui terzi pri zuzzana (dozzina)...* Addirittura, il Vecchione, giocando sul fatto che protagonisti dell’apologo esopiano erano a volte pure le “cose”, come in Esopo il muro e il chiodo, in Fedro la montagna che partorisce il topolino o la lima, precisa che alcuni uomini stanno *sutta l’armali*, quali l’*Omu-cascia* (il ricco avaro) e l’*Omini-Pupi veri*, o meglio, con più ardita e pregnante invenzione linguistica che è frequente in Meli, l’*Automat-omini*, alias quelli abilmente manovrati dall’amica, dalla moglie o da un servo con un *lazzu* e che *ci fanu fari provi*. (E “noi” oggi, in balia di certi regimi dittatoriali, o manipolazioni di media, social?). E la Ragione, la “Legislatrice universale” secondo l’Illuminismo, che fine ha fatto? – si chiede il Vecchio, cioè Meli, che deluso (ma non “rinsavito”) del secolo dei “lumi” nell’ode *Lu divorziu* si fa dire dalla Musa: *Pri nui stu seculu / ch’è sedicenti / luminusissimu / nun luci nenti. / Di voli altissimi sarò capaci; / ma unn’è Giustizia? / Unn’è la Paci? / Unni si trovanu / virtù e custumi? / Dunca a chi servunu sti tanti lumi? Parimenti nella Prefazioni il Vecchio parla di una Ragione sopraffatta dalle “passioni” al punto che non c’è nessuna specie così pazza come quella umana *chi tanti oltraggi e mali / s’impegna a speculari / contra di li soi pari*, una Ragione egoisticamente “relativizzatasi”: *Ognunu vanta in sé / pri guida la raggiuni / ... Raggiuni a miliuni / quant’omini su’ in munnu. Va’ pisca ‘ntra stu funnu!* “ragioni” che derivano da così tante “catene” di ragioni che alla fine “*scarruzzanu*” fuori dalla Ragione, avendo *rarica* (radice) nell’inganno e fungendo la ragione solo da “maschera” delle passioni. Necessita quindi lo smascheramento/conoscenza, tornare al retto discrimine naturale Valori/Disvalori, perciò il Vecchio tradurrà il libro parlato (le *camuluti carti*), che Meli tornerà a citare qua e là in qualche favola. Alle sue “favole”, alla loro piacevole varietà di metri (strofe di*

endecasillabi, settenari, sonetti, sonetti caudati, terzine dantesche, ottave isolate...) e vivacità espressiva, anche più popolaresca rispetto al tono parlato del senario giambico fedriano, ma sempre più misurata rispetto alle cadute plebee di Tempio, il poeta affida dunque alla fine della sua vita le sue crollate illusioni “riformiste”, ma la protesta dei suoi ammonimenti ripropone integralmente il “succo” del suo arguto, sempre spendibile, illuminismo sociale, in lotta con il suo stesso cresciuto negli anni pessimismo storico-esistenziale.

Riflessi diretti e indiretti di Esopo e Fedro

La filiazione da Esopo (VI sec. a.C.) e dai suoi continuatori con relativi modelli comportamentali positivi e negativi, esemplificazione di massime e proverbi, rinnovati motivi di protesta/denuncia dei deboli e degli umili contro i Potenti e i Prepotenti, e conseguente critica sociale, dà in Meli come “frutti” ora la traduzione diretta e fedele de *Il lupo e l'agnello* di Fedro, favola già presente in Esopo, ora l'assunzione stessa di Esopo come protagonista di alcune favole, come avveniva spesso in Fedro (I sec. d.C.). Nella favola XVII (*Esopu e l'oceddu lingua longa*) Esopo vedendo steso a terra l'animale, che lascia passeggiare a piacimento sulla sua lingua le formiche pronto però a ritirarla e mangiarle, lo paragona all'usuraio, chiara allusione per il Meli, autore dell'analisi storica delle *Riflessioni sullo stato presente del Regno di Sicilia* (1801), alla piaga sociale allora dell'usura di cui erano vittime soprattutto i contadini. Nella brevissima favola XIX (*Li scocchi ed Esopu*) vedendo due asini rasparsi a vicenda, Esopo, alias il Meli illuminista, spiega al volgo che quegli asini danno una grande lezione di socialità, poiché *lu bisognu reciprocu regge tutti li societati e li bialancia*, non l'egotismo individualistico, come denuncerà pure Tempio nel suo poema postumo *La Caristia* (1848): *Nui semu uniti nsemula / in società / pri darni ajuti vicendevoli / non già pri devorarli*. Altrove invece Meli rielabora due favole di Esopo, ne *Li grançi* (II) e ne *Lu gattu e lu firraru* (XIV). Nella prima il dialogo madre/granchio di Esopo diventa un vivace confronto, avvivato da forme popolaresche e del parlato (*insosizzunava, sempri fici buffa, pozzu fari e sfari!*) fra un padre irascibile e autoritario, castigatore e incoerente, e il figlio maggiore, che continuando a vedere con i fratelli nel padre *gammi storti, mancini e strammi*, gli dice di dare lui per primo l'esempio del *caminari drittu: vaiti avanti vui, ca poi vinemu nui!* Mentre nelle due favole prima citate con Esopo protagonista la morale è enunciata direttamente dal personaggio, è fusa cioè nella rappresentazione, come sarà in tante altre favole meliane, in questa la “morale” (*tortu lu patri, e torti li figghi...*) la trae alla fine Meli stesso, come per lo più si risconterà nella raccolta, e come era normale in Esopo dove veniva introdotta dalla formula stereotipa “il racconto dimostra che...”, morali che oggi si pensa non fossero di Esopo, ma giustapposte al racconto nella pratica scolastica, perché le favole esopiche erano il primo libro di lettura nelle scuole dell'antica Grecia e di Roma. In Fedro invece la morale è quasi sempre anticipata, come avviene talora pure in Meli, ad esempio ne *Li virmuzzzi* (XXXIV), apologo dove, per esemplificare i variabili punti di vista da cui ognuno “calcola” l'utile personale, *l'intressu propriu*, il poeta capovolge la vicenda del Lupo e dell'Agnello: per i *virmuzzzi* che si nutrono di gramigna, “feroci” sono gli agnelli che mangiano l'erba, *benefatturi* e *benigni* i lupi che mangiano gli agnelli e preservano l'erba ai *virmuzzzi*, *barbari* gli uomini e i

cani che hanno sterminato i lupi. Conclusiva è la morale pure nella favola *Lu Gattu e lu ferraru*. In Esopo è un cane, qui è un gatto che si sveglia solo quando il padrone, fabbro e gran lavoratore, smette di lavorare per mangiare; lì si volevano svergognare i fannulloni che vivono delle fatiche degli altri, qui l'opportunistico, felpato, avanzare *passu passu* verso la tavola del gatto esemplifica ironicamente la prevaricante forza dell'istinto di sopravvivenza in uomini e animali: *lu scrusciu di labbri e piatti / basta pri arrisbigghiari (svegliare) omini e gatti!* Il *vinia passu passu* è goduto dall'autore al rallentatore, e richiama lo strisciare, infido e maligno, sull'albero della gatta della favola di Fedro *La gatta, l'aquila e la cinghiale* (libro II) che con il suo inganno farà morire di inedia l'aquila, la cinghiale e i loro figli.

Sullo stesso movimento gattesco, ma reso con ancor più plastica evidenza e polemico disprezzo, Meli torna nella favola *La surci e li surciteddi* fra ingenuo discorso del topino (*'ncugnava [il gatto] vasciu vasciu e sbriciu sbriciu*) e discorso allarmato della madre, che dice ai figli che devono guardarsi proprio da *sti cudduzzi torti* (ipocriti e infidi bigotti) che procedono sì con *l'occhju calatu*, ma occhio che *nun ti sbidi* (non ti perde di vista). Similmente il granchio *vigilanti* dell'apologo *La patedda e lu granciu* (XIV) che approfitta di un attimo di distrazione del mollusco per divorarlo e dove la denuncia finale: *Guai, guai pri cu' è vardatu*, pare alludere a quel Potere/censura da cui dovette guardarsi anche Meli e che gli fece lasciare inediti o leggere clandestinamente agli amici alcuni dei suoi scritti più "sgraditi". Ma la maggior parte delle favole meliane appartengono a quella categoria che Fedro nel prologo del libro IV, con riferimento e rivendicazione della propria originalità creativa e positiva emulazione, chiama "esopiche" nello spirito e nella finalità, ma non "di Esopo", testi cioè in cui nulla rimane, o quasi, della fonte. Ad esempio ne *Lu cunvitu di li surci* di Meli, della favola del topo di campagna e di città (rielaborata anche da Orazio), che sfociava nell'ammonimento a scegliere una vita modesta e in pace, anziché lussuosa e fra continui pericoli, restano solo gli spunti dell'invito a un banchetto, fatto da un topo-*baruneddu* che vive in cima a un arioso campanile e in piena salubrità d'aria (sic!) a dei topi che vivono invece in un fossato attorno a un mondezzaio, per convincerli a cambiare vita e luogo, e la raffinata abbondanza del cibo offerto dal *Baruni: pani, lardu, prisuttu, caciù e tumazzu*. L'improvviso e rimbombante suono delle campane non previsto dall'ospite (ad esso però abituato) e che fa cadere dal cornicione tutti gli altri topi atterriti (*nun sannu si su' fulmini, o su' trona*) correndovi *a tantuni*, è invece "sviluppatu" dall'illuminista e scienziato Meli per esaltare "l'esperienza" che *ni fa dotti*, quel sano empirismo scientifico-conoscitivo, alieno da ogni astrattezza dogmatica e dottrinarie che allora resisteva anche in campo medico, e contro cui Meli aveva preso posizione nel suo *Capitolo di lettera in cui si descrivono gli effetti straordinari del veleno di uno ragnatello* in nome proprio di quella "osservazione diretta" dei fatti e del malato, che gli aveva permesso di salvare la vita di un sacerdote morso appunto dal *ragnatello*. Così per il Castoro, che in Esopo e nel Fedro dell'*Appendix perottina* (una antologia umanistica fedriana del '400 che con altri codici scoperti nel '500 ci hanno restituito il vero Fedro, liberandolo dalle deformazioni e anonimato del *Romulus* del V secolo d.C.) si strappa i testicoli (creduti dagli antichi curativi di certe malattie) per non farsi catturare dai cacciatori. Per gli antichi era allegoria di chi sa rinunciare ai suoi beni per salvarsi da quelli che lo

insidiano per accaparrarseli. Tale “spoliazione” da ogni avidità materiale resta nel Castoro di due favole meliane, la LXVI e la LXXXIII, solo come sottinteso antefatto.

Le favole sviluppano tutt'altra riflessione politico-civile, restituendo l'oscillazione negli anni degli stati d'animo di Meli, che ripropone la LXVI tale e quale all'interno della LXXXIII, aggiungendovi però riflessioni in cui nulla è rimasto dell'originario ottimismo illuministico/rousseauiano; inoltre entrambi i testi sono da collegare alla brevissima favola LXXX, *Lu regnu di la vulpi*, in cui torna Esopo a fare da caustico provocatore. A un Esopo che, meravigliato chiede quale sia il merito del grande *ossequiu* che tutti hanno per un *Vulpi*, un tale risponde che nel regno *vulpignu* scalini a posti *auti e granni* sono *maliḡia summa, frodi, astuzii e inganni*. Simile “l'inchiesta” del castoro circa una *Vulpi*, fra i cui decantati *talenti e maneri* quello non trova né *bona fidi* né *probitati* e perciò conclude: *Lu talentu è pri mia zeru / si lu cori nun è bonu*. Nella LXXXIII Meli vi aggiungerà tre strofe di considerazioni personali che si possono accostare a tutti quei passi fedriani, oltre i prologhi e gli epiloghi, carichi di “autonoma riflessività” (o “autoriflessività” sulla propria opera) fuori da ogni sviluppo propriamente “narrativo”, cui amava talvolta abbandonarsi un Fedro scontento e amareggiato/rassegnato, quali nell'*Appendix perottina* la riflessione sui vizi o sui limiti della *nostra natura mortale* voluti da Giove, o nel libro V le annotazioni sul Tempo *in corsa alata*, o ancora, nell'*Appendix*, come in una visione/allucinazione, il delirio/appello vano della sacerdotessa di Apollo: *abbiate cura degli sventurati, state dalla parte dei buoni, opponetevi agli impostori, castigate i delitti, reprimete gli empî... Delirante davvero* – rimarca Fedro! Parimenti Meli nella LXXXIII indugia a riflettere sull'uomo “dotto” che non è sempre saggio o viceversa; sullo scienziato/philosophe che può *sciddicari* nel libertinaggio e se giunge a un posto eminente può diventare *superbu e insolenti*, mentre a uno Stato, se riescono “utili” le scienze, sono ugualmente “necessari” *la saggiḡzza e lu custumi*, unici mezzi *pri mantiniri l'argini* al fiume dell'istinto alla violenza presente nell'uomo fin dalla nascita, come dimostra il *picciriddu* che avuto in mano un *pupu* subito gli stacca la testa e poi fa a pezzi tutto il resto. Da adulti – continua il poeta – la ragione ci frena, ma tale “innesto” è spesso soffocato dalle *passioni* che *pri so ritaggiu / caccia di sutta lu troncu sarvaggiu*. È l'eclissi del *buon selvaggio* e del mito illuministico del “progresso” (tecnologico, scientifico), che non è vero *progresso* senza una corrispettiva, “qualitativa”, crescita morale, *saggiḡzza* appunto e *custumi*. (Tragico interrogativo anche questo del nostro oggi!). Sulla stessa linea di riflessività senza “narrazione” si muove la favola LIV, *La Musca*, che sembra avere le sue premesse ancora una volta in due favole di Fedro, nella boriosa arroganza della mosca “cocchiera” che crede di guidare lei la mula/storia (mentre per Fedro era l'imperatore), e nel vivace diverbio mosca/formica su chi delle due valga di più. Meli smonta la boria della mosca/Uomo ricordandole, anche se essa va posandosi su Re e Regine, tori e leoni, la sua costituzionale fragilità esposta alla tenaglia di un piccolo ragno/morte (*una tarantulicchia*). Si affaccia cioè, fra le pieghe dei versi, la riflessione esistenziale del poeta, che nella favola LXVII assumerà una fantasiosa, surreale, spugna marina, con dentro *casi, sulari, ciumi, ponti, strati*... visitata dallo spirito curioso di Esopo, come metafora del pianeta Terra, spugna marina nel grande oceano dell'Universo, molto probabilmente – ipotizza il

poeta – non unico *munnu* abitato, e dentro il cui ristretto e chiuso orizzonte l’Omu è solo *piccolissimu insettu*.

Moralismo pedagogico e denuncia politico-sociale

È noto che i testi di Esopo e Fedro tratteggiano vizi e virtù dell’uomo “in universale”, e secondo una tipologia di caratteri che rimbalza dall’uno all’altro autore: l’avidità cieca e incontentabile, nelle favole de *La gallina dalle uova d’oro* (Esopo) e *Il cane col pezzo di carne in bocca*, che si specchia nel fiume (Fedro); l’astuzia che salva, nelle favole de *La cicala e la volpe* (Esopo) e *La terragnola e la Volpe* (Fedro); l’astuzia che raggira il vanitoso o lo sciocco, nelle favole de *Il corvo e la volpe* (Esopo, Fedro), e *Il caprone e la volpe* (Fedro); la previdenza per accortezza, ne *La cicala e la formica*, e ne *Il cinghiale e la volpe* (Esopo); la previdenza per giusta diffidenza ne *La scrofa partoriente e il lupo* (Fedro); la prepotenza e la slealtà nell’arraffare tutte le parti della preda, ne *Il leone e l’onagro* (Esopo), e ne *La vacca, la capretta, la pecora e il leone* (Fedro); la stupidità vanesia dell’asino, ne *L’asino con la pelle del leone* (Esopo), e ne *L’asino a caccia con il leone* (Esopo, Fedro); la legge del taglione ne *La volpe e la cicogna* (Esopo, Fedro)... Ma poiché anche l’uomo “da vicino”, storicamente determinato, restituisce “l’Uomo”, e poiché sin dalle sue remotissime origini, ai primordi della storia umana, la favola poi detta “esopica” (ricordiamo che per Giambattista Vico Esopo era solo un simbolo poetico della plebe “affabulante”, così come Omero lo era degli eroi) è sempre stata un incrocio di immaginazione e esperienza viva del reale, sono evidenti nell’uno e nell’altro autore antico i segni del loro tempo. In Fedro le allusioni al Principato, allo stuolo degli adulatori e dei delatori, agli intrighi di corte e avvicendamenti al potere (*Il lupo e l’agnello*, *Le rane che volevano un re*, *Le rane e le nozze del Sole* [Seiano], *L’asino e il contadino pauroso*, *Il nibbio e le colombe*, *La mosca e la mula*, *L’uomo bugiardo*, *l’uomo sincero*, e *le scimmie*, *Il regno del leone*...) e oltre agli aneddoti storici propriamente romani (*Pompeo Magno e il soldato*, *Tiberio e lo schiavo faccendiere*, *Una sentenza di Augusto*), varie favole evocano luoghi, aspetti, eventi della vita romana contemporanea: le gare del circo, la prassi dei tribunali, gli spettacoli, ambascerie fallite, interni di famiglia, accaparratori vari. E quanto alla condizione allora degli schiavi, si vedano in Fedro, liberto di Augusto, la favola de *Il lupo e il cane*, magro ma libero il primo, ben pasciuto, ma con il collo spelacchiato per la catena il secondo, e l’aneddoto di Esopo che dissuade lo schiavo, pur affamato e bastonato, dal fuggire per evitare guai peggiori. Analogamente in Esopo, schiavo e deforme secondo la leggenda, l’inevitabile accettazione/rassegnazione alla schiavitù emerge dall’apologo del gracchio sfuggito al bambino, ma che per la cordicella muore impigliato nei rami, e da quello dell’asino selvatico libero, che viene sbranato dal leone perché indifeso, mentre l’asino domestico si salva per la presenza/protezione del padrone. L’avvilimento morale inoltre della schiavitù risalta in Esopo dalla favola dell’asinello selvatico, che cessa di invidiare l’asino domestico sazio e sicuro nella stalla, quando lo incontra irricognoscibile per strada frustato e sovraccarico di legna e di sacchi di grano, e da quella della cornacchia che alla colomba allevata in piccionaia, che si vanta della sua prolificità, fa notare che *quanti più figli ha, tanti più schiavi piangerà*. E non mancano pure in Esopo i riflessi dei torbidi politici del tempo: l’avvento della tirannide, ne *Le rane che chiesero un re*, i demagoghi interessati che

fomentavano il caos nella favola de *Il pescatore che intorbida l'acqua* per catturare i pesci suo cibo; e ne *I lupi e le pecore* i lupi (i nemici) raggirano furbescamente le pecore facendosi consegnare i cani da guardia, cioè i capi della città.

Anche in Meli, che spesso di Esopo e Fedro riproduce pure l'icastica brevità strutturale dei testi (10 righe Esopo, 10/15 versi Fedro, un sonetto o una sola ottava Meli) molte favole guardano "all'universale umano". Ne *Li surci*, è di scena il sorcetto dalla vita sregolata (come il tordo troppo goloso di bacche di mirto o le mosche troppo golose di miele di Esopo) che finisce nelle grinfie di *mucidda* nonostante i buoni consigli dello zio, e abbondano nel testo i modi espressivi del dire popolare: *a via di l'acitu, zappari all'acqua, liccari la saimi* (sugna) di taverne e pizzicherie. Ne *Lu surci e lu rizzu* troviamo l'ingratitudine verso il topo del riccio ospitato (come la cagna partoriente, supplicante prima e poi aggressiva, di Fedro), riccio che sfratta il topo con gergo da mafioso: *cui punciri si senti nescia fora*; o altrove l'ingratitudine del porco che fracassa il *lemmu* della vecchia dove ha bevuto, o il tradimento della nottola verso i topi che la ospitavano di notte, e martellanti sono i settenari dell'ammonimento: i "*faccioli*" (gli ipocriti) *scugnatili, fuitili, / sfrattatili, figghioli!* Nella favola XLIV troviamo gli imbrogli ambiziosi e incauti dello scarafaggio che tanto più si imbroglia nella stoppa quanto più vuole uscirne; nella favola LXV la famosa favola esopica della volpe e dell'uva falsamente acerba torna come breve sequenza all'interno di una storia che vede un cane derubato dell'uva buona da una scimmia furba che gli butta solo quella acerba, specchio dell'inganno di un curatolo ai danni del padrone. Ma molte di più sono le favole di Meli nelle quali si colgono i riflessi della società settecentesca, quel problematico mondo "contemporaneo" che nelle *Lettere* gli faceva scrivere di *un secolo, paese, professione* (di medico) che avevano sempre fatto a calci con la sua inclinazione, indole, modo di pensare, e quanto agli aristocratici precisava: *non avendo trovato nei nobili altra qualità rilevante se non quella che loro ha prestato il caso, li ho rispettati per convenienza, ma mi sono tenuto lontano da essi quanto ho potuto*. Di "quella" società, accanto agli aspetti più frivoli o comunque mondanamente più leggeri, Meli scalpella (il "fregiare" della *dedica* su citato) una pregnante raffigurazione "politica" che media, nella polemica denuncia, il suo "ideale" illuminismo sociale. Sfilano sotto la finzione animalesca *Donninnari* (bellimbusti) *mpipiriddati ammucca-muschi* (XX), cortigiani/camaleonti stazionanti fra *l'anticammari e li sali* (XXXIII), parassiti/Gradassi e Rodomonti che persa la grazia del padrone sono *strummuli scacati* (trottole senza più forza d'urto (XXIII); adulatori/pappagalli senza un linguaggio proprio che fanno *cuntenti e gabbati* gli adulati (LIX). Di quei suoi tempi "ingiusti" in cui molto contavano le apparenze, il poeta rimarca soprattutto la facilità con cui gente che non valeva nulla, *frasca diserrama e scintina* (inutile e inetta), o *sumeri* (asinina) arrivava in alto proprio perché *vacanti* grazie al *ventu/jocu di sorti buffuniscu* (favole III e XXV) subito attorniata da folle di questuanti in cerca di cariche/incarichi (XVI). Nella favola LXXIII, dove un asino sporcatosi e incrostatosi di fango rosso (simile all'asino esopico con la pelle di leone) viene scambiato per un cavallo tra *sauru e baju*, spaventando tutti come *un gran mostru novu e stranu* finché non raglia, la morale finale è particolarmente virulenta: *Quanti cu gran tubba... o toga e lunga giubba...*

parrannu (parlando), *non ragghi di sumeri, / ma caccianu carteddi di fumeri* (ceste di letame)! Dietro tutti questi versi si indovinano figure di burocrati/*mignatte*, funzionari pubblici e legulei corrotti che come un *serpi* *'mpastura-vacchi* (XLVII) o *insetti fiscali* (LXXXVI) opprimevano il popolo con tasse balzelli e “riti” pseudolegali vari, come Meli denunciava anche nelle *Riflessioni* già citate. I gatti melensi e pericolosi o egoisti delle favole *La surcia e li surciteddi* e de *Lu gattu, lu frusteri e l'abbati*, i granchi de *Lu codici marinu*, il lupo falso eremita della favola XL rinviano a ipocrisia e interesse privato, legalità fasulla, una squallida casistica umana e sociale che includeva allora laici e religiosi, tratteggiati quest'ultimi da Meli nei loro vizi con impietosa irrisione fino al declassamento a *porci*.

Il lupo ormai vecchio e senza forze per predare, camuffato da eremita umilmente elemosinante e piamente predicante la fuga da *ogni viziu, pompa vana e carni munnana*, è smascherato dal cane/illuminista che gli dice che la devozione è ormai stratagemma vecchio a cui nessuno più crede (*ntra st'etati cchiù nun si cridi a lupi mascherati!*). Similmente la doppiezza dei giudici/granchi collusi con i potenti è inscritta prima ancora che nelle loro sentenze, nei loro *ottu pedi a croccu* e nelle loro *vucchi* (bocche) *scancarati... dui vucchi, acciocchi l'una manci, / l'otra addrizzzi buggi, torcia raggiuni...* E i religiosi/porci (LXX) si rivelano già nei loro nomi, *lu multu reverendu Anghi-ammulati, lu reverendu fra Cummuditati*, prima ancora che nelle loro sofistiche, (amaramente) esilaranti, argomentazioni, se il mangiare è *oziu in negoziu* oppure *travagghiu* per il movimento del “masticare”, o sul comandamento (religioso) di *moltiplicari... la razza purcina*, restando comunque assodato per tutti che *cbiù d'unu adatta la Religioni / a la sua dominantanti passiuni*. Sicché all'*Omu bonu* (LVII) non resta che sfogare i suoi guai con un tronco muto a costo di sembrare pazzo: *ricchi e facultusi / su' menu surdi e duri?* Almeno il tronco non gli *stagghia* (tronca) *la parola* in bocca come invece avveniva nelle carceri e nei tribunali. Meli, ostile alle differenze di classe, casuali come *li siminseddi* (semetti) *di cardedda* (XXXVIII) depositate dal vento alcune in cima a una torre, altre nell'immondizia, e attento alle ingiustizie sociali, come risulta dalle *Riflessioni* già citate, dove descrive la miseria e l'aspetto dei contadini, dalle *facce squallide sopra corpi macilenti, coperti di lane sudicie e cenciose*, e costretti a *lavori duri, aspri e penosi*, nelle sue *Favuli morali* parla anche dei Poveri e dei deboli. Nell'apologo XXXII l'Orso, sazio di miele, accusa e scaccia il ragno, che si è offerto di difenderlo dagli insetti, perché lo “zelo” interessato di quello cattura le mosche (*li picciuli*) per mangiarle, mentre lascia passare vespe e api (*li grossi*) più dannose, e lui, l'Orso, considera disonore e viltà dominare *li deboli e li vili*; nella favola X il poeta mette in guardia i nobili di non provocare troppo *cui soffri e sta cuetu*, raccontando la storia del Gallo d'India *superbu e minaccianti... cu gran tubba* che viene *stinnicchiatu a terra* da un umile caprone, reazione accostabile a quella, sebbene più emotivamente reattiva e disperata, della madre/volpe che si arma di una fiaccola della favola fedriana *La volpe e l'aquila* (L. I). Nella favola *la furmicula e la cucucciuta*, la disgrazia della formica che vede il suo *furmentu*, faticosamente raccolto e messo ad asciugare al sole, divorato da una allodola capelluta affamata, diventa lamento (*m'assicuta lu pitittu/fame*), ma anche occasione di elogio, secondo le teorie economiche del tempo (i nostri Caracciolo, De Cosmi e gli stranieri F. Quesnay, A. Smith) e secondo l'attivismo delle latenti forze borghesi/liberali, del “Lavoro”, il *travagghiu*, che – dice la

formica – *sibbeni è pena, puru si po' diri salamuriggbiu* (salsa, condimento), perché oltre a procurare il cibo, gli dà *sapuri e vi lu fa gustari*. Principio questo che troveremo pure nella *Caristia* di Tempio: *Non ha chi di la propria fatiga / e lu suduri / l'omu chiù letu pasculu...* Quanto alle rivoluzioni e guerre napoleoniche, che sconvolsero l'assetto dell'Europa tra 1789 e 1815, Meli, come la maggior parte della intellettualità siciliana dell'epoca e come lo stesso Tempio, resta distante da ogni forma di estremismo rivoluzionario giacobino e all'interno di un riformismo illuminato attuato da un monarca illuminato, come si vede dalla favola *Lu cinghiali e lu cani corsu*, dove le mute dei cani che cacciano i cinghiali sono paragonate ai *suldati addetti all'usu / di lu conquistaturi ambizziusu* (alias Napoleone), e dalla favola LXXII dove “rivoluzionari” sono *asini e stadduni* che intonano *Libertati punti da vespi e muscagghiuni*, e che dopo essersi liberati di *zimmili e varduni*, sfrenandosi *sciotti e liberi* e credendo *chi lu munnu è tuttu sò*, vanno tutti a precipitarsi in un fosso, *testi e gammi fracassati*, con le vespe (sic!) addosso *appizzati* che ne *sucanu lu sangu* (e come non pensare alle alterne fasi giacobine e borghesi della Rivoluzione francese?).

Dalle “tenebre” alla “luce”

In altre favole invece il poeta sborza la sua idea di Buon governo e mito di una socialità armonica e equilibrata garantita da buone leggi. Nella favola LX al calabrone geloso della sua libertà che giudica *cippi e catini* le leggi, l'Ape obietta, sulla scia dei filosofi citati all'inizio, che è “più libero” chi rispetta la legge, legge che è *partu propriu* (nostro) / *dunca obbidemu a nui*, e che chi siede *da regnanti sta di la liggi in guardia e n'è rapprisintanti...* *premia lu veru meritu / e a miseri succurri...* e conclude: *Si di lu beni publicu / si perdi in nui l'idia, / o casa di diavulu, / o chiamala anarchia*. Meli, proiettato in avanti rispetto al vecchio assolutismo, guardava anche indietro, alla mitizzazione che aveva già fatto nella *Buccolica* della Sicilia florida e pacificata dei tempi di Gerone, Caronda e Gelone. Gerone aveva tutelato i contadini (*li proprietà d'ognunu assicurati sinu all'infimu villanu da leggi santi e beni amministrati*) e incoraggiato con premi *l'utili cetu* degli agricoltori, e Gelone non sparse sangue umano in guerre di conquista. Sul primato dell'agricoltura aveva insistito anche nel poema *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, scritto negli anni delle riforme del Caracciolo, facendola lodare da Sancio (*pirchi è la prima ca ni duna pappa*) unitamente al lavoro del contadino, definito *gloriosa professione* nonostante *tutti st'angari* e la *bassa opinioni chi hannu avutu a li rustichi fatti / li seculi di gran corruzioni* e nel libro XII fa incidere dall'utopista e visionario “profeta” don Chisciotte sulla corteccia di un vecchio sorbo una “tavola” di riforme per un *Munnu novu* che prevedeva: l'abolizione delle milizie, l'istituzione di una sorta di tribunale supremo per risolvere le questioni tra gli Stati e mantenerli *ntra la paci universali*, l'assegnazione a ogni cittadino di un terreno agricolo, la sopravvivenza garantita a ognuno dal lavoro sicuro, e una distribuzione “discreta” della proprietà, perché *da troppu e nenti poi ni veni / troppu crapula o eccessu di dieta: / ddà sposa l'oziu, cca suduri e peni*. Nella favola LXXXIV un porco e una vacca magri che si cibano di qualche filo d'erba qua e là o di resti induriti di *restucci* su un *tirrenu rasu* (incolto, abbandonato) ricordano i tempi passati in cui erano allevati con abbondanza di fave e ghiande il porco, e con le migliori erbe la vacca, che si meraviglia del perché i siciliani non imitino gli stranieri, quei *paisi saggi* che nutrono le bestie da macellare *con grassi erbaggi*,

simenza di cuttuni, e cumuli di rape. E accusa la vacca e rimprovera i moderni *Donninnari* che subito abbracciano le mode forestiere che riguardano il lusso, però *la moda e l'usu ch'hannu influssu/ a l'utili o vantaggiu di lu Statu, / si lodanu e si mettinnu di latu*. Nessuna saggia dunque economia territoriale in Sicilia, nessuna concretamente illuminata amministrazione, mentre il Gallo/simbolo della favola LXXI si autodefinisce *l'organu efficaci di la vita pubblica* e della *paci*: espone il petto ai pericoli, sta in guardia, se trova chicchi a terra, non pensa alle sue budella, ma chiama gli altri e li divide loro, perché *vidirli sazzii* lo sazia. Tale armonia non c'è là dove, nella favola XXXIX, dei caproni si scornano tra loro, incapaci di gettare *ponti* oltre gli odi privati di cui approfitta un macellaio per ucciderli a uno a uno, o nella favola LXXXII, dove dei cani, che prima si dividevano equamente la preda catturata insieme, essendosi fatti alcuni furbi e ladri, nascondono buona parte della preda per sé, pretendono addirittura parti da quella lasciata agli altri, impongono dazi sia a quelli che non hanno il sufficiente per vivere che a quelli cui *l'abbastu supricchiavacci pri middi*, andando incontro all'autodistruzione. Molti muoiono di fame e gli altri o per debolezza o per troppo grasso diventano inetti così che, assaltati da lupi e orsi, vengono decimati. E Meli conclude: *Pozz'a st'esempiu sò fari aviduti / tutti li societati di dd'armali / chi vantati si su' razionali*. C'è anche nelle *Favole* la stessa altalena di pessimismo intellettuale e sentimentale e di volontarismo razionalistico che corre tutta l'opera meliana in relazione agli scossoni storico-politici della sua epoca, perciò altrove il negativo sembra addensarsi senza scampo.

Nella LXIII l'autodifesa del lupo, che dice di uccidere solo per fame e necessità di sopravvivenza, sottolinea che l'*Omu* invece uccide qualsiasi animale per voracità o per piacere sanguinario, e *si agghiutti l'onnipossibili* con il doppio alibi che gli animali (con allusioni al materialismo e sensismo del tempo) sono “macchine” senza sensibilità e che lui, l'uomo, ha denti *larghi e chiatti* e *appuntiti* adatti a ogni tipo di cibo, arrivando così *a manciarsi pure li quarti di la sua propria speci*, donde è *dui voti Lupu* (e che dire delle nostre guerre ancora nel 2023 in ben 50 punti “caldi” di stragi sul Pianeta, e non solo in Ucraina e fra Israele e Hamas?). Affermazioni simili fa nella LXXXV la tigre, che alle stragi concrete che l'uomo attua delle altre specie e di altri uomini aggiunge quelle di cui gli individui si compiacciono nella fantasia, leggendole o vedendole nei teatri, come *vuturi* (avvoltoi) *chi a li cchiù fitusi / carogni vannu in cerca a disfamari / li brami soi crudili e schifusi...* Infine la favola LXXXVI, *Lu codici marinu*, con acre divertimento linguistico e immaginativo, rappresenta un processo imbastito per *tunniciu* (un tonno di tre quintali) a carico di poche miserabili *sarduzzi* (sardine) trovate su di un osso del tonno *cu li mussi untati* (musi unti). Fra i capi di accusa, l'aver capovolto le sardine la Legge che *lu pisci grossu mangia lu minutu* («ma dove se lo sono ficcato?» – obietta l'avvocato della difesa), o l'altra che *unni mancia lu grossu, nun azzardi / nemmenu di liccari lu minutu* (e l'avvocato: *cuncedu... ma cca si tratta d'ossu, e non di purpa [polpa]...*). Alla fine, poiché non conviene cercare *effettivamente* i veri colpevoli, per non fare crollare tutta la Curia e attirarsi addosso l'odio di *l'immistini* (gli squali) *oggi potenti*, le sardine o *liccaru* o *ciararu*, per dare un esempio comunque, vengono dai giudici/granchi salvate sì dalla morte, ma condannate, e saranno “spolpate” da fisco e carcere. E al mitico Colapesce della leggenda siciliana che avanza un dubbio: *si cca la forza è chidda*

chi privàli, / pìrchì inventari sti formalitati, / judici, foru, e codici legali? viene risposto che, avendo i granchi fatto capire ai più forti che conviene loro detenere per “diritto” ciò che già hanno con “la forza”, il sistema/Codice da loro inventato si è imposto e *tantu saggiu / pari a la vista da la scorcia in fora, / chi fu abbrazzatu, e si osserva tuttora*. Da quanto detto finora si capisce che di favola in favola contro le “tenebre” di ignoranza e ingiustizia Meli anela “la luce” (con simbologia illuministica e massonica a un tempo), e lo dice chiaramente nell’unica favola (XXXVII) con protagonista mitologico, Giove, che rimprovera aspramente gli animali da rapina come Lupi e Volpi e i rapaci notturni come *Jacobbi e Varbajanni* andati da lui ad accusare Febo della troppa luce che spande di giorno e d’estate impedendo le loro avventure. Giove elogia la Luce, che fa vedere *l’opri [sò] magnifici ed esatti, avviva li viventi, secunda li campi...* e rinfaccia loro che temono di mostrare alla luce del sole i loro *rei costumi*. E il poeta anche qui, alla maniera di Fedro, aggiunge le sue personalissime riflessioni: se la luce rischiarà i corpi, la scienza rischiarerà *l’alme e ottenebra l’ignoranza* e chi vive e vuole vivere da saggio, *scurri francu* (si muove libero) *tra l’una e l’altra luci*. Ed è questa tensione positiva, che in dialettica con le tenebre comunicano, oltre che i contenuti delle favole, le “moralì,” posticipate (greco *epimítio*) o anticipate («*promítio*»), di Meli che dialoga implicitamente o esplicitamente con i lettori (*noi, voi*), usa formule asseverative rassicuranti o parenetiche del tipo: *Gran lezioni è chista... Nun apprittati troppu... Teni a menti... S’ingannaru... Cala l’ali...*, non si astiene dal suggerire il da fare utile *a salvarci... a reggiri custanti...*, o dallo sbizzare quadri alternativi, dal confermare insomma i “saggi” nelle loro scelte, nonostante i venti “*buffunischì*” della sorte.

Le “Favuli” di Domenico Tempio e i circoli riformistici di Catania

Assai diverso è il tessuto di contenuti e linguaggio (meno finemente controllato e più immediato) delle 21 favole di Domenico Tempio, intellettuale colto e uomo di onestissimi costumi, nonostante la leggenda di *perdigiorno e poeta da trivio e da umili alcove* che a lungo lo ha accompagnato. Il padre voleva farne un avvocato, ma la sua vocazione era la letteratura, e anche nelle sue pagine, come in Meli, componenti di fondo sono il Classicismo e l’Illuminismo. Quell’Illuminismo che, da giovane lettore degli enciclopedisti francesi, in una Catania dove rispetto a Palermo si agitava qualche nucleo più consapevole di borghesia, lo fece inizialmente accostare non al circolo massonico del principe Biscari, ma a quello riformista più progressista del vescovo Ventimiglia, cui erano legati anche il poeta popolare Carlo Felice Gambino e lo stesso De Cosmi, definito dallo storico G. Giarrizzo *il maggior maestro del democratismo siciliano*, e del quale era allievo Francesco Strano, amico di Tempio. La dedica originaria del poema *La Caristia*, che racconta la rivolta popolare catanese del 1797/1798 scoppiata per la carestia e l’aumento del prezzo del pane, sembra fosse rivolta al figlio del Gambino, Giovanni, che era giacobino, prima che questi passasse dalla parte di Napoleone. Poi fu sostituita con la dedica a Vincenzo Paternò Castello, appunto principe di Biscari, che con la sua filantropica generosità aveva posto fine alla rivolta, e a cui Tempio si trovò legato dalla fratellanza massonica e da vincoli di riconoscenza, essendo il principe, con il marchese San Giuliano, il barone Pedagaggi e altri, fra i mecenati del poeta sempre sull’orlo della povertà. Non fu però mai Tempio un cortigiano “questuante”

e adulator, anzi, assai geloso rimase sempre, come Meli, della sua indipendenza spirituale. Molte le somiglianze fra i due autori: l'amore per la Natura e la vita dei campi colte dal vero, e fruite sensisticamente, quel "Bello semplice" di Natura, come cantava Tempio, il cui "piacere" *nnucenti e gentili nasci nell'alma senza farsi vile*; la voglia di giustizia sociale e progresso civile, che li vede convergere nel riformismo illuminato e nel rifiuto del rivoluzionarismo sanguinario, ma anche nella delusione circa gli esiti "storici" dell'illuminismo. Nel canto XIV del poema, che pare alludere a eventi del 1810, troviamo versi simili a quelli dell'ode *Lu divorziu* di Meli: *A vucca china – scriveva Tempio – vantasi / Lumi, Filosofia, / fratantu l'egoisimu / fa straggi e tirannia. / Eccettu un pocu numeru / lu restu pari già / chi tutti congiurassiru contra l'umanità*, e come il *Vicchiuni* della *Prefazione* meliana vede una dea Ragione ridottasi *mputenti e inutili*, perché o il ricco la fa *cunsistiri in sua putenza*, o quella è *nellu drittu a cediri / di lu chiù forti astritta*. Concordano entrambi inoltre sul primato dell'agricoltura rispetto al commercio (*Si l'alimenti mancanu / – affermava Tempio (e come non ricordare qui l'odierna cieca spoliatura e impoverimento della biodiversità e risorse vegetali del Pianeta?) – chi giova lu tesoru? / E Midi insensatissimi / muremu in mezzu all'oru*) e sulla necessità di fornire al popolo un lavoro stabile, come raccomanda Pallade nell'ultimo canto della *Caristia* all'umanitario principe di Biscari, osservando che "l'elemosina" è sì *una risorsa*, ma al *populu natu / a lu travagghiu, e all'utili / ricchizza di lu statu... cci avvulsci / lu sentimentu e l'anima... e lu non fatigatu / cabbu vieppiù l'abilità / a starsi sfacinnatu // ...* e il dono del ricco gli fa conoscere *l'insultu* (sic!) *chi non merita / d'omu la dignità*. Però la poetica di Tempio, rispetto a Meli, innalza a tematica letteraria diretta la miseria (*iu cantu la miseria* dice nei versi iniziali della *Caristia*, credendo di essere *utili / si non è tempu persi*) e fa della pornografia e dello scatologico, presenti in tutte le sue opere, uso politico e satirico per esprimere la protesta sociale. Nelle sue pagine fra coiti sbracati, sbertucciati escrementi, erezioni esilaranti, e puntuali e ridacchiate "geografie" corporali e genitali come nel componimento *Lu pulici* (La pulce), Sesso e Scatologia travolgono frivolezze e smancerie arcadi e staccano beffardamente dal corpo sociale le mille croste sedimentate delle ipocrisie individuali e di classe. Il culto della misura e della umana razionalità in lui era prepotente come in Meli e in Parini, ma "misura" e "razionalità" le vede sconfitte dai tanti assurdi sociali e dalla rozza e brutale animalità dei singoli, e costruisce i suoi versi su una forte carica di sdegno morale e civile e con molta dose di divertimento fantastico e linguistico, un "pastiche" di aulico e osceno, di siciliano letterario e di vernacolo plebeo e gergale. Tutto un gioco della Verità il suo, polemico e ridanciano, che mette a nudo nei testi in presa diretta la *crita* dell'uomo (*tutti ha li qualità animalischi / dormi, mancia, coisci, ama li trischì*), la corruzione inossidabile degli organismi sociali (*riccu è sulamenti ogni frustatu / campari nun si po' senza li corna*) e della politica che è *l'arti di scannari impunimenti*, l'emarginazione di chi ha fame (*s'un mischinu nun ha chi spenniri / guarda e spinna [desidera] e nenti è sò*) nonostante le tanto declamate teorie egualitarie (*Ma in chistu dotu seculu – dice don Lampanzio nella Caristia – / pri li prisenti Lumi / farmi muriri in siziu [digiuno] è grossa, amici Numi!*) e della cosiddetta "fraterna" carità dice che è poco *tennira se, chi havi argentu mangirà, / ma sinnò pri carni e pisci / po' manciari*

petri lisci. L'ottica di Tempio è un'ottica "dal basso", e il registro stilistico si adegua al suo immobile, violento, scetticismo, e crudezza di realismo.

Fra tradizione favolistica e crudezza realistica

Questi elementi emergono anche dalle *Favole*, delle quali solo una decina hanno per protagonisti gli animali, le altre, come già in Esopo e in Fedro, allineano uomini, divinità, cose, e una soltanto le piante, ma Tempio attua sostanzialmente scelte di "rottura" rispetto al "genere". Una concessione evidente alla tradizione troviamo nella favola *La libreria*, nella quale elenca in successione i tradizionali *asino, cane, lupo, corvo, volpe* con la loro voracità. L'ambientazione è fra cielo e terra: Giove per spiegare ad Apollo, mentre ne ridono *a crepapanza*, perché gli uomini *nelli sciocchizzi soi diversi sunnu*, descrive le diverse meravigliate reazioni di questi animali al loro ingresso in una libreria, evidenziando come gli individui, pur nella collettiva e pari sciocchezza/cecità, riescano sempre a "centrare" il proprio egoistico utile e interesse. L'asino, vedendo tutti quei libri, *in linguaggiu distisu di tartagghia* (si noti l'irridente ossimoro perché "tartagghia" è afferente a "balbuzie"), grida: *Cui ci la 'ntimugnau* (ammassò) *tutta sta pagghia!*; il cane: *binidica quantu pani!*; il lupo: *comu... sta ripustata tanta carni salata!*; il corvo: *oh caciù rarù!*; la volpe: *comu è chinu* (pieno) *stu puddaru* (polloio)! E Giove commenta: *Ognunu vidi, ma ccu l'occhi soi*. Per Tempio un surreale occhio-ventre accomuna negativamente verso il basso uomini e animali. Una filiazione dagli antichi è pure la presenza di *Giove, Ciprigna, Amuri* nelle favole *La superbia, Lu sdegnu, Amuri a caccia*, ma vi campeggiano la divertita parodia mitologica e quella letteraria, che travolgono il galante erotismo arcade, e ne *La superbia* si realizza l'accoppiamento dell'elemento osceno con quello sociale che è la novità dirompente di Tempio. Inoltre due favole di Fedro poco note, *L'asino e la lira*, dove un asino, vista una lira su un prato, prova a farla suonare con lo zoccolo, e *L'asino che schernisce il cinghiale*, in cui un asinello saluta con uno scherzoso (ma pericoloso) "salve fratello" un cinghiale, perché – gli dice – il suo pene somiglia al grugno del cinghiale, potrebbero accostarsi a due favole tempiane: *Lu sceccu a la festa*, per lo spunto musicale la prima, e *Lu sceccu e lu liuni*, per lo scherzo offensivo la seconda, ma la fantasia del catanese – come vedremo – andrà molto oltre. Pure in Tempio troviamo preposte, o posposte, le "moralì", ma non hanno valenza pedagogico-parenetica: sono ora un'invettiva (*La superbia*), ora un insulto (*Lu sceccu e lu scravagghiu*), ora una dispregiativa, maligna, canzonatura (*Lu citrolu e la cucuzza di natari*), ora un inappellabile, perentorio, negativo verdetto (*L'aranciu e lu sarmentu...*), ora una trionfante assaporata vendetta (*Li dui cani*), ora solo una appendice ironico-giocosa (*Lu sdegnu*), ora una furbesca premessa-alibi per contrabbandare tutt'altro, come per l'impudico, licenzioso, erotismo di *Lu pulici*, ribaltamento consapevole de *Lu labbru* e dell'*apuzza* di Meli, presentato quale *castidduzzu d'aria, insonniu* (sogno) di un *pulici bel giuvini* che resterà vittima di *li soi voli arditu*. Il moralismo del genere favolistico viene surclassato nella strutturazione della favola o da sequenze di immediatezza naturalistica in sé autonome o dall'acre e beffardo realismo tempiano, fra estrosi rovesciamenti di frustrate convenzioni letterarie e cupo pessimismo esistenziale, e su uno sfondo sempre compositamente "quotidiano": domestico, rusticano, municipale, come certe concrete "cornici" fedriane o sue "punte" giambiche. Ne

Lu veru amuri l'aggraziato e delicato tema arcadico-sensistico dell'amore (*geniu e nobili disiu*) che unisce *dui palummeddi amici* che, pur spaventati e separati dall'improvvisa *scupittata* (fucilata) di un ortolano per la reciproca istintiva attrazione tornano a ritrovarsi, consolati e appagati, ha pur nella vieta metafora letteraria un suo autonomo, fresco, sviluppo naturalistico e realistico, che fa salire in primo piano la libertà/naturalizza del loro volo, la cerca di *paggbiuzzzi* (pagliuzze) per il nido o di chicchi (*grani*) caduti dalle spighe mietute, e la figura dell'*ortulanu* acquattato fra i cavoli per spaventare le cornacchie e difendere così i suoi interessi.

Ne *Lu sdegnu e Amuri a caccia*, del divertito gioco letterario di Tempio fanno direttamente le spese Ciprigna e Cupido. Nella prima favola *la gran Dia di li biddizzzi* reagisce all'annuncio dell'annegamento del figlio per la tempesta e poi al suo improvviso riapparire da vivo con linguaggio e gestualità tipici da popolana (*Figghiu, dici, ah figghiu! E scippasi / l'alma facci ccu li trizzzi;... Figghiu!... Matri!... e chi miraculu chistu fu*), e nella seconda favola la volutamente stentorea introduzione sulla discesa in terra dello *Spreggiudizzziu*, dono di Giove, mandato a dare, come "i lumi" del nuovo secolo, una *annettata* (ripulita) al mondo spazzando via polvere, lenzuola di ragnatele antiche, immondizie e lordure dei secoli, e strappando "bende" (sic!) dagli occhi dei ciechi, si riduce umoristicamente all'ammodernamento di look di Amore. Questi, toltasi la benda e dismessi arco e frecce perché ormai armi fuori moda, si procura in fretta cartucciera e fucile, e trascurando i *centu stoli vulanti di cori amanti* in forma d'*acidduzzzi*, che scherzano *ntra l'aria e tra l'irvuzzzi* si concentra sulla caccia a una quaglia, ma da *spratticu* (pur nel suo continuare a sentirsi *vappu e smargiassu*) carica in modo errato il fucile e appena *cci tira*, scatta una gustosa, irridente, successione in rima di onomatopée che siglano il fallimento dello sparo, mentre il rinculo finale dell'arma lo sbilancia su un cespuglio di cardo spinoso. Tempio ne tira fuori, per i *giuvini cacciaturi scunsigghiati* che "*paranu*" *all'urvisca* (alla cieca) *la scupetta* d'amore, la morale che l'*Intimpiranza chisti cauci* (calci) *aspetta*, ma la sghignazzata conclusiva su Amore più che all'ammaestramento punta alla satira di un certo costume letterario, e alla denuncia di tanto malcostume sociale, cui l'autore fa riferimento pure nella favola oscenamente allusiva *Lu citrolu* (*orgugghiusu* di vedersi *lisciu e grossu*) e *la cucuzza di natari* (e soprattutto nel componimento ad essa da correlare *Lu coitu imperfettu*). Della società umana, nei comportamenti individuali e collettivi e nei rapporti di classe, il poeta catanese ha una visione immobilmente negativa, e lo mostrano altri due spezzoni di Olimpo irriverentemente rivisitato. Ne *La superbia Giove, lu gran Tunanti*, ha sbagliato per Tempio ad accecare la Superbia dell'occhio sempre puntato verso l'alto (alias alterigia sprezzante e sicumera di nobiltà, clero, accademici...), perché quella, invece di abbassare la testa, è diventata ancora più insultante: con l'occhio rimastole continua a guardare in su, verso *l'etra*, e ai miseri comuni mortali mostra *l'occhin di l'ecetra* (del deretano): *menu vidi, chiù disprezza*, commenta feroce e risentito il poeta! Per non parlare dei "servili" cortigiani e adulatori equiparati nella favola *Lu sceccu e lu scravagghiu* a "scarafaggi dotti" che *baddi tunni* (palle rotonde) di sterco *scicchignu* (asinino) vanno bene arrotondando e srotolando *appressu a li putenti e li magnati*. E l'osceno non risparmia nella favola *L'aranciu e lu sarmentu* lo zodiaco, che annovera la massa oscena di un

pasciutu Tauru, indomitu quinquipedu stadduni, / cuzzutu e chinu e tunnu li paranti (tondo nelle natiche) / *giustu comu un fratellu zucculanà* (come un frate laico) e che dall'alto scandisce, fra primavera e estate, la crescita contemporanea ma diversa di una *rama di aranciu* e di un *sarmentu* (tralcio di vite). Quest'ultimo, *baldanzusu* ma sciocco e imprudente, non si impegna a mettere radici sotterranee e più profonde, come l'arancio, restando perciò ramoscello infruttuoso, ad ammonimento di tutti *chiddi fraschi nuvidduni* che, non avendo radici, *sunnu* (sic!) nella società vuota e sterile apparenza. Ma sulla stiletta sociale finale anche in questa favola prevale l'attenzione-amore alla Natura, alla campagna: le piante in germoglio, la terra che sente *l'amicu caluri di lu raggju chi la vegita*, l'estate, quando *crisci la vampa e l'arsu senu* della terra si apre *ccu spissi e cupi findituri*, e ai buoi *mesti cci sonanu a martoriu/ li pennuli campani* e la cicala *stripitusa piccìa e fa li repiti*, e vi torna l'ortolano *industriusu* e *'ncritazzatu* (sporco di creta), *affaratu* (bruciato) in viso, *ruttu li spaddi e lu cruduzzu* (la schiena) *ad arcu*, che va controllando l'orto.

Le risorse del "carnevalesco"

La fatica mal remunerata del contadino e le ingiuste disuguaglianze sociali dominano nella favola *La pignata, la cucchiara e lu piattu*, dove il reciproco lamentarsi e accusarsi della pentola del cucchiaino che, svuotata, *si porta via tuttu*, del cucchiaino quanto al piatto, perché *la cucchiara* che *arrimina e amministra* sente solo *lu ciaru* delle pietanze ma il cibo resta al piatto, e il piatto dell'*omu ingordu* che tutto divora, lasciandolo soltanto *'nzunzatu e lordu*, alludono al "frutto" dei sudori del *misiru agriculturi*. Frutto, che passa di mano in mano e finisce sotto i denti di chi *sedi a riposu e non fa nenti*, alias le classi privilegiate e parassitarie, esemplate anche attraverso la pulce della favola *La vecchia e lu pulici*. Alla pulce malandrina, che ha morso impudica la vecchia sotto le vesti e afferrata da questa sta per essere schiacciata e perciò supplica e promette che non la morderà più e lascerà *sta spietata vogghia di sangu*, la vecchia *giudiziusa* replica brusca e decisa: *Cerca di scattari* (scoppiare); / *si non muzzichi, tu non poi campari!* Immutabili appaiono a Tempio le gerarchie sociali, e inevitabile il trionfo/sfruttamento dei più forti (il succhiare il sangue del *malviventi pulici* parassita!), come "spiega" anche la favola de *La petra e la quartara* (grossa brocca), dove il poeta recupera leziosaggini e *juchitti* femminili (*ccu l'insutanti natica facennu* [la quartara] *la buffuna... e annacavasi nell'incustanti lati*) per accentuare il peso della "rovina" finale, quando dopo tutte le sue incaute evoluzioni attorno a un masso in fondo a un pozzo, *la quartara*, una volta piena e pesante, credendosi forte abbastanza, dà al masso *una gran botta di panza*, frantumandosi. Il linguaggio del poeta evoca con chiarezza lo scacco esistenziale, e di fronte al più forte che il debole/*ridiculu* riduce *in nenti*, e di fronte alla vita tutta: *e sparsi in chiddu baratru / li soi sfrantumi e l'ossa*, restando *ruttu labbru e un manicu* appesi a una corda. Il mondo contadino e domestico (con i suoi umili oggetti d'uso) e quello collettivo municipale fanno sempre da sfondo concreto, anche se con gradazioni diverse, al realismo di Tempio: ora una più scontata pubblica piazza dove *lu scioccu vulgu* si fa raggirare da un ciarlatano/*Saltabancu veru marrachinu* (vero ladro); ora come pittoresco fondale di una festa religiosa, che con i suoi rumori (*sparatini, campanati, trummetti, tamburini*) attira un asino che, liberatosi dai lacci e attratto dai gorgheggi su *un gran palcu* dei cantanti (fra *riprisi corali, fracassu d'un bassu, trillu di un eunuco*), prende a imitarli

intonando e sviluppando con il suo raggio un suo *periodu canoru* che scatena l'irritazione dei presenti che lo zittiscono con sibili e bastonate, come merita – precisa la morale – *chi si ficca importunu / in cosi chi no c'entra e non nni sa*. Morale che non smorza l'eco fisica esilarante dell'“esopico” incauto raggio, “stirato” fra sonorità reali (*in tutta l'immenza / estensioni di la sua cadenza*) e divertite polemiche allusioni. Altrove invece la cornice quotidiana si impone con un crescendo di amarezza attraverso la metafora della “sedia” mal ricambiata dei suoi servigi dall'uomo (*cui servi ad un ngratu... nn'è ricumpinzatu / di disprezzu e di ventu*), e il “cinismo” di *Faccitosta*, figlia di *Bisognu* e sorella di *Affruntu* (Vergogna), allegorie che non mancano nell'immaginario classico, come nella favola di Fedro, *Prometeo e Inganno*, in cui Inganno, garzone apprendista nell'officina di Prometeo, modella la statua di Menzogna, identica a quella della *santa Verità* plasmata da Prometeo, ma “senza piedi”, perché a Inganno viene a mancare l'argilla necessaria. In Tempio i rimproveri della *seggia sgabellu a li naticchi* dell'uomo ingrato, che la *scavigghia* e la *scunocchia* senza mai ringraziarla, ne passano in rassegna tutte le azioni: quando quello discute *serii affari*, o divora seduto a mensa *comu un lupu*, o passa intere nottate *di jocu a un tavulinu*, o quando l'ozio *lu scanna* (lo distrugge) fra *li stinnicchi e li sbadigghi*, o quando lo accoglie in grembo *'mbriacu*, o lui tutto si *pulicia* seduto davanti all'*amante*. E l'uomo risponde ringraziandola con due sprezzanti peti silenziosi. Quanto a *Faccitosta*, è l'antitesi di quel *tracannali* (stupido) del fratello che se ne sta *ccu li mani a li vrachi* (nelle tasche) e non si dà da fare, mentre lei *mette mussu* (muso) *a tuttu* e tira *pri lu drittu unni c'è lu prufittu*, facendosi beffa *d'onuri e probità*, e tornando così a casa *ccu li manu chini*. Scacciato dal padre Bisogno, perché *lagnusu e maccagnuni* (scansafatiche), *Affruntu* va a nascondersi *'ntra li feddi* (fra le natiche) *di lu culu*, perciò – moraleggia perentorio e crudele il poeta con il suo presente “durativo” – *lu tafanariu* (il deretano) *senti* (sente) vergogna, *la facci no!*

I tempi dunque per Tempio restano sempre difficili per gli individui onesti, e per un intellettuale scettico come lui. Costretto a vivere sdoppiato fra giusti risentimenti sociali e morali (data la superiorità intellettuale e spirituale) e allineamento pratico e prudenziale con l'aristocrazia “illuminata” e moderata del suo tempo (il più volte citato Vincenzo Biscari), e ostile a ogni esagitato e inutile rivoluzionarismo (per l'impermeabilità o dei vecchi “magnati” o della nuova rampante triade borghese di *Interessi Nigotiu Guadagnu*, volto triforme del neonato secolo '800), il poeta affida le sue vendicative rivincite alla sua Musa *mpurtuna e stravaganti* e alla valvola di sfogo del “carnevalesco”. Donde nella favola *Li dui cani* le tre *sgricciunati di pisciazza* (orina) del cane *mastino* sprizzate come *zammù* (anice) contro il cagnetto di compagnia arrogante e petulante atteggiatosi a *caniscu Marti: Quantu esprimi, ed è sucusu / tu disprezzu ginirusu!* è il commento finale dell'autore. Nella favola *Lu sceccu e lu viddanu* (scritta da Tempio contro un abate che aveva emesso *giudizi temerari* su di lui) il poeta, superando lo stereotipo classico dell'asino stupido e bastonato, o filosofo ma paziente/rassegnato, da lui stesso usato come abbiamo visto, passa al contrattacco violento, quale sarà anche la ribellione temporanea del popolo nella *Caristia: E siamucci:* – dice don Lampanzio, capopopolo con don Litteriu della rivolta – *facemu sta jurnata / cacaricci li causi a guerra dichiarata*. E nella favola avremo il calcio nella pancia sferrato *ccu tutti dui li pedi* al *viddanu zamparru*

(zoticone) suo padrone, dall'asino spazientitosi, perché ingiustamente bastonato e accusato di avere “mangiato”, bevendo, la luna che si specchiava nella vasca dell'abbeveratoio (nascosta all'improvviso invece da una nuvola). Anche in questo testo l'incanto della notte lunare con il gracidio in sottofondo delle rane si accampa in alcuni versi come una sequenza a sé. L'asino invece della favola *Lu sceccu e lu liuni*, dove il voluto richiamo alla favolistica classica risuona nell'iniziale diffidenza dell'asino verso il patto proposto dal leone (*e nun mi rispunniti / ca vui siti liuni ed iu su' nenti*) sarà più beffardamente vendicativo e trionfatore. Messosi a cavallo del leone, che gli aveva prima *azziccatu*, portato dallo *sceccu*, le unghie nel collo per non scivolare nel fiume in piena, l'asino al ritorno nello stesso fiume inculca il leone con *l'unicu ugnu forti* che ha, il pene, per avere a sua volta un forte punto d'appoggio: *sulu stu strumentu di lussuria* – dirà l'asino al leone che recrimina sulla mancanza di rispetto – *quannu vaju a cavaddu mi fa forti*. L'oscillazione tempiana fra impulsi anarchici e inevitabile rientro nell'ordine è bene resa da due favole che ne rappresentano i poli catalizzatori: *La libertà* e *Li sirvizziali* (I clisteri). Nella prima il poeta commiserà la morte del cardellino che, liberato dalla gabbia (l'illuministica *bella libertà* dono *priziusu* di *Matri Natura* a tutti gli uomini), inesperto di volo e debole, finisce fra le grinfie del gatto che gli faceva la posta, e muore gridando *invanu: o libertà funesta!* quasi a dire – in parallelo con il meliano sonetto *L'insonnu di 25 anni* (*Stava pri liggi: cui à chiù forza afferra... e c'era un serra-serra*) e con le allusioni ne *La caristia* alle tante “ombre” proiettatesi sugli originari principi rivoluzionari dal 1789 al 1812 – che libertà e rivoluzioni restano una patetica illusione nel ciclico reimporsi dei più forti. Nella seconda un poeta (alias il pessimista Tempio) sul Parnaso aiutato dal suo barbiere si fa fare dei clisteri per svuotarsi il ventre *attirantatu* (gonfio) *di fururi divinu*. Ne escono feci – dice il barbiere turandosi il naso e pregandolo di smettere – che appestano *lu munnu e li murtali*, ma non c'è altra alternativa per l'uomo e l'intellettuale Tempio che si autodefiniva *atroci vipera mordenti*: o “crepare” *abbuttatu* (gonfio) o la *lavanna in culu*, lo “svuotarsi” così, attraverso la crudezza dell'atto “apotropoico” escrementizio e/o genitale, sfogo irreverente e beffa oscena, temporaneo carnevalesco rovesciamento del Potere e delle disuguaglianze.

Epilogo

E possiamo chiudere questo excursus sulla favolistica dei due poeti settecenteschi assumendo la loro stessa metafora del “vento”, per siglare – secondo il mio punto di vista – gli esiti di pragmatismo volterriano (il Voltaire del *Candido*) di Meli, e di radicale scetticismo di Tempio: al *tavirnaru* e all'asinaio della favola XXI, che sanno apprezzare solo i denari e “l'utilitaristico” basto dell'asino, Meli oppone di favola in favola che *soni e canti della poesia non su' cosi di ventu*, per Tempio invece i poeti, purtroppo, *si pascinu* (si nutrono) *di ventu*, come il cappero stretto al suo *scabrusu e arduu sassu* o la vanodelirante sacerdotessa di Fedro. Sembra pertanto che fra Meli e Tempio corra la stessa differenza che pare cogliersi al livello dell'indole fra lo schiavo Esopo e il liberto Fedro: nella vivezza naturalistica degli animali del primo scorre la stessa disponibilità gioiosa – nonostante tutto – alla vita di Esopo (vedi anche la sua favola *Il vecchio e la morte*, e quella della Mosca che muore nel brodo di carne), mentre Fedro non riesce a vedere l'esistenza se non come un fronteggiarsi di denti agguerriti, quelli della vipera e

quelli ancora più taglienti della lima. Domande, prospettive, scelte diverse dunque, che si aprono come abbiamo visto anche sul nostro oggi, quasi a ribadire che gli studi e i discorsi sul passato aiutano a leggere il presente.

Il rapporto tra uomo e animale nei *Moralia* di Plutarco⁸³

di Gianni Caccia

Le prime presenze di animali nella letteratura greca risalgono all'epica omerica e sono connotate da un'attenzione realistica ai loro comportamenti e alle caratteristiche delle singole specie: valgono per tutti gli esempi dei cavalli di Achille che immobili come stele funebri piangono la morte di Patroclo, tanto da suscitare la pietà di Zeus, o la devozione del cane Argo, che muore subito dopo aver riconosciuto il proprio padrone Odisseo⁸⁴. Gli animali ricorrono di frequente nel mito, spesso in forme particolari come esseri mostruosi, o misti di uomo e animale (i centauri), o ancora nelle metamorfosi di dèi e uomini che includono anche la variante della trasformazione temporanea, ad esempio le sembianze assunte da Zeus nella sua inesausta attività di seduttore o i compagni di Odisseo mutati in porci; la loro presenza è poi centrale nella favolistica, a partire dal racconto esiodico dello sparviero e dell'usignolo⁸⁵, archetipo degli apologhi di Esopo in cui essi sono l'incarnazione di vizi e virtù umane.

Se nei poemi omerici non troviamo la nozione di una superiorità dell'uomo sull'animale, anzi creature come leoni, cinghiali e tori possiedono caratteristiche attinenti all'eccezionalità e alla distinzione nell'ambito della forza e dell'ἀρετή, e si presuppone, sia pure in modo implicito, l'esistenza negli animali di una mente e quindi la possibilità di stringere patti e accordi, come risulta dalle sprezzanti parole rivolte da Achille ad Ettore morente⁸⁶, una prima netta demarcazione viene istituita da Esiodo, il

⁸³ All'interno della vasta bibliografia plutarchea, ci si limita a citare in questa sede gli studi specificamente dedicati agli scritti dei *Moralia* che trattano l'argomento: *L'anima degli animali. Aristotele, Frammenti Stoici, Plutarco, Porfirio*, a cura di P. Li Causi e R. Pomelli, Torino 2015; D.E. Aune, *De esu carniū orationes I and II (Moralia 993A-998B)*, in *Plutarch's Theological Writings and Early Christian Literature*, a cura di H.D. Betz, Leiden 1975; A. Barigazzi, *Implicanze morali nella polemica plutarchea sulla psicologia degli animali*, in *Atti del IV Convegno Plutarcheo. Plutarco e le Scienze*, a cura di I. Gallo, Genova 1992, pp. 297-315; F. Becchi, *Istinto e intelligenza negli scritti psicologici di Plutarco*, in *Scritti in memoria di Dino Pieraccioni*, a cura di M. Bandini e F.G. Pericoli, Firenze 1993, pp. 59-83; F. Becchi, *Irrazionalità e razionalità degli animali negli scritti di Plutarco. Ovvero: Il paradosso della superiorità razionale ed etica degli animali*, *Prometheus* 26, 2000, pp. 205-225; J. Bergua Caverio, *Cinismo, ironía y retórica en el Bruta animalia ratione uti de Plutarco*, in *Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza*, a cura di J. Garcia Lopez e E. Calderon Dorda, Madrid 1990; V. D'Agostino, *Sulla zoopsicologia di Plutarco*, *Archivio italiano di psicologia* 11, 1933, pp. 21-42; U. Dierauer, *Tier und Mensch im Denken der Antike*, Amsterdam 1977, pp. 187-193; A. Dryoff, *Die Tierpsychologie des Plutarchos von Chaironeia*, Würzburg 1897; G. Indelli, *Plutarco, Bruta animalia ratione uti: qualche riflessione*, in *Atti del IV Convegno Plutarcheo*, cit., pp. 317-352; J. Haussleiter, *Der Vegetanismus in der Antike*, Berlin 1935; S.T. Newmyer, *Animal, Rights and Reason in Plutarch and Modern Ethics*, New York-London 2006; S.T. Newmyer, *Plutarch on Justice toward Animals*, *Scholía* 1, 1992, pp. 38-54; K.J. Pratt, *Plutarch's Formal and Animal Psychology*, in *Panbellenica. Essays in Ancient Historiography in honor of T.S. Brown*, a cura di S.M. Burstein e L.A. Okin, Lawrence 1980, pp. 171-186; G. Santese, *Animali e razionalità in Plutarco*, in *Filosofi e animali nel mondo antico*, a cura di S. Castignone e G. Lanata, Pisa 1994, pp. 139-170; M. Schuster, *Untersuchungen zu Plutarchs' Dialog De sollertia animalium mit besonderer Berücksichtigung der Lebttätigkeit Plutarchs*, München 1917; K. Ziegler, *s.v. Plutarchos*, *RE* XXI I, pp. 732-743.

⁸⁴ *Iliade* XVII, 426-447, *Odissea* XVII, 291-327.

⁸⁵ Esiodo, *Le opere e i giorni* 202-212.

⁸⁶ *Iliade* XXII, 262-264.

quale colloca gli uomini in una sfera separata e superiore perché dotati da Zeus del senso della giustizia, negato invece agli animali che si divorano l'un l'altro:

τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων,
ἰχθύσι μὲν καὶ θηρσί καὶ οἰωνοῖς πετεηνοῖς
ἔσθειν ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς·
ἀνθρώποισι δ' ἔδωκε δίκην, ἣ πολλὸν ἀρίστη
γίνεται⁸⁷.

Il primo studio sistematico della zoologia si deve ad Aristotele, le cui dottrine sono raccolte nelle opere *Historia animalium*, *De partibus animalium*, *De generatione animalium*. E proprio Aristotele nega agli animali il possesso di facoltà razionali per legittimare la superiorità dell'uomo sul mondo vegetale e animale e quindi la liceità di usufruirne a suo piacimento; emblematica è a questo proposito la posizione da lui assunta nella *Politica*, dove presenta il predominio dell'uomo sulla natura come un fatto naturale, giustificando attraverso esso anche la guerra, di cui la caccia non è che un aspetto particolare:

ὥστε ὁμοίως δῆλον ὅτι καὶ γενομένοις οἰητέον τὰ τε φυτὰ τῶν ζώων ἔνεκεν εἶναι καὶ τὰ ἄλλα ζῶα τῶν ἀνθρώπων χάριν, τὰ μὲν ἡμερα καὶ διὰ τὴν χρῆσιν καὶ διὰ τὴν τροφήν, τῶν δ' ἀγρίων, εἰ μὴ πάντα, ἀλλὰ τὰ γε πλείστα τῆς τροφῆς καὶ ἄλλης βοηθείας ἔνεκεν, ἵνα καὶ ἐσθῆς καὶ ἄλλα ὄργανα γίνηται ἐξ αὐτῶν. εἰ οὖν ἡ φύσις μὴθὲν μῆτε ἀτελὲς ποιεῖ μῆτε μάτην, ἀναγκαῖον τῶν ἀνθρώπων ἔνεκεν αὐτὰ πάντα πεποιηκέναι τὴν φύσιν. διὸ καὶ ἡ πολεμικὴ φύσει κτητικὴ πως ἔσται (ἡ γὰρ θηρευτικὴ μέρος αὐτῆς), ἣ δεῖ χρῆσθαι πρὸς τε τὰ θηρία καὶ τῶν ἀνθρώπων ὅσοι πεφυκότες ἄρχεσθαι μὴ θέλουσιν, ὡς φύσει δίκαιον τοῦτον ὄντα τὸν πόλεμον⁸⁸.

Quando poi analizza le relazioni tra uomo e animale, lo Stagirita ritiene che esse non possano conformarsi a un concetto di giustizia, poiché l'uomo è il solo essere dotato di parola e non di semplice voce e quindi il solo ad avere la nozione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto, da cui deriva il senso di comunità:

οὐθὲν γάρ, ὡς φαμέν, μάτην ἡ φύσις ποιεῖ· λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων· ἡ μὲν οὖν φωνὴ τοῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον, διὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει ζῶοις (μέχρι γὰρ τούτου ἡ φύσις αὐτῶν ἐλήλυθε, τοῦ ἔχειν αἴσθησιν λυπηροῦ καὶ ἡδέος καὶ ταῦτα σημαίνει ἀλλήλοις), ὁ δὲ λόγος ἐπὶ τῷ δηλοῦν ἐστὶ τὸ συμφέρον καὶ τὸ βλαβερὸν, ὥστε καὶ τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἄδικον· τοῦτο γὰρ πρὸς τὰ ἄλλα ζῶα τοῖς ἀνθρώποις ἴδιον, τὸ μόνον ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ τῶν ἄλλων αἴσθησιν ἔχειν· ἡ δὲ τούτων κοινωνία ποιεῖ οἰκίαν καὶ πόλιν⁸⁹.

⁸⁷ Esiodo, *Le opere e i giorni* 276-280; cfr. Oppiano, *Halientica* II, 43-47. Sempre il poeta di Ascra, attraverso il mito di Prometeo (*Teogonia* 535-557; cfr. Platone, *Protagora* 320c-322d), giustifica i sacrifici animali agli dèi e di conseguenza il consumo di carne.

⁸⁸ Aristotele, *Politica* 1256b; cfr. 1280a, dove si escludono schiavi e animali da una polis poiché non partecipano della felicità e non possono scegliere come vivere. Già Platone non assegna agli animali la ragione, anche se riconosce loro una qualche attività intellettuale: una netta distinzione tra uomini e animali viene operata, in riferimento all'etimologia di ἄνθρωπος, in *Cratilo* 399c, mentre in *Timeo* 91d-92c si sostiene che le stirpi animali derivano dagli uomini schiocchi che non hanno fatto buon uso della ragione; cfr. *Repubblica* 441b, *Politico* 263c-d. L'affinità tra la pratica venatoria e la guerra è presente anche in Senofonte, *Cinegetico* 12.

⁸⁹ Aristotele, *Politica* 1253a.

Poiché inoltre gli animali provano soltanto passioni e in essi non è presente la ragione, il rapporto con gli uomini non può che essere lo stesso vigente tra schiavo e padrone:

ἔστι γὰρ φύσει δοῦλος ὁ δυνάμενος ἄλλου εἶναι (διὸ καὶ ἄλλου ἐστίν), καὶ ὁ κοινωνῶν λόγου τοσοῦτον ὅσον αἰσθάνεσθαι ἄλλα μὴ ἔχειν. τὰ γὰρ ἄλλα ζῶα οὐ λόγῳ [αἰσθανόμενα] ἄλλα παθήμασιν ὑπερετεῖ. καὶ ἡ χρεία δὲ παραλλάττει μικρόν· ἢ γὰρ πρὸς τὰναγκαῖα τῷ σώματι βοήθεια γίνεται παρ' ἀμφοῖν, παρά τε τῶν δούλων καὶ παρὰ τῶν ἡμέρων ζῴων⁹⁰.

Questa posizione in Aristotele non è però univoca: soprattutto nell'*Historia animalium* sono ravvisabili sincero interesse e ammirazione per i caratteri e le qualità delle varie specie, analizzati in un'ottica finalistica, e in particolare i due aneddoti del cammello e del cavallo costretti con un trucco ad accoppiarsi con la propria madre e che scoperto l'inganno reagiscono il primo uccidendo il suo allevatore, il secondo gettandosi in un burrone, mostrano che il filosofo concede agli animali capacità intellettive e qualità morali e nel contempo sembra fissare nel rapporto con essi dei limiti che l'uomo non deve oltrepassare⁹¹. Se infatti gli animali non possiedono, secondo Aristotele, λόγος e σοφία, sono dotati, in varia misura secondo le specie, di φρόνησις, ossia di un'intelligenza pratica connessa a facoltà mnemoniche e rappresentative, se non addirittura imitative del comportamento umano⁹².

Più radicali sono gli esiti cui pervengono gli Stoici, che negano *in toto* agli animali il possesso di facoltà razionali. La differenza tra l'umano e l'animale, che in Aristotele è vista in una prospettiva etica e politica, diventa negli Stoici di carattere meramente biologico: creature imperfette, gli animali sono definiti ἄλογα in quanto privi della capacità di parlare e ragionare, agiscono in modo istintivo e irriflesso, non possono sviluppare con gli uomini relazioni sociali e sono estranei al concetto di giustizia, appannaggio esclusivo del mondo umano e divino. Di conseguenza sfruttarli e cibarsene non solo è legittimo, dal momento che sono stati espressamente creati in funzione dell'uomo, ma anche imposto dal suo *status* di superiorità, pena la regressione a uno stadio ferino⁹³.

Una posizione contraria è sostenuta da Eraclito e soprattutto da Empedocle e da Pitagora, il cui vegetarianismo, già attribuito a Orfeo (si parla infatti di dottrina orfico-pitagorica)⁹⁴ e probabilmente originato da un tabù concernente il rischio d'impurità e contaminazione in seguito a spargimento di sangue, deriva dalla teoria della trasmigrazione delle anime in corpi non necessariamente umani, motivo per cui in un animale potrebbe risiedere l'anima di un familiare o di un parente; significativo è

⁹⁰ Aristotele, *Politica* 1254b.

⁹¹ Aristotele, *Historia animalium* 630b-631a.

⁹² Aristotele, *Historia animalium* 612a-b, 614b.

⁹³ A conclusioni simili perviene Epicuro (Diogene Laerzio X, 150), che accomuna certe specie animali a quei popoli che non hanno saputo stipulare patti allo scopo di non danneggiarsi a vicenda e per i quali quindi non esiste il concetto del giusto e dell'ingiusto. Le tesi stoiche vengono riprese da Filone Alessandrino ne *Gli animali*, scritto per dissuadere il nipote dall'adottare un regime vegetariano, e Agostino, che ne *La città di Dio* IX, 13 accomuna mondo vegetale e animale nel segno della mancanza di ragione.

⁹⁴ Cfr. Euripide, *Ippolito* 952-954 per l'allusione malevola di Teseo al regime vegetariano seguito dal figlio.

l'aneddoto di Pitagora che provò pietà per un cagnolino maltrattato per avervi ravvisato l'anima di un suo amico⁹⁵. Si inseriscono in questa linea Diogene e in generale gli esponenti della scuola cinica, che ribaltano la posizione aristotelica asserendo la superiorità degli animali in quanto la loro vita è esente da artificiosità e perfettamente conforme alla natura, laddove l'uomo obbedisce a convenzioni sociali ed è condizionato da necessità indotte. Questa posizione viene ripresa da Celso, che nel *Discorso veritiero* rifiuta l'idea, fatta propria dal Cristianesimo, del mondo creato in funzione dell'uomo, poiché tutti gli esseri viventi ne fruiscono in ugual misura; inoltre le comunità organizzate si possono trovare anche presso api e formiche, anzi la maggiore vicinanza alla natura rende gli animali più saggi degli uomini e il fatto che possiedano dalla nascita armi di difesa e offesa è indice della loro superiorità, tanto che Celso arriva ad affermare che sono essi ad asservire gli uomini e non viceversa⁹⁶. Ma è interessante che l'opinione di Aristotele sia contrastata proprio da Teofrasto, il suo successore alla guida del Peripato, il quale deplora i sacrifici animali agli dèi come atto di empietà:

καὶ μὴν θύειν δεῖ ἐκεῖνα, ἃ θύοντες οὐδένα πημανοῦμεν· οὐθὲν γὰρ ὡς τὸ θῦμα ἀβλαβὲς εἶναι χρὴ πᾶσιν. εἰ δὲ λέγοι τις, ὅτι οὐχ ἦττον τῶν καρπῶν καὶ τὰ ζῶα ἡμῖν εἰς χρῆσιν ὁ θεὸς δέδωκεν, ἀλλ' οὖν γε ἐπιθυομένων τῶν ζώων φέρει τινα βλάβην αὐτοῖς, ἅτε τῆς ψυχῆς νοσφιζομένων⁹⁷.

Rifiutando la concezione antropocentrica del maestro, Teofrasto sostiene che uomini e animali fanno parte della stessa comunità, il che implica un'affinità tra loro e quindi l'esistenza di rapporti fondati su principi di equità e giustizia:

οὕτως δὲ καὶ τοὺς πάντας ἀνθρώπους ἀλλήλοις τίθεμεν καὶ συγγενεῖς καὶ μὴν καὶ πᾶσι τοῖς ζώοις· αἱ γὰρ τῶν σωμάτων ἀρχαὶ πεφύκασιν αἱ αὐταί· λέγω δὲ οὐκ ἐπὶ τὰ στοιχεῖα ἀναφέρων τὰ πρῶτα· ἐκ τούτων μὲν γὰρ καὶ τὰ φυτὰ· ἀλλ' οἶον δέρμα, σάρκας καὶ τὸ τῶν ὑγρῶν τοῖς ζώοις σύμφυτον γένος. πολὺ δὲ μᾶλλον τῷ τὰς ἐν αὐτοῖς ψυχὰς ἀδιαφόρους πεφυκέναι, λέγω δὴ ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ ταῖς ὀργαῖς, ἔτι δὲ τοῖς λογισμοῖς, καὶ μάλιστα πάντων ταῖς αἰσθήσεσιν⁹⁸.

Questa estensione del concetto di giustizia a tutti gli esseri viventi trova il suo compimento nel trattato *Sull'astinenza dagli animali* del neoplatonico Porfirio, che adduce varie motivazioni a difesa del vegetarianismo. Innanzitutto gli animali sono per natura dotati non meno degli uomini di sensibilità e di ragione e sono legati ad essi da un vincolo di parentela; ne discende che l'uomo, in nome dell'amore per la natura e della giustizia, non deve recare offesa a creature innocenti, anche perché l'amore per gli animali non è che una variante dell'amore per i propri simili, senza contare che, sulla base della dottrina della metempsicosi, cibarsi di carne animale equivale a una sorta di antropofagia, costituendo di per sé

⁹⁵ Diogene Laerzio VIII, 36. Secondo però una testimonianza di Aristosseno riportata in Diogene Laerzio VIII, 20, Pitagora non rifuggiva totalmente dai sacrifici animali e ammetteva il consumo di carne, prescrivendo di astenersi solo dal bue domestico e dal montone.

⁹⁶ Celso, *Discorso veritiero* IV, 74-99. Anche su queste argomentazioni si fonda la critica di Origene nel *Contro Celso*.

⁹⁷ Teofrasto, *De pietate*, fr. 7 Pötscher.

⁹⁸ Teofrasto, *De pietate*, fr. 20 Pötscher.

una forma di contaminazione. Una dieta vegetariana è più salutare sia per il corpo sia per l'animo, basta a soddisfare i bisogni naturali e necessari nel segno della semplicità e della misura, elimina un'infinità di inconvenienti e di mali causati dall'alimentazione carnivora e aiuta nel processo di affinamento spirituale; lo dimostra anche il fatto che, come afferma Diogene, i vegetariani sono più buoni dei carnivori e solo tra questi ultimi si trovano persone disoneste e malvagie:

Οὐ γὰρ ἐνὸς ἦν, ἀλλὰ μυρίων τοῖς ἐλαχίστοις ἐθίσαντα αὐτὸν ἀρκεῖσθαι ἀπηλλάχθαι, χρημάτων περιουσίας, οἰκετῶν πλειόνων ὑπερεσίας, σκευῶν πλήθους, ὑπνώδους καταστάσεως, νόσων σφοδρότητος καὶ πλήθους, ἰατρῶν δεήσεως, ἐρεθισμῶν πρὸς ἀφροδίσια, ἀναθυμιάσεων παχυτέρων, περιπτωμάτων πλήθους, παχύτητος τοῦ δεσμοῦ, ῥώμης πρὸς πράξεις ἐγειρούσης, Ἰλιάδος κακῶν ὧν ἡ ἄψυχος καὶ λιτὴ τροφή καὶ πᾶσιν εὐπόριστος ἀφαιρεῖται ἡμᾶς, εἰρήνην παρασκευάζουσα τῷ τὰ σωτήρια ἡμῖν ἐκπορίζοντι λογισμῷ. Οὐ γὰρ ἐκ τῶν μαζοφάγων, φησὶν ὁ Διογένης, οἱ κλέπται καὶ οἱ πολέμιοι, ἀλλ' ἐκ τῶν κρεοφάγων οἱ συκοφάνται καὶ τύραννοι⁹⁹.

Porfirio però non manca di precisare che i suoi precetti sono rivolti solo a un'élite di filosofi, anzi l'eliminazione di una parte degli animali serve a mantenere l'equilibrio tra le specie viventi sulla terra¹⁰⁰; e neppure rifiuta per principio la pratica di sacrificare animali agli dèi, asserendo che è cosa differente dal nutrirsi, benché vi ponga dei limiti e riconosca, rifacendosi a Teofrasto, che il sacrificio a loro più gradito è quello che non lede nessun essere vivente¹⁰¹. Inoltre Porfirio, se ritiene che le violenze esercitate nei confronti degli animali siano atti di ingiustizia, ammette l'uccisione di esemplari nocivi, parlando a questo proposito di guerra naturale e giusta:

Ἄλλὰ μὴν πρὸς γε τὰ θηρία πόλεμος ἡμῖν ἔμφυτος ἅμα καὶ δίκαιος. [...] ὑπὲρ ὧν πάντων μέτιμεν ταῦτα, καὶ τὰ κατάρξαντα θηρία κτείνομεν καὶ τὰ μὴ κατάρξαντα, ὡς μή τι πρὸς αὐτῶν πάθωμεν¹⁰².

Da questa concezione deriva anche un filone divulgativo della letteratura zoologica, contenente una ricca casistica di esempi di comportamenti animali improntati a intelligenza, prudenza e virtù; ne sono un esempio *La natura degli animali* di Eliano e, in ambito latino, l'ottavo e nono libro della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio. E sempre su questa linea si muovono i tre opuscoli "animalisti" contenuti nei *Moralia* di Plutarco, ovvero *Del mangiar carne*, *Gli animali usano la ragione* e *L'intelligenza degli animali di terra e di mare*, nei quali, attraverso sia una discussione etologica e filosofica sulla dignità delle specie animali, sia una precisa documentazione delle loro qualità etiche e pratiche comparate al comportamento umano, troviamo un vero e proprio rifiuto della concezione antropocentrica aristotelica e stoica in nome di un rapporto con gli animali improntato a principi egualitari e a criteri di giustizia e solidarietà volti a contrastare la tendenza alla crudeltà e allo sfruttamento. Il tema viene affrontato da prospettive

⁹⁹ Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 47,2-3. Questa battuta è attribuita a Diogene anche da Giuliano, *Contro i cinici ignoranti* 198d-199a (cfr. 191c-192b per l'alimentazione carnivora).

¹⁰⁰ Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 16-17, II, 3,1.

¹⁰¹ Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 2,1-2, 12,3, 24, 44,1. Cfr. II, 9,1, 29-30 per l'idea che i sacrifici animali siano stati originati dal bisogno in seguito a circostanze sfavorevoli quali carestie e calamità naturali.

¹⁰² Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 14,1.

differenti, ma ha come sostrato comune la piet  per la sofferenza innocente degli animali e il senso di una giustizia non ricondotta negli aridi schermi dell'utilitarismo che informa il pensiero aristotelico.

L'opuscolo *Del mangiar carne*   in realt  costituito da due brevi   γοι, presumibilmente due conferenze nate da un'occasione comune e facenti parte di una pi  ampia discussione sull'argomento, dal momento che si sono tenute in due giorni consecutivi e nella prima si accenna a un'altra conferenza risalente a due giorni prima, di cui non ci   giunta testimonianza¹⁰³; anche se ogni ulteriore ipotesi circa la genesi e la struttura complessiva dell'opera   ostacolata dalle varie lacune che essa presenta, soprattutto nella parte iniziale e finale dei due   γοι¹⁰⁴, essa   ascrivibile alla sezione dei *Moralia* che comprende le declamazioni retoriche, come dimostrano il tono soggettivo e frequentemente polemico e la ricchezza di citazioni.

Tema centrale dello scritto   la critica all'uso alimentare della carne animale, sostenuta da varie e stringenti argomentazioni. La prima argomentazione addotta   che questo tipo di alimentazione non   imposto all'uomo dalla natura e risulta dannoso sia per il corpo, poich  lo riempie di umori nocivi, sia per la mente, perch  vi genera un senso di saziet ; in secondo luogo l'autore contesta con veemente indignazione l'idea che gli animali esistano in funzione dell'uomo, il che viene inteso come un'offesa alla loro dignit . L'uccisione dell'animale   contraddistinta da immagini macabre che insistono sulle sevizie inflittele, sullo smembramento del suo povero corpo, sulle carni putrefatte e maleodoranti, sull'accostamento tra il pasto carnivoro e la morte, in aperto contrasto con le immagini di bellezza dell'animale vivente; ne deriva che il superamento della misura   una vera e propria  βρις alimentare nella ricerca dei piatti pi  sfiziosi e stravaganti e per questo innaturali:

 Αλλ  σ  μ ν  ρωτ ς τ νι  γω Πυθαγ ρας  π ιχετο σαρκοφαγίας,  γ  δ  θαυμ ζω και τ νι π θει και ποί  ψυχ  η  γω   πρ τος  νθρωπος ηψατο φ νου στοματι και τεθνηκ τος ζ ου χ ιλεσι προσήψατο σαρκ ς και νεκρ ν σωμ των και  ιδ λων προθ μενος τραπέζας  ψα και τροφ ς προσ ιπεν τ  μικρ ν  μπροσθεν βρυχ μενα μ ρη και φθειγγ μενα και κιν μενα και βλ ποντα· π ς η  ψις  π μεινε τ ν φ νον σφαζομ νων δερομ νων διαμελιζομ νων, π ς η  σφρησις ηνεγκε τ ν  ποφορ ν, π ς τ ν γεϋσιν ο κ  π στρεψεν   μολυσμ ς  λκ ν ψα ουσαν  λλοτρίων και τραυμ των θανασίμων χυμους και ιχ ρας  πολαμβάνουσιν¹⁰⁵.

La dieta carnivora viene ricondotta a una condizione di necessit  dell'uomo primitivo, che non aveva ancora appreso l'arte dell'agricoltura e in un ambiente ostile si cibava degli animali per puro sostentamento. L'autore traccia un quadro a tinte fosche di questa infanzia per nulla edenica dell'umanit , in opposizione all'empiet  e all'eccesso vigente alla sua epoca, quando l'usanza di mangiare carne   degenerata in un lusso superfluo e perverso, la cui maggiore prova   fornita dalla

¹⁰³ Plutarco, *Del mangiar carne* 996A.

¹⁰⁴ La critica   propensa a ritenere che la menzione di un passo plutarco in Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 18 non appartenga a una delle sezioni di questo trattato non pervenutaci, ma a un'altra sua opera andata perduta.

¹⁰⁵ Plutarco, *Del mangiar carne* 993A-C.

famosa cena di Trimalchione, di poco precedente l'opera plutarchea. Potendo ormai l'uomo disporre di molte risorse, questa dieta non è più un bisogno necessario alla sopravvivenza, bensì una crudeltà gratuita, mossa da puro edonismo sanguinario, offensiva nei confronti della terra che produce quanto occorre per sostentarsi e contraria a ogni principio di umanità, quella stessa crudeltà rinfacciata agli animali selvatici per i quali si tratta invece di un nutrimento naturale¹⁰⁶. Per questo motivo, nell'ottica di un controllo delle proprie passioni, Plutarco propone una sorta di via di mezzo, un nutrimento dettato solo dall'impulso della fame e non da ghiottoneria e intemperanza, in cui il piacere sadico di infliggere tormenti sia sostituito da un sentimento di compassione, equiparando l'eliminazione dell'ingordigia e della sete di sangue a un rito purificatorio come quello operato dagli Egizi quando svuotano i corpi dei defunti dalle interiora:

ἐπεὶ καλῶς εἶχεν, ὥσπερ Αἰγύπτιοι τῶν νεκρῶν τὴν κοιλίαν ἐξελόντες καὶ πρὸς τὸν ἥλιον ἀνασχίζοντες ἐκβάλλουσιν ὡς αἰτίαν ἀπάντων ὧν ὁ ἄνθρωπος ἡμαρτεν, οὕτως ἡμᾶς ἑαυτῶν τὴν γαστριμαργίαν καὶ μαιφονίαν ἐκτεμόντας ἀγνεῦσαι τὸν λοιπὸν βίον· ἐπεὶ ἢ τε γαστήρ οὐ μαιφόνον ἐστὶ ἀλλὰ μαινόμενον ἀπὸ τῆς ἀκρασίας. οὐ μὴν ἀλλ' εἰ καὶ ἀδύνατον νῆ Δία διὰ τὴν συνήθειαν τὸ ἀναμάρτητον, αἰσχυνόμενοι τῷ ἀμαρτάνοντι χρησόμεθα διὰ τὸν λόγον, ἐδόμεθα σάρκας, ἀλλὰ πεινῶντες οὐ τρυφῶντες· ἀναιρήσομεν ζῶον, ἀλλ' οἰκτείροντες καὶ ἀλγοῦντες, οὐχ ὑβρίζοντες οὐδὲ βασανίζοντες¹⁰⁷.

Viene quindi confutato l'assunto secondo il quale l'uomo sarebbe per natura carnivoro: ciò è smentito dalla sua costituzione fisica e dal fatto che la carne procura problemi di digestione e rende ottusi per via della sazietà che produce, poiché il discostarsi dalle norme della natura e cedere all'eccesso coinvolge l'intero organismo a livello psicofisico¹⁰⁸; da qui l'invito ai propri simili che si ritengano predisposti a questo tipo di alimentazione a uccidere gli animali con le loro stesse mani, senza ricorrere all'ausilio di armi, e a divorarli ancora vivi, poiché ciò li avvicinerrebbe a uno stato di natura senz'altro preferibile alla pratica di mascherare il gusto del sangue tramite la cottura e l'utilizzo di spezie e intingoli, che rendono il sapore delle carni accettabile ma ricordano anche la preparazione dei cadaveri per la sepoltura:

εἰ δὲ λέγεις πεφυκέναι σεαυτὸν ἐπὶ τοιαύτην ἐδωδὴν, ὃ βούλει φαγεῖν πρῶτον αὐτὸς ἀπόκτεινον, ἀλλ' αὐτὸς διὰ σεαυτοῦ, μὴ χρησάμενος κοπίδι μηδὲ τυμπάνῳ τιτὶ μηδὲ

¹⁰⁶ Plutarco, *Del mangiar carne* 993C-994B; cfr. 994F, 997A-B. Il passo può essere accostato alla storia del genere umano e del suo faticoso cammino verso la civiltà tratteggiata in Lucrezio V, 925-1010; cfr. S. Girolamo, *Contro Gioviano* I, 18.

¹⁰⁷ Plutarco, *Del mangiar carne* 996E-F. Il concetto viene riaffermato in *Preceduti igienici* 131E-132A, dove si consiglia di mangiare carne con moderazione integrandola con altri cibi, anche se viene ribadito che non è un'alimentazione secondo natura, ma purtroppo indotta dall'abitudine.

¹⁰⁸ Plutarco, *Del mangiar carne* 994F-995B, 995E, 997B. Nel secondo passo viene riportata la citazione, dal carattere quasi proverbiale, οἶνος γὰρ καὶ σάρκων ἐμπορέσιες σῶμα μὲν ἰσχυρὸν ποιέουσι καὶ ῥωμαλέον, ψυχὴν δὲ ἀσθενέα, menzionata con qualche leggera variante anche ne la *Tranquillità dell'animo* 472B e riferita al medico pitagorico Andocide da Clemente Alessandrino, *Stromata* VII, 6, 33,7. La credenza che mangiare carne istupidisca l'uomo è presente anche in Platone, *Repubblica* 600b, dove a proposito di Creofilo di Samo, che secondo la tradizione epica fu discepolo e genero di Omero, il suo nome viene definito ridicolo perché Κρεώφυλος significa "nato dalla carne", o secondo la *lectio facillior* Κρεώφιλος "amico della carne".

πελέκει· ἀλλά, ὡς λύκοι καὶ ἄρκτοι καὶ λέοντες αὐτοὶ ὅσα ἐσθίουσι φονεύουσιν, ἄνελε δῆγματι βοῦν ἢ στόματι σὺν, ἢ ἄρν' ἢ λαγῶν διάρρηξον καὶ φάγε προσπεσῶν ἔτι ζῶντος, ὡς ἐκεῖνα. εἰ δ' ἀναμένεις νεκρὸν γενέσθαι τὸ ἐσθιόμενον καὶ δυσωπεῖ σε παροῦσα ψυχὴ ἀπολαύειν τῆς σαρκός, τί παρὰ φύσιν ἐσθίεις τὸ ἔμψυχον; ἀλλ' οὐδ' ἄψυχον ἂν τις φάγοι καὶ νεκρὸν οἶόν ἐστιν, ἀλλ' ἔψουσιν ὀπτῶσι μεταβάλλουσι διὰ πυρὸς καὶ φαρμάκων, ἀλλοιοῦντες καὶ τρέποντες καὶ σβεννύοντες ἠδύσμασι μυρίοις τὸν φόνον, ἵν' ἢ γεῦσις ἐξαπατηθεῖσα προσδέξηται τὸ ἀλλότριον. [...] ἡμεῖς δ' οὕτως ἐν τῷ μαιφόνῳ τρυφῶμεν, ὥστ' ὄψον τὸ κρέας προσαγορεύομεν, εἴτ' ὄψων πρὸς αὐτὸ τὸ κρέας δεόμεθα, ἀναμιγνύντες ἔλαιον οἶνον μέλι γάρον ὄξος ἠδύσμασι Συριακοῖς Ἀραβικοῖς, ὥσπερ ὄντως νεκρὸν ἐνταφιάζοντες¹⁰⁹.

L'uccidere e cucinare gli animali per soddisfare le esigenze di un palato sempre più raffinato e corrotto fa parte di un'escalation perversa, un percorso parallelo a quello avvenuto ad Atene quando, ad opera dei Trenta Tiranni, la soppressione di malfattori fu estesa a individui immeritevoli di tale sorte; allo stesso modo l'umanità sarebbe passata dall'uccisione di animali selvatici e pericolosi a quella di animali miti e domestici e infine al massacro dei propri simili in assassini, stragi e guerre:

οὕτω τοι καὶ οἱ τυραννοῦντες ἄρχουσι μαιφονίας. ὥσπερ <γὰρ> τὸ πρῶτον ἀπέκτειναν Ἀθήνησι τὸν κάκιστον τῶν συκοφαντῶν [ὅς ἐπιτήδειος προσηγορεύθη] καὶ δεύτερον ὁμοίως καὶ τρίτον· εἴτ' ἐκ τούτου συνήθεις γενόμενοι Νικήρατον περιεώρων ἀπολλύμενον τὸν Νικίου καὶ Θηραμένην τὸν στρατηγὸν καὶ Πολέμαρχον τὸν φιλόσοφον· οὕτω τὸ πρῶτον ἄγριόν τι ζῶον ἐβρώθη καὶ κακοῦργον, εἴτ' ὄρις τις ἢ ἰχθύς εἴλκυστο· καὶ γευσάμενον οὕτω καὶ προμελετήσαν ἐν ἐκείνοις τὸ φοινκὸν ἐπὶ βοῦν ἐργάτην ἦλθε καὶ τὸ κόσμιον πρόβατον καὶ τὸν οἰκουρὸν ἀλεκτρυόνα· καὶ κατὰ μικρὸν οὕτω τὴν ἀπληστίαν στομώσαντες ἐπὶ σφαγὰς ἀνθρώπων καὶ πολέμους καὶ φόνους προῆλθον¹¹⁰.

La critica a questo tipo di alimentazione assume anche una connotazione più alta, di carattere spirituale, con un riferimento a Empedocle, secondo cui le anime sono imprigionate in corpi mortali per scontare varie colpe, tra cui quella di aver mangiato carne, e al mito, di cui viene fornita un'interpretazione razionalistica, della morte e rinascita di Dioniso e della punizione comminata ai Titani per aver gustato il suo sangue:

οὐ χεῖρον δ' ἴσως καὶ προανακρούσασθαι καὶ προαναφωνῆσαι τὰ τοῦ Ἐμπεδοκλέους· ... ἀλληγορεῖ γὰρ ἐνταῦθα τὰς ψυχὰς, ὅτι φόνων καὶ βρώσεως σαρκῶν καὶ ἀλληλοφαγίας δίκην τίνουσαι σώμασι θνητοῖς ἐνδέδενται. καίτοι δοκεῖ παλαιότερος οὗτος ὁ λόγος εἶναι· τὰ γὰρ δὴ περὶ τὸν Διόνυσον μεμυθευμένα πάθη τοῦ διαμελισμοῦ καὶ τὰ Τιτάνων ἐπ' αὐτὸν τολμήματα, κολάσεις τε τούτων καὶ κεραύνωσεις γευσάμενων τοῦ φόνου, ἠμιγμένος ἐστὶ μῦθος εἰς παλιγγενεσίαν· τὸ γὰρ ἐν ἡμῖν ἄλογον καὶ ἄτακτον

¹⁰⁹ Plutarco, *Del mangiar carne* 995A-C.

¹¹⁰ Plutarco, *Del mangiar carne* 998A-C. Lo stesso concetto ritorna con parole simili ne *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 959D-E.

καὶ βίαιον οὐ θεῖον ἀλλὰ δαιμονικὸν ὃν οἱ παλαιοὶ Τιτᾶνας ὠνόμασαν, καὶ τοῦτ' ἔστι κολαζομένους καὶ δίκην δίδοντας¹¹¹.

Anche se non concorda col filosofo agrigentino, e più in generale con la teoria orfico-pitagorica della metemempsiosi, secondo la quale l'anima, per purificarsi da una colpa originaria, deve vivere una serie di vite rivestendosi di più corpi, anche non umani, Plutarco riconosce all'animale il possesso di una vita dotata di sensazioni, indirizzata a un fine specifico e per questo non inferiore a quella umana:

οὐπω λέγω τάχα μητρὸς ἢ πατρὸς ἢ φίλου τινὸς ἢ παιδός, ὡς ἔλεγεν Ἐμπεδοκλῆς· ἀλλ' αἰσθήσεώς τε μετέχουσιν, ὄψεως ἀκοῆς, φαντασίας συνέσεως, ἢν ἐπὶ κτήσει τοῦ οἰκείου καὶ φυγῆ τάλλοτριου παρὰ τῆς φύσεως ἕκαστον εἴληχε¹¹².

Plutarco quindi tratteggia un ideale di vita improntato a sobrietà e senso della misura, attraverso una ricca messe di citazioni, purtroppo non tutte ricostruibili per via della corruzione e delle lacune presentate dal testo, che non disdegna il ricorso all'aneddotica, come il detto di Catone il censore secondo cui è difficile parlare a un ventre che non ha orecchie e quindi non è in grado di ascoltare e di intendere la voce della ragione, poiché, per riprendere le parole dell'autore, ha bevuto la pozione dell'abitudine¹¹³. Funzionale a questo ideale è la menzione di Sparta, la città sobria ed essenziale per eccellenza, e del suo legislatore Licurgo¹¹⁴; viceversa viene visto con occhio critico l'aneddoto del cinico Diogene che avrebbe mangiato in pubblico un polpo crudo per stigmatizzare l'abitudine di cuocere le

¹¹¹ Plutarco, *Del mangiar carne* 996B-C. La lacuna presente nel testo non permette di capire esattamente a quale passo empedocleo si alluda, anche se il suo probabile contenuto è da afferire ai fr. 103, 111, 112, 122 Gallavotti; cfr. *La superstizione* 171C. Secondo il mito i Titani fecero a pezzi Dioniso e ne mangiarono le carni, ma il suo cuore, salvato da Atena, fu inghiottito da Zeus, che generò un secondo Dioniso da Semele e fulminò i Titani; dalle loro ceneri ebbe origine il genere umano, che ne ereditò la natura violenta e malvagia, appena mitigata dal barlume di divinità rappresentato dal cuore di Dioniso. Plutarco riconduce l'etimologia di Titani a τίσις, rifacendosi a Esiodo, *Teogonia* 207-210, dove il termine è messo in relazione dal loro stesso padre Urano sia al concetto di punizione sia a quello di tensione, sforzo, rappresentato nel testo dal verbo τιτάνω; cfr. *Il volto della luna* 926E, *Su Iside e Osiride* 360E, e per l'assenza tra i Titani di qualsiasi regola morale e religiosa Platone, *Leggi* 701c.

¹¹² Plutarco, *Del mangiar carne* 997E; cfr. 998E-F per l'ipotesi che l'animale sia la reincarnazione di un essere umano e mangiandolo si compia un atto di antropofagia.

¹¹³ Plutarco, *Del mangiar carne* 996D. La sentenza del Censore è riportata anche in *Catone il Vecchio* 8,1, dove si dice che fu pronunciata per dissuadere il popolo dal chiedere con insistenza distribuzioni di grano, *Precepti igienici* 131E, *Apostegmi di re e generali* 198D. La citazione collegata all'affinità tra la pozione dell'abitudine e quella di Circe (fr. 154a D-K) non è considerata da Gallavotti un frammento empedocleo.

¹¹⁴ Plutarco, *Del mangiar carne* 995C (uno Spartano rifiuta condimenti vari per cucinare un pesce, storiella riportata con qualche variante anche in *Apostegmi dei Laconi* 234E; cfr. *Precepti igienici* 128C), 997C-D (Licurgo prescrisse che le porte e i tetti delle abitazioni fossero fabbricati in modo rudimentale, solo con sega e scure; cfr. *Apostegmi dei Laconi* 227B-C, *Questioni romane* 285C).

carni, gesto considerato puramente esibizionistico e accostato con ironia iperbolica al pericolo di vita corso da Pelopida, Armodio e Aristogitone per la libertà della patria¹¹⁵.

Principale bersaglio polemico dell'opera è lo Stoicismo, in consonanza con la sostanziale avversione di Plutarco per questa scuola filosofica. La critica agli Stoici riguarda innanzitutto la credenza che gli animali non sappiano articolare un linguaggio, poiché in loro l'emissione della voce obbedirebbe ad un semplice impulso e non ad un'attività del pensiero, mentre questi suoni solo in apparenza inarticolati sono un grido di dolore e di supplica di fronte al comportamento insensibile degli uomini nei loro confronti:

εἶθ' ἄς φθέγγεται καὶ διατρίζει φωνὰς ἀνάρθρους εἶναι δοκοῦμεν, οὐ παραιτήσεις καὶ δεήσεις καὶ δικαιολογίας ἐκάστου λέγοντος «οὐ παραιτοῦμαί σου τὴν ἀνάγκην ἀλλὰ τὴν ὕβριν· ἵνα φάγῃς ἀπόκτεινον, ἵνα δ' ἥδιον φάγῃς μὴ μ' ἀναίρει»¹¹⁶.

Ma in particolare viene biasimata l'incoerenza degli Stoici, che da un lato condannano i piaceri della gola e vogliono eliminare il lusso e l'eccesso dai banchetti, dall'altro non disdegnano la carne, basandosi sull'idea che non esiste familiarità tra gli uomini, esseri razionali, e creature secondo loro irrazionali come gli animali:

οὐκ ἴσος δέ τις οὔτος ὁ ἀγὼν τοῖς Στωικοῖς ὑπὲρ τῆς σαρκοφαγίας. τίς γὰρ ὁ πολὺς τόνος εἰς τὴν γαστέρα καὶ τὰ ὀπτανεία; τί τὴν ἡδονὴν θηλύνοντες καὶ διαβάλλοντες ὡς οὔτ' ἀγαθὸν οὔτε προηγμένον οὔτ' οἰκεῖον οὔτω περὶ τούτων τῶν ἡδονῶν ἐσπουδάκασι; καὶ μὴν ἀκόλουθον ἦν αὐτοῖς, εἰ μύρον ἐξελαύνουσι καὶ πέμμα τῶν συμποσίων, μᾶλλον αἶμα καὶ σάρκα δυσχεραίνειν. νῦν δ' ὥσπερ εἰς τὰς ἐφημερίδας φιλοσοφοῦντες δαπάνην ἀφαιροῦσι τῶν δείπνων ἐν τοῖς ἀχρήστοις καὶ περιττοῖς, τὸ δ' ἀνήμερον τῆς πολυτελείας καὶ φοικκὸν οὐ παραιτοῦνται¹¹⁷.

Il passo è interessante a livello stilistico, perché per confutare la tesi degli Stoici vengono utilizzati ironicamente termini tecnici della loro filosofia, quali τόνος, la tensione generata dallo πνεῦμα che conferisce unità e vita al tutto, ἀγαθόν, il bene identificato con la virtù, προηγμένον, indicante un elemento indifferente dal punto di vista morale che ha valore solo dal punto di vista biologico, come la giovinezza, la bellezza o la salute, οἰκείον, ciò che è proprio della natura razionale dell'uomo, tutti concetti ben poco confacenti al ventre e all'arte culinaria; gli Stoici risultano quindi battuti sul loro stesso terreno, poiché il mancato rifiuto di un piacere come la carne animale ne rivela l'ipocrisia di fondo. In questo sta dunque lo scopo ultimo dell'opera: la ripresa della dottrina pitagorica, depurata degli aspetti religiosi e politici, è funzionale secondo Plutarco al rispetto non solo delle altre specie viventi, ma anche dei propri simili, essendo i due aspetti strettamente connaturati, in una provocatoria

¹¹⁵ Plutarco, *Del mangiar carne* 995D; l'aneddoto ricorre anche in *Se sia più utile l'acqua o il fuoco* 956B. Secondo la tradizione il gesto provocò la morte del filosofo: cfr. Luciano, *Vite dei filosofi all'asta* 10, dove si parla di un polpo o di una seppia, Diogene Laerzio VI, 76, Ateneo, *Deipnosofisti* 341e.

¹¹⁶ Plutarco, *Del mangiar carne* 994E. Il concetto ritorna a proposito delle voci emesse dagli uccelli ne *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 973A. Sulla teoria stoica in proposito cfr. Diogene Laerzio VII, 55.

¹¹⁷ Plutarco, *Del mangiar carne* 999A.

estensione del concetto di φιλανθρωπία che lo Stoicismo voleva confinato al solo universo umano, escludendone i soggetti definiti con disprezzo ἄλογα.

Gli animali usano la ragione, per la sua struttura dialogica e la particolare vivacità condita di puntuta ironia, non ha paralleli nella produzione di Plutarco; risulta inoltre difficile definirne gli influssi e le fonti, anche se vi si possono ravvisare, in linea con il suo eclettismo, i modelli della Satira Menippea, della diatriba cinica, per i quali l'opera si può anche leggere come uno σπουδαιογέλοιον, della retorica di stampo sofistico, pur applicata a uno schema inusuale, e della polemica filosofica in chiave antistoica, coerentemente con le posizioni assunte di frequente dal Cheroneense.

In una rivisitazione personale e autonoma dell'epica omerica, procedimento non dissimile da quello più volte attuato da Luciano di Samosata nei suoi *Dialoghi*¹¹⁸, lo scritto utilizza come spunto di partenza l'episodio di Circe che trasforma i compagni di Odisseo in porci e poi ridà loro le sembianze umane su preghiera dell'eroe¹¹⁹. All'inizio dell'opera la loro reintegrazione si presuppone già avvenuta: Odisseo vorrebbe che essa fosse estesa ad altri Greci prigionieri della maga, ma questa critica il suo desiderio e lo invita a discutere con uno di loro, cui restituisce l'uso della parola, per verificarne la disponibilità a ritornare uomo. Viene così messo in scena un originale dialogo tra Odisseo e un maiale, un tempo un greco di nome Grillo¹²⁰, il quale rifiuta di recuperare la forma umana, esponendo le ragioni per cui preferisce rimanere un animale e smontando con serrate argomentazioni la pretesa superiorità degli uomini sulle altre creature difesa dall'eroe omerico.

Chiaro portavoce delle idee dell'autore, Grillo paragona l'anima degli animali a una terra fertile come quella dei Ciclopi, asserendo che essa non ha bisogno di imposizioni o insegnamenti per arrivare alla virtù perché la possiede spontaneamente, a differenza dell'anima degli uomini, accostata a sua volta all'isola natale di Odisseo che produce i suoi frutti a stento e a prezzo di molte fatiche¹²¹. Inoltre tutti gli animali sono per natura coraggiosi, sia maschi sia femmine, combattono fino alla morte, senza recedere o supplicare per aver salva la vita o ammettere la propria sconfitta, non si rendono schiavi dei propri simili come gli uomini e se vengono catturati spesso preferiscono lasciarsi morire che essere asserviti, con la sola eccezione dei cuccioli che possono essere addomesticati e quindi plagiati facendo

¹¹⁸ Luciano, *Dialoghi degli dèi* 1 (Ares ed Ermes commentano le minacce di Zeus a tutto l'Olimpo), 21 (Ermes racconta di Afrodite colta in flagrante da Efesto assieme ad Ares), *Dialoghi marini* 2 (Polifemo riferisce al padre Poseidone la sua versione dell'accecamento ad opera di Odisseo), 4 (Menelao si meraviglia delle incredibili metamorfosi di Proteo), 10 (il fiume Xanto lamenta di essere stato bruciato da Efesto), 13 (il fiume Enipeo accusa Poseidone di aver assunto le sue sembianze per giacere con Tiro, la fanciulla da lui amata).

¹¹⁹ *Odissea* X, 135-399.

¹²⁰ Pur essendo attestato come nome di vari personaggi, ad esempio il padre e il figlio di Senofonte, Grillo assume qui il valore di nome parlante, in quanto contiene un'allusione al verbo γρύζω, indicante il grugnito dei suini. Tra l'altro il personaggio, nell'essere un maiale dotato di voce umana, costituisce un esempio inusuale di ibridazione, poiché di solito la metamorfosi è un processo totale che non ammette vie di mezzo.

¹²¹ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 986F-987B.

violenza alla loro indole¹²². Ribaltando ironicamente le qualità per le quali Odisseo va famoso, Grillo asserisce che ciò che egli chiama coraggio è in realtà raggio e menzogna, poiché negli uomini il coraggio non è una disposizione naturale, bensì una sorta di obbedienza a certe convenzioni sociali e di calcolo opportunistico, tanto da poter essere paradossalmente definito una forma di vigliaccheria e paura mascherata:

ὥσθ' ὑμεῖς κατὰ νόμων ἀνάγκην οὐχ ἑκούσιον οὐδὲ βουλομένην ἀλλὰ δουλεύουσιν ἔθεσι καὶ ψόγοις καὶ δόξαις ἐπήλυσι καὶ λόγοις πλανωμένοις μελετᾶτε ἀνδρείαν· καὶ τοὺς πόνους ὑφίστασθε καὶ τοὺς κινδύνους οὐ πρὸς ταῦτα θαρροῦντες, ἀλλὰ τῷ ἕτερον μᾶλλον τούτων δεδιέναι. [...] οὕτως δ' ἀναφαίνεται ὑμῖν ἢ μὲν ἀνδρεία δειλία φρόνιμος οὔσα, τὸ δὲ θάρσος φόβος ἐπιστήμην ἔχων τοῦ δι' ἑτέρων ἕτερα φεύγειν¹²³.

Ne è prova il fatto che i poeti attribuiscono ai guerrieri valorosi epiteti desunti dal mondo animale, ma non utilizzano paragoni di segno opposto in riferimento agli animali, poiché, come dimostrano anche gli accostamenti degli eroi dell'epica al mondo divino, il paragone viene istituito con una creatura superiore e non con una inferiore; infatti il coraggio negli uomini è incostante e obbedisce a una forma di calcolo opportunistico:

ὄλως δέ, εἰ πρὸς ἀνδρείαν οἴεσθε βελτίους εἶναι τῶν θηρίων, τί ποτε ὑμῶν οἱ ποιηταὶ τοὺς κράτιστα τοῖς πολεμίοις μαχουμένους 'λυκόφρονας' καὶ 'θυμολέοντας' καὶ 'σὺν εἰκέλους ἀλκὴν' προσαγορεύουσιν, ἀλλ' οὐ λέοντά τις αὐτῶν 'ἀνθρωπόθυμον', οὐ σὺν 'ἀνδρὶ εἴκελον ἀλκὴν' προσαγορεύει; ἀλλ' ὥσπερ οἶμαι τοὺς ταχεῖς 'ποδημένους' καὶ τοὺς καλοὺς 'θεοειδεῖς' ὑπερβαλλόμενοι ταῖς εἰκόσιν ὀνομάζουσιν, οὕτως τῶν δεινῶν μάχεσθαι πρὸς τὰ κρείττονα ποιοῦνται τὰς ἀφομοιώσεις. [...] ἔνιοι δὲ ὑμῶν οὐδὲ ὄλως φασὶ χρῆναι παραλαμβάνειν ἐν ταῖς μάχαις τὸν θυμὸν, ἀλλ' ἐκποδῶν θεμένους νήφοντι χρῆσθαι τῷ λογισμῷ, πρὸς μὲν σωτηρίας ἀσφάλειαν ὀρθῶς, πρὸς δὲ ἀλκὴν καὶ ἄμυναν αἰσχίστα λέγοντες¹²⁴.

Seguendo la natura come maestra, gli animali sono immuni da influenze esterne e conducono una vita più autentica e virtuosa rispetto a quella dell'uomo, all'insegna della ragione e della saggezza pratica che è capacità di preveggenza e avvedutezza:

ἂν γὰρ εἴπης, ὅπερ ἀληθὲς ἐστὶ, τούτων διδάσκαλον εἶναι τὴν φύσιν, εἰς τὴν κυριωτάτην καὶ σοφωτάτην ἀρχὴν ἀναφέρεις τὴν τῶν θηρίων φρόνησιν· ἦν εἰ μὴ λόγον

¹²² Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 987C-E.

¹²³ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 988B-C; cfr. SVF III, 256, 262, 266, 274, 275 von Arnim. Platone, *Fedone* 68d sostiene che molti affrontano coraggiosamente la morte per paura di mali peggiori; Aristotele, *Etica Nicomachea* 1116a ritiene che la forma di coraggio da lui definita πολιτική sia indotta da un senso di vergogna o dal timore di subire rimproveri e punizioni o dal desiderio di ricevere onori. Una concezione utilitaristica del coraggio si trova anche in Epicuro, fr. 517 Usener.

¹²⁴ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 988C-E; cfr. *Come distinguere l'adulatore dall'amico* 66C. L'espressione νήφοντι χρῆσθαι τῷ λογισμῷ, ricalcata su ἀπὸ νηφούσης διανοίας, di matrice stoica (SVF III, 512 von Arnim), è qui usata in chiave antifragica. La presenza di coraggio negli animali è invece negata da Platone, *Lachete* 196e, *Repubblica* 430b.

οἴεσθε δεῖν μηδὲ φρόνησιν καλεῖν, ὥρα σκοπεῖν ὄνομα κάλλιον αὐτῇ καὶ τιμιώτερον, ὥσπερ ἀμέλει καὶ δι' ἔργων ἀμείνονα καὶ θαυμασιωτέραν παρέχεται τὴν δύναμιν¹²⁵.

Un altro fattore di superiorità degli animali è la temperanza nel sesso e nell'alimentazione, in virtù della quale essi rifuggono dai piaceri smodati e non necessari e più in generale da tutti gli eccessi che caratterizzano invece la specie umana. Gli animali infatti ricercano il piacere amoroso solo con individui della stessa specie, in loro il desiderio obbedisce a un impulso naturale e non è viziato da profumi, false ritrosie o schermaglie amorose, né tantomeno è comprato con l'oro e la ricchezza, mentre gli uomini, oltre a intrattenere relazioni omoerotiche, arrivano ad accoppiarsi con divinità, ma anche con capre, scrofe, cavalle, dando vita, come attesta il mito, a creature mostruose; Grillo tocca poi sul vivo Odisseo sminuendo la castità di Penelope di fronte a quella della cornacchia, che resta fedele al compagno morto per ben nove generazioni¹²⁶. Anche nel mangiare e nel bere gli animali seguono una legge di natura, e non la ricerca nel piacere che nell'uomo causa sazietà e malattie¹²⁷; a tal proposito viene ripresa l'argomentazione che costituisce il fulcro nel precedente scritto, ovvero che il nutrirsi di carne non è per l'uomo necessario, ma è indotto solo dal vizio e da una crudeltà maggiore di quella solitamente imputata alle bestie feroci:

ὁ δὲ ἄνθρωπος ἐπὶ πάντα ταῖς ἡδοναῖς ὑπὸ λαιμαργίας ἐξαγόμενος καὶ πειρώμενος πάντων καὶ ἀπογευόμενος, ὡς οὐδέπω τὸ πρόσφορον καὶ οἰκείον ἐγνωκώς, μόνος γέγονε τῶν ὄντων παμφάγον. καὶ σαρκὶ χρῆται πρῶτον ὑπ' οὐδεμιᾶς ἀπορίας οὐδ' ἀμηχανίας, ᾧ πάρεστιν ἀεὶ καθ' ὥραν ἄλλα ἐπ' ἄλλοις ἀπὸ φυτῶν καὶ σπερμάτων τρυγῶντι καὶ λαμβάνοντι καὶ δρεπομένῳ μὴ κάμνειν διὰ πλήθος· ἀλλ' ὑπὸ τρυφῆς καὶ κόρου τῶν ἀναγκαίων βρώσεις ἀνεπιτηδείους καὶ οὐ καθαρὰς σφαγαῖς ζῶων μετερχόμενος πολὺ τῶν ἀγριωτάτων θηρίων ὠμότερον¹²⁸.

Guidati dalla ragione e dalla loro superiore intelligenza, gli animali praticano le arti necessarie alla loro vita in modo spontaneo e congenito, senza bisogno di applicarvisi con lo studio, e imparano dagli uomini anche le arti estranee alla loro natura:

ἀλλ' ἢ τῶν θηρίων φρόνησις τῶν μὲν ἀχρήστων καὶ ματαίων τεχνῶν οὐδεμιᾶ χώραν δίδωσι, τὰς δὲ ἀναγκαίας οὐκ ἐπεισάκτους παρ' ἐτέρων οὐδὲ μισθοῦ διδακτὰς οὐδὲ

¹²⁵ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 991F; cfr. 986E, *Se siano più gravi le malattie dell'anima o del corpo* 500C, dove l'uomo viene definito il più infelice degli esseri viventi. Ne *L'amore per i figli* 493C-E Plutarco sostiene che gli animali restano impermeabili alle passioni provenienti dall'esterno grazie alla guida della natura, mentre l'uomo se n'è allontanato perché la sua ragione è viziata da false opinioni; viceversa in *Della fortuna* 98C-F viene esaltato il ruolo della ragione, che permette all'uomo di primeggiare sugli animali e di sopperire alle deficienze fisiche rispetto ad essi.

¹²⁶ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 988F-991A; cfr. 988B, dove Grillo deride Penelope perché resta a casa mentre il marito è lontano a combattere ed è incapace di difendersi da chi vuole usarle violenza, con l'aggravante di provenire da Sparta, la città reputata per eccellenza bellicosa.

¹²⁷ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 991A-B. Cfr. *Precedenti igienici* 131E-132A sui danni causati da una dieta carnivora, *Questioni conviviali* 661B sul migliore stato di salute di cui godono gli animali rispetto agli uomini grazie ad un'alimentazione più semplice.

¹²⁸ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 991C.

κολλῶσα μελέτη καὶ συμπηγνύουσα γλίσχρως τῶν θεωρημάτων ἕκαστον πρὸς ἕκαστον, ἀλλ' αὐτόθεν ἐξ αὐτῆς οἶον ἰθαγενεῖς καὶ συμφύτους ἀναδίδωσι¹²⁹.

Odisseo si trova spiazzato e riesce ad opporre solo deboli repliche alle serrate argomentazioni dell'interlocutore, che appare fornito di notevoli abilità dialettiche; e la sua definitiva sconfitta è sancita dalla sarcastica battuta posta a conclusione del dialogo. Quando egli tenta l'ultima rivalse rifiutandosi di attribuire la ragione a creature che non hanno il senso del divino, Grillo gli rammenta la sua paternità, con un pesante riferimento alla versione postomerica del mito secondo cui Odisseo non sarebbe stato figlio di Laerte, ma di Sisifo, che era notoriamente ateo e credeva che gli dèi fossero stati inventati per incutere paura agli uomini¹³⁰.

Contestando palesemente la visione antropocentrica, Plutarco prende senza riserve le parti degli animali in questo confronto con gli uomini, poiché essi vivono una vita autentica, conforme alle leggi di natura e non adulterata da desideri smodati e passioni impure:

τὸ δὲ τῶν μήτε ἀναγκαίων μήτε φυσικῶν, ἀλλ' ἔξωθεν ὑπὸ δόξης κενῆς δι' ἀπειροκαλίαν ἐπικεχυμένων γένος ὑμῶν μὲν ὀλίγου δεῖν τὰς φυσικὰς ἀπέκρυσεν ὑπὸ πλήθους ἀπάσας, ἔχει δὲ καθάπερ ξένων ὄχλος ἔπηλυσ ἐν δήμῳ καταβιαζόμενος πρὸς τοὺς ἐγγενεῖς πολίτας. τὰ δὲ θηρία παντάπασιν ἀβάτους καὶ ἀνεπιμίκτους ἔχοντα τοῖς ἐπεισάκτοις πάθει τὰς ψυχὰς καὶ τοῖς βίοις πόρρω τῆς κενῆς δόξης ὡσπερ θαλάσσης ἀπικισμένα τοῦ γλαφυρῶς καὶ περιπτῶς διάγειν ἀπολείπεται· τὸ δὲ σωφρονεῖν καὶ μᾶλλον εὐνομεῖσθαι ταῖς ἐπιθυμίαις, οὔτε πολλαῖς συνοικούσαις οὔτε ἀλλοτρίαις, σφόδρα διαφυλάττεται¹³¹.

Così, in un'originale ripresa dell'allegoria esopica, gli animali si propongono unicamente come un modello etico positivo, uno specchio che attesta la loro sostanziale compatibilità con l'uomo di contro alla netta cesura operata da Aristotele e dagli Stoici. Con questo l'autore è ben lungi dal sostenere una superiorità *tout court* degli animali rispetto all'uomo, nella consapevolezza che la loro razionalità è puramente istintiva e dettata dalla natura, non dal λόγος; se mai vuole mettere in guardia dal pericolo rappresentato dall'eccessivo intellettualismo di una virtù come quella stoica, la quale soffoca i naturali impulsi dell'animo che costituiscono il principio dell'etica e il presupposto necessario per l'esistenza stessa della virtù. Si rivela quindi qual è il motivo di fondo che corre sottotraccia nell'opera: conscio dell'impossibilità di un ritorno allo stato di natura e del fatto che la civiltà porta inevitabilmente con sé la corruzione, Plutarco si erge a difensore dei valori della φιλανθρωπία, rivolgendosi ai contemporanei un monito a evitare l'eccesso in nome di quella misura che era stata una componente essenziale della morale greca.

¹²⁹ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 991D-E, cfr. 992A. Lo stesso concetto ritorna in Filone Alessandrino, *Gli animali* 78, Seneca, *Lettere a Lucilio* 121, 23.

¹³⁰ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 992E. Per questa variante del mito cfr. *Questioni greche* 301D, Sofocle, *Aiace* 189, *Filottete* 417, Euripide, *Ifigenia in Aulide* 524, 1362, *Ciclope* 104. La presenza nel senso del divino negli animali è sostenuta da Plutarco anche ne *L'intelligenza negli animali di terra e di mare* 975A-B, 976B-C, 982C; cfr. Platone, *Fedone* 85b.

¹³¹ Plutarco, *Gli animali usano la ragione* 989C-D.

Il titolo del terzo opuscolo, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare*, si riferisce allo spunto della discussione più che alla sua soluzione. Nella prima parte dell'opera, che funge da prologo, due personaggi, Autobulo e Soclaro, rispettivamente padre e amico dell'autore, introducono la questione affrontata in seguito, partendo da un *Encomio della caccia* che hanno ascoltato il giorno precedente¹³². Soclaro, che assegna all'attività venatoria una funzione culturale e vede in essa un modo per tenere a freno le pulsioni aggressive dei giovani distogliendoli dagli spettacoli gladiatori, è entusiasta di questo discorso, mentre Autobulo lo giudica pericoloso perché non riconosce alla caccia una valenza paideutica, ma la inserisce in una più ampia critica alla liceità di alcuni comportamenti, incluso lo sfruttamento utilitaristico degli animali, intendendola come semplice uccisione di esseri viventi e considerandola responsabile della diffusione tra gli uomini della ferocia e dell'insensibilità per le sofferenze altrui, primo stadio di un degrado che dagli animali si è esteso agli esseri umani; a questo comportamento viene opposta, come nel *Del mangiar carne*, la mitezza e umanità di Pitagora e dei suoi seguaci, ravvisabile anche nelle loro prescrizioni alimentari¹³³.

Nel sostenere la sua tesi, il padre dell'autore confuta innanzitutto la distinzione operata dagli Stoici nella sfera dell'animato tra l'elemento razionale, rappresentato dall'uomo, e quello irrazionale, rappresentato dagli animali, sostenendo la razionalità di tutto ciò che è animato in opposizione all'irrazionalità, pertinente a ciò che inanimato; di conseguenza è assurdo ritenere che tra gli esseri animati alcuni siano razionali, altri no¹³⁴. Ciò significa che gli animali possiedono, oltre a passioni ed emozioni, anche la ragione, poiché ogni creatura dotata di percezione sensoriale è al contempo dotata di intelligenza, e proprio grazie a questa sua disposizione naturale è in grado di avvalersi di ciò che è utile e di evitare ciò che è dannoso:

ἡ γὰρ φύσις, ἦν ἔνεκά του καὶ πρὸς τι πάντα ποιεῖν ὀρθῶς λέγουσιν, οὐκ ἐπὶ ψιλῶ τῷ πάσχον τι αἰσθάνεσθαι τὸ ζῶον αἰσθητικὸν ἐποίησεν· ἀλλ' ὄντων μὲν οἰκείων πρὸς αὐτὸ πολλῶν ὄντων δ' ἀλλοτρίων, οὐδ' ἀκαρῆς ἦν περιεῖναι μὴ μαθόντι τὰ μὲν φυλάττεσθαι τοῖς δὲ συμφέρεσθαι¹³⁵.

Posto quindi che i sensi hanno bisogno dell'intelligenza, la credenza degli Stoici circa l'irrazionalità degli animali e la presenza in loro non di vere passioni, ma di impulsi simili alle passioni, è priva di fondamento ed essi cadono in contraddizione quando parlano dei sentimenti come di false opinioni e falsi giudizi e poi ritengono che essi determinino molte azioni compiute dagli animali:

τὰ δὲ πάθη σύμπαντα κοινῶς «κρίσεις φαύλας καὶ δόξας» ὁμολογοῦντες εἶναι, θαυμαστὸν ὅτι δὴ παρορῶσιν ἐν τοῖς θηρίοις ἔργα καὶ κινήματα πολλὰ μὲν θυμῶν

¹³² Non ci si occupa qui della questione relativa alla paternità di questo encomio, che alcuni studiosi attribuiscono allo stesso Plutarco ritenendo che facesse parte assieme al presente scritto di una trilogia.

¹³³ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 959B-960A (interessante nel passo è il ribaltamento in negativo della ἀπάθεια stoica); cfr. *Questioni conviviali* 729D-F.

¹³⁴ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 960C-D.

¹³⁵ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 960E; cfr. 961B.

πολλὰ δὲ φόβων καὶ ναὶ μὰ Δία φθόνων καὶ ζηλοτυπιῶν· [...] οἱ δὲ περὶ τούτων ἀβελτέρως λέγοντες μήθ' ἤδεσθαι μήτε θυμοῦσθαι μήτε φοβεῖσθαι μήτε παρασκευάζεσθαι μήτε μνημονεύειν, ἀλλ' «ὥσανεὶ μνημονεύειν» τὴν μέλιτταν καὶ «ὥσανεὶ παρασκευάζεσθαι» τὴν χελιδόνα καὶ «ὥσανεὶ θυμοῦσθαι» τὸν λέοντα καὶ «ὥσανεὶ φοβεῖσθαι» τὴν ἔλαφον, οὐ οἶδα τί χρήσονται τοῖς λέγουσι μηδὲ βλέπειν μηδ' ἀκούειν ἀλλ' «ὥσανεὶ βλέπειν» αὐτὰ καὶ «ὥσανεὶ ἀκούειν», μηδὲ φωνεῖν ἀλλ' «ὥσανεὶ φωνεῖν», μηδ' ὅλως ζῆν ἀλλ' «ὥσανεὶ ζῆν»¹³⁶.

Di fronte alle obiezioni dell'interlocutore, il quale dubita che negli animali risiedano l'intelligenza e una precisa inclinazione alla virtù, come sarebbe proprio di un essere razionale, e che tra loro possano sussistere rapporti regolati da giustizia, Autobulo dapprima critica il rigorismo stoico, che nega l'esistenza di una gradazione tanto nella virtù quanto nel vizio, poi afferma che la ragione è qualcosa di innato, anche se non raggiunge necessariamente il proprio fine, costituito appunto dalla virtù; negli animali la ragione è debole e imperfetta per la mancanza di esercizio e di educazione, ma d'altronde neppure negli uomini la virtù raggiunge la perfezione, poiché questa è una prerogativa solo della divinità. Si tratta solo di una differenza di grado, compensata dalle doti di cui a loro volta gli animali dispongono in misura maggiore, come la velocità, la forza fisica, l'acutezza dei sensi. Vengono quindi messe in luce altre contraddizioni della Stoà, come il riconoscere che gli animali hanno in comune con gli uomini l'amore per i propri figli ma negare che esso tenda verso un fine, ossia la giustizia, e il ritenere che negli animali sia insita la malvagità e non la ragione, pur considerando l'una parte dell'altra¹³⁷. Autobulo corrobora la propria argomentazione spiegando che gli organi sensoriali possono soffrire di debolezza e menomazione, ma ciò non significa esserne privi; allo stesso modo la follia, che investe anche gli animali, non può essere sintomo di mancanza della ragione¹³⁸.

Sulla base di queste considerazioni viene dimostrata l'assurdità della teoria stoica secondo la quale, data l'assenza di norme giuridiche tra gli animali in quanto privi di ragione, gli uomini possono sfruttarli in vista del proprio utile senza commettere alcuna ingiustizia, anzi verrebbero meno al loro statuto di esseri superiori se non facessero così; tale dottrina infatti avalla un comportamento in palese contrasto

¹³⁶ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 961D-F. Per le passioni nella filosofia stoica cfr. SVF I, 205-215, III, 377-420 von Arnim; la presenza negli animali solo di passioni momentanee è sostenuta anche da Seneca, *L'ira* I, 3,4-8. La critica a questa concezione ritorna in Plutarco ne *La virtù morale* 441C-D, 446E-447A.

¹³⁷ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 962A-963A; cfr. 967E-F (a riprova dell'incoerenza che caratterizza gli Stoici viene riferito l'episodio, narrato da Cleante, di due gruppi di formiche che giungono ad un accordo per la restituzione di un cadavere dietro pagamento di una larva come riscatto, aneddoto riportato anche da Eliano, *La natura degli animali* VI, 50). La polemica contro il rigorismo stoico, secondo cui non esiste una gradazione nella saggezza, è presente anche ne *Le contraddizioni degli Stoici* 1046E-1047A, *I progressi nella virtù* 75F-76B. Per l'importanza dell'abitudine nel progresso morale dell'uomo cfr. 960A, Cicerone, *La natura degli dèi* II, 34. L'inferiorità dell'intelligenza animale rispetto a quella umana è sostenuta da Aristotele, *Historia animalium* 588a, *De partibus animalium* 686b, e dallo stesso Plutarco in *Della E a Delfi* 386F-387A, 390E, *La virtù morale* 451A-B.

¹³⁸ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 963C-F.

col grado di civilizzazione raggiunto dagli uomini, che imporrebbe loro di non recare danno a creature in realtà consimili e partecipi anche'esse della razionalità:

γίγνεται γὰρ ἢ τὸ ἀδικεῖν ἀναγκάιον ἡμῖν ἀφειδοῦσιν αὐτῶν, ἢ μὴ χρωμένων αὐτοῖς τὸ ζῆν ἀδύνατον καὶ ἄπορον· καὶ τρόπον τινὰ θηρίων βίον βιωσόμεθα, τὰς ἀπὸ τῶν θηρίων προέμενοι χρείας. [...] ἀλλ' ἡμῖν τοῖς ἡμέρως καὶ φιλανθρώπως ζῆν δοκοῦσι πόιον ἔργον ἀπολείπεται γῆς, πόιον ἐν θαλάττῃ, τίς ἐν ὄρεσι τέχνη, τίς κόσμος διαίτης, ἂν ὡς προσήκει λογικοῖς καὶ ὁμοφύλοις πᾶσι τοῖς ζώοις οὖσιν ἀβλαβῶς καὶ μετ' εὐλαβείας προσφέρεσθαι μάθωμεν, ἔργον ἐστὶν εἰπεῖν¹³⁹.

Plutarco si inserisce nella linea tracciata da Empedocle ed Eraclito, che oltre a reputare ingiusto il trattamento spesso riservato agli animali accusano più in generale una legge di natura che pone la necessità e il conflitto alla base dei rapporti tra esseri viventi, a cominciare dall'atto stesso della nascita; ne deriva il principio, desunto da Pitagora, che è immorale procurare sofferenza e morte ad altri esseri razionali, con la sola eccezione di animali selvatici e pericolosi, mentre è legittimo servirsi dell'aiuto di animali domestici e mansueti nelle occupazioni quotidiane, seguendo una via di mezzo tra il rispetto incondizionato di tutte le forme di vita e il considerarle indistintamente alla stregua di esseri inferiori¹⁴⁰.

Nella seconda parte dell'opera arrivano sulla scena due brigate di giovani, una di cacciatori e una di pescatori; ciascuna elegge un portavoce in un dibattito, costituito da due discorsi contrapposti, che ha lo scopo di stabilire se siano più intelligenti gli animali terrestri o quelli marini, con una ricca elencazione di esempi, corredati da leggende e aneddoti, che servono a dimostrare l'assunto secondo cui gli animali di entrambi gli ambienti hanno una spiccata attitudine alla vita sociale, provano sentimenti di grande intensità, quindi sono dotati di ragione e se ne avvalgono per raggiungere gli scopi loro imposti dalla natura.

Ricollegandosi a quando detto in precedenza Aristotimo, il portavoce dei cacciatori, pur nell'ottica di una difesa della propria categoria ribadisce che gli animali sono dotati di qualità perfettamente equiparabili a quelle possedute dall'uomo, come la memoria, la cura della prole, la gratitudine, il coraggio, la socievolezza, la temperanza, la magnanimità¹⁴¹, mettendo in particolare risalto il gusto per la competizione e il senso dell'onore presente nei cani, i quali dilanano la loro preda solo se riescono a

¹³⁹ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 964A. In *Catone il Vecchio* 5,1-2 la critica al censore per aver tenuto, nei confronti dei suoi schiavi, un atteggiamento disumano che non riconosce altra comunanza coi propri simili se non quella fondata sull'utile si associa alla considerazione che i sentimenti di bontà, benevolenza e gratitudine andrebbero applicati anche ai rapporti con gli animali. Sull'assenza secondo gli Stoici di norme giuridiche nei rapporti tra uomo e animale cfr. Cicerone, *Il sommo bene e il sommo male* III, 67.

¹⁴⁰ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 964D-965B; nel contesto vengono riportati come argomento di autorità due versi di Eschilo (fr. 189a Radt), citati anche in *Della fortuna* 98C. Ne *L'utilità dei nemici* 86D Plutarco sostiene che la vita umana regredirebbe ad un livello di ferinità se non ci servissimo degli animali, a patto di non recar loro danno o ingiustizia. Sui divieti di Pitagora relativi a praticare sacrifici di animali, astenersi dalla loro carne, esercitare su di loro qualsiasi forma di violenza cfr. Diogene Laerzio VIII, 22-23, Giamblico, *Vita di Pitagora* 107-109, 168-169. Lo stesso concetto si ritrova in Democrito, fr. 68B257 D-K².

¹⁴¹ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 966B; cfr. 970E.

catturarla, ma non la toccano se muore per sfinimento prima di essere raggiunta¹⁴². Nell'elenco delle qualità degli animali terrestri fatto da Aristotimo spiccano le capacità di esprimersi con voce articolata e non solo di apprendere, ma anche di insegnare¹⁴³; e una singolare testimonianza di Giuba II relativa agli elefanti che innalzano preghiere agli dèi, si purificano nel mare e adorano il sole che sorge conferma quanto asserito ne *Gli animali usano la ragione*, ossia che essi non sono privi del senso del divino¹⁴⁴.

Fedimo, il sostenitore delle creature marine, ribadisce a sua volta la superiorità degli animali nell'amore già messa in evidenza da Grillo nel suo dialogo con Odisseo, esaltando la straordinaria fedeltà della femmina dell'alcione, che sostiene il proprio compagno quando è vecchio e debole, lo carica sul dorso e lo veglia con abnegazione fino alla morte¹⁴⁵, e associando a questo sentimento l'amicizia disinteressata del delfino nei confronti dell'uomo, definita quel genere di amicizia cui aspirano i migliori filosofi; un'altra, ironica stoccata a una tesi sostenuta dagli Stoici¹⁴⁶.

Nel finale, dopo che i due portavoce hanno esposto le rispettive argomentazioni a favore della propria parte, viene annunciata una votazione, di cui però non viene riportato il verdetto; pertanto il dibattito si conclude senza un vero vincitore, anzi appare evidente che non importa chi tra Aristotimo e Fedimo abbia avuto la meglio, ma che si è trattato di un pretesto per dimostrare che gli animali non meno degli uomini sono capaci di comportamenti sia nobili come l'amore, la fedeltà, la solidarietà, il senso della giustizia, sia accorti come la previdenza e l'astuzia, e che entrambi i discorsi, pur muovendo da posizioni differenti, tendono a un obiettivo comune e hanno addotto prove sufficienti in proposito:

ἀλλ' ἡμῖν γε πάλαι τὸ τοῦ Σοφοκλέους δεδομένον ἐστίν· «εἶ γὰρ καὶ διχοστατῶν λόγος σύγκολλά τ' ἀμφοῖν ἐς μέσον τεκταίνεται». ταυτὶ γάρ, ἃ πρὸς ἀλλήλους εἰρήκατε, συνθέντες εἰς ταῦτὸν ἀμφοτέροι καλῶς ἀγωνιεῖσθε κοινῇ πρὸς τοὺς τὰ ζῶα λόγου καὶ συνέσεως ἀποστεροῦντας¹⁴⁷.

¹⁴² Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 971A.

¹⁴³ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 972F-974A; cfr. Democrito, fr. 68B154 D-K².

¹⁴⁴ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 972B; cfr. 975A-B per le capacità divinatorie degli uccelli. Giuba II, re di Mauritania, fu autore di varie opere storiche ed erudite in lingua greca andate quasi completamente perdute; la menzione fatta da Plutarco nel passo corrisponde al FGrHist275F51a. Una testimonianza analoga è riportata da Eliano, *La natura degli animali* VII, 44; cfr. IV, 10 per una simile venerazione da parte degli elefanti della luna. Per l'adorazione del sole da parte di vari animali cfr. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana* II, 28.

¹⁴⁵ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 983A-B; cfr. Alcmane, fr. 26 Page, Eliano, *La natura degli animali* VII, 17.

¹⁴⁶ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 984C-D. Sul concetto di amicizia disinteressata nello Stoicismo cfr. SVF III, 43 (Cicerone, *Le leggi* I, 48-49), 348 (Cicerone, *Il sommo bene e il sommo male* III, 70) von Arnim.

¹⁴⁷ Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 985C. L'osservazione conclusiva è condotta attraverso la citazione di Sofocle, fr. 866 Radt.

In definitiva le tre opere, pur con le loro frequenti incursioni nel campo della zoologia, contengono un invito a riconsiderare una serie di atteggiamenti e comportamenti dati per scontati nei confronti degli animali, sulla base dell'assunto che ogni creatura vivente, essendo dotata di ragione e intelligenza, dev'essere trattata con rispetto e giustizia. Plutarco quindi si prefigge l'intento pedagogico di arginare la cultura dell'eccesso imperante ai suoi tempi e di proporre un innalzamento della civiltà, o piuttosto un ritorno ad un livello di civiltà che un'umanità insensibile e oziosa aveva in buona parte smarrito.

L'Autrice che non è esistita. O forse sì

di Renato Lo Schiavo

INTRODUZIONE

L'impresa di avventurarsi fra le fitte caligini che avvolgono nel mistero quella che potrebbe essere la prima testimonianza di produzione letteraria femminile in Sicilia, è stata tentata forse per la prima volta più di cento anni fa, quando lo scrittore inglese Samuel Butler, rileggendo l'*Odissea*, si convinse che no, non poteva essere un uomo l'autore del poema. Troppe, a suo avviso, le stranezze.

Tanto per dirne una: quale autore di tremila anni fa potrebbe mai far dare il consiglio che Ulisse, naufrago in terra incognita, entri nella sala del trono, ignori il re e vada a gettarsi supplice ai piedi della regina per implorare aiuto? Per non parlare delle stranezze nella descrizione dei luoghi, che risultano incongruenti coi luoghi reali.

Per farla breve: a scrivere l'*Odissea* deve essere stata una donna, vissuta in un luogo volto ad occidente, con certe particolarità topografiche, come ad esempio qualcosa che assomigli ad una nave pietrificata all'imboccatura del porto. Con l'ausilio delle carte nautiche dell'Ammiragliato Inglese, a Butler è venuto facile trovare quel luogo: 38 gradi, 1 primo e 3 secondi latitudine Nord, 12 gradi, 30 primi e 54 secondi longitudine Est. Per chi non avesse sottomano una cartina, Trapani. Era il 1892. Butler aveva 57 anni e tanti conti da fare, con la vita. E non era l'unico.

1 - NAUSICAA

Io [*leggera pausa*] non esisto. [*pausa*]

O forse sì, non sta a me deciderlo.

Meglio così:

essere padroni della propria vita non sempre è un bene.

2 - ODISSEA

Io ci sono.

È un dato di fatto, non una rivendicazione.

Non chiedete chi mi abbia dato alla luce, soprattutto,
non chiedetelo a me.

3 - OMERO

Io non esisto più.

Sono stato per secoli,

[*alzando lievemente il tono*] per millenni,

il maestro di verità di un popolo che ancora non c'era,

un popolo che è stato creato da me.

Mi sono incarnato in decine di corpi sparsi nel mare e nel vento,

nei suoni che si sono fatti parole,

nel ritmo che ha dato realtà all'illusione.

[*Ieratico*] *Andra moi ennepe, Mousa,*

*polytropon,
os mala polla...*

Non avevo neanche bisogno di dire
chi fosse quell'uomo:
è colui che ha vagato,
che ha conosciuto,
che ha sofferto.

4 - BUTLER

Il mio destino era il sacerdozio.
Come mio padre, come mio nonno.
Di mio padre avevo terrore, credo di averlo odiato.
Mia madre... C'è voluto del tempo,
prima che lei riuscisse a distruggere in me
l'affetto che ogni bimbo sente per la mamma.
Ma lei ha saputo perseverare.

5 - ODISSEA

Ad un certo punto mi sono ritrovata sola.
Avevo sempre pensato di avere un padre, sia pure vecchio e cieco,
ma reso nobile e venerato
dal popolo che grazie a lui aveva preso ad esistere.
Sin dalla nascita,
sapevo di essere sorella di una storia a me strettamente legata.
Le mie parole erano le sue,
i nomi che pronunciavo li aveva già pronunciati lei,
il ritmo dei miei movimenti era nato con lei.
Ad un certo punto quei due
– non voglio neanche citarne il nome –
mi hanno separato da lei.
Quel padre, nobile e venerato,
non era più il mio.

6 - OMERO

La figura che in me vedete è vittima
di un implacabile parricidio.
All'inizio mi hanno allontanato da una delle mie creature.
Qualcuno, pensando di difendermi, mi ha dissociato:
da giovane avrei descritto la guerra,

da vecchio mi sarei baloccato fra maghe e giganti.
Poi hanno preso a dire che le mie storie erano immorali:
ingannare, fornicare, mandare in rovina, erano azioni
[come sottolineando il *disprezzo altrui*] disdicevoli
per gli dei.

7 - ODISSEA

L'aedo iniziò sulla cetra a cantare con arte
gli amori di Ares e di Afrodite dal bel diadema,
come in segreto si unirono nelle case di Efesto la prima volta:
molti doni le diede e il letto oltraggiò di Efesto signore.
Lui entrò nella casa, le strinse la mano, le rivolse parola e disse:

“Su, cara, corichiamoci a letto e godiamo.
Efesto non è più nel paese, ma è già partito”.
Disse così, e a lei parve allettante giacersi.

8 - NAUSICAA

Sono giovane, e ben educata.
Non si addicono i tradimenti d'amore, neppure agli dei.
Per questo ho aggiunto la vendetta di Efesto:
invisibili legami da lui forgiati,
come ragnatele sottili sui perfidi amanti si sparsero.
Efesto urlò da fare spavento e gridò a tutti gli dei:
“Venite a vedere l'azione ridicola ed intollerabile,
come mi oltraggia sempre Afrodite figlia di Zeus,
sposa faccia di cagna,
bella [*leggera pausa*] ma incontinente”.
Gli dei s'affollarono nella casa dalla soglia di bronzo,
ma per pudore rimasero ciascuna a casa le dee.

9 - BUTLER

La vita delle donne prende strade diverse sin dalla nascita.
Avviene così anche nell'Inghilterra della regina Vittoria.
Una via reca alle porte – posteriori – delle migliori case;
oppure ai cunicoli delle miniere,

a squallide stanze in cui temperare le forze di baldi giovani
o saggiare i magnanimi lombi di aristocratici d'antico blasone.
Un'altra mena al triste destino di una vita fatta solo di dedizioni.
Dedizione a mariti non amati e che non amano,
a cause ed istituzioni che divorano tempo ed energie,
a buone maniere che uccidono la spontaneità della vita.
L'importante [*pausa*] è che il pudore sia salvo.
Così muore la carne.

10 - NAUSICAA

Non c'è nulla di peggio che offendere il pudore.
Quando i Proci saccheggiavano la casa di Ulisse lontano,
pochi ebbero rispetto del padrone.
Non ne ebbe il capraio Melanzio;
meno ancora ne ebbero dodici ancelle,
che non rifuggirono [*quasi con disprezzo*] l'amplesso
di coloro che intanto ambivano alle nozze con Penelope regina.
Nessuna pena per la loro sfrontatezza, poteva essere eccessiva.

11 - BUTLER

Ma prima della punizione, bisogna ristabilire ordine e pulizia.
Che le sfrontate portino in cortile i cadaveri dei loro amanti,
e puliscano il sangue che imbratta il pavimento della grande sala.

12 - OMERO

Per essere compiutamente uomo,
tocca a Telemaco portare a termine la vendetta.

13 - ODISSEA

“Non voglio strappare la vita con una semplice morte a costoro,
che rovesciarono infamie sulla mia testa e su nostra madre,
e che passavano coi proci le notti”.

Disse così,

e appesa una fune di nave ad una colonna grande della rotonda,
la girò intorno, tendendola in alto,
perché nessuna arrivasse al suolo coi piedi.
Come tordi con grandi ali o colombe
che si impigliano dentro una rete nascosta nel cespuglio,
così esse tenevano in fila le teste, ed al collo di tutte era un laccio,
perché morissero d'odiosissima morte.
E per un po' coi piedi scalciarono,
ma non molto a lungo.
Condussero fuori Melanzio,
gli recisero il naso e le orecchie col bronzo spietato,
gli strapparono i genitali,
per i cani, da spartirsi crudeli,
gli tagliarono mani e piedi con animo irato.
E dopo essersi lavate le mani ed i piedi, andarono a casa:
il lavoro [pausa] era fatto.

14 - BUTLER

La donna che ha scritto l'*Odissea* era inesorabilmente severa
e gelosa dell'onore del suo sesso.
In tutto il poema le donne possono essere impiccate,
ma non derise.

15 - OMERO

Non sono molte le donne raffigurate nell'*Iliade*.
La guerra è affar di uomini,
le donne possono solo piangere i morti, anche quando sono
ancora vivi.
Così fecero le ancelle di Andromaca, sposa di Ettore.
Gli uomini combattono,
le donne piangono.

16 - NAUSICAA

Le donne possono anche amare.
Non sempre ciò viene permesso, neppure ad una dea.
Neppure se è stata lei
a salvare l'eroe naufrago.

17 - ODISSEA

Rabbrividì Calipso, chiara fra le dee, e parlando disse alate parole:
“Siete crudeli, voi dei, gelosi più di ogni altro,
che invidiate alle dee di giacersi con uomini apertamente,
se si procurano un caro marito.

Anche ora, o dei, invidiate che da me stia un uomo!
Ma fui io a salvarlo, aggrappato alla chiglia, solo,
quando Zeus percossagli col vivido fulmine la nave veloce
la spezzò in mezzo al mare scuro come vino.
Costui io l'ho accolto e nutrito,
e pensavo di farlo immortale e per sempre senza vecchiaia.
Ma poiché un altro dio non può trasgredire un pensiero
di Zeus egioco,
vada pure in malora, se egli lo spinge e comanda!
Gli darò volentieri consigli, senza celarli,
perché arrivi salvo nella sua terra”.

18 - BUTLER

La morale è che l'uomo sembra conoscere pochissimo i propri compiti,
e se non ha il consiglio di una donna finisce per sbagliare.
In tutta l'*Odissea* è sempre la donna a venire in soccorso dell'uomo,
mai il contrario.

19 - OMERO

Il re di Itaca che agisce nell'*Iliade* non somiglia molto a quest'altro,
che “sta seduto sul lido piangendo il ritorno,
perché ormai non gli piaceva la ninfa.
E se la notte dormiva,

anche per forza, senza voglia,
con lei che voleva,
il giorno guardava il mare infecondo lacerandosi l'animo con lacrime,
lamenti e dolori”.
È un uomo in potere di una donna altera e gelosa,
ma che alla fine riesce a tornare sé stesso.

20 - ODISSEA

Ritta al suo fianco gli parlò, chiara fra le dee:
“Infelice, non starmi qui a piangere ancora, non rovinarti la vita:
ti lascerò andare ormai volentieri.
Ma se tu nella mente sapessi quante pene ti è destino patire,
qui resteresti con me, a custodire questa dimora, e saresti immortale,
benché voglioso di vedere tua moglie, che tu ogni giorno desideri.
Eppure mi vanto di non essere inferiore a lei per aspetto o figura,
perché non è giusto che le mortali gareggino
con le immortali
per aspetto e beltà”.
Rispondendo le disse l'astuto Odisseo:
“Dea possente, non ti adirare per questo con me:
lo so bene anche io che la saggia Penelope, a vederla,
a te è inferiore per beltà e statura:
lei infatti è mortale, e tu immortale e senza vecchiaia.
Ma anche così ogni giorno desidero e voglio
giungere a casa, e vedere il dì del ritorno.
E se un dio mi fa naufragare sul mare scuro come vino,

saprò sopportare, perché ho un animo paziente nel petto:
venture ne ho tante patite e tante sofferte tre le onde ed in guerra:
sia con esse anche questa”.

Disse così, il sole calò e sopraggiunse la tenebra:
ed essi, andati nella cava spelonca,
goderono l'amore
giacendosi insieme.

21 - BUTLER

Chi ha scritto l'*Odisea* ha voluto anche prendere parte alle vicende.
Lo ha fatto raffigurandosi nella donna più diversa,
quella più simile a lei.
Circe, la donna ammaliatrice;
Calipso, l'altera; Penelope, la scaltra:
donne che hanno conosciuto l'uomo,
donne che sanno come metterlo in ridicolo, se necessario.
Perché una donna non sa descrivere così felicemente un uomo
come quando lo mette in ridicolo.
Se lo fa intenzionalmente, è sicura di riuscirci;
se lo fa senza preconcetto,
ci riesce ancora meglio.
Ma c'è anche una donna che si sta appena affacciando alla vita,
e che di quell'uomo
– forse tanto simile al padre –
subisce il fascino.

22 - NAUSICAA

Ho sognato che fosse giunto il momento di pensare alle nozze.
Ho avuto vergogna di dirlo al padre,
così ho preso la scusa di voler lavare il mio corredo
e gli ho chiesto il permesso di andare ai lavatoi, fuori città.
Lui ha capito tutto,

e mi ha concesso un carro e le ancelle per compagnia.
Ai lavatoi ho incontrato quel naufrago,
orribile a vedersi per la lunga permanenza in mare.
Egli ha avuto rispetto per me,

e supplice m'ha pregato da lontano.
Le ancelle sono scappate impaurite, ma io sono rimasta:
Atena mi ha infuso coraggio nell'animo e tolto dagli arti il terrore.
La sua preghiera non è rimasta inascoltata.

23 - ODISSEA

“Straniero,
poiché arrivi nella nostra città e nel nostro paese,
non ti mancherà una veste,
o cos'altro è giusto ottenere arrivando da supplice sventurato.
Ti indicherò la rocca, ti dirò il nome del popolo:
abitano la città e questa terra i Feaci;
io [pausa] sono la figlia del magnanimo Alcinoos;
da lui dipende il potere dei Feaci e la forza.

Ancelle, fermatevi: dove fuggite alla vista di un uomo?
Costui è un infelice, qui arrivato ramingo, che ora ha bisogno di cure:
mendicanti e stranieri sono mandati da Zeus.
Il dono sia piccolo e caro.
Ancelle, date all'ospite cibo e bevanda,
fategli il bagno nel fiume, dove c'è un riparo dal vento".
Allora si rivolse alle ancelle il chiaro Odisseo:
"Ancelle, aspettate in disparte,
così che la salsedine mi lavi io stesso dalle spalle
e mi unga con l'olio, che da tempo non tocca il mio corpo.
Davanti a voi io non voglio lavarmi:
perché ho vergogna di trovarmi nudo tra fanciulle dai riccioli belli".
Disse così;
esse andarono via,
e alla fanciulla lo dissero.

24 - OMERO

Si sono messi in tanti sulle orme dell'antico eroe.
Ricordo Strabone di Amasea, il geografo,
che volle ripercorrerne la rotta, convinto di trovarla,
anche per fare un dispetto a quell'antipatico di Eratostene di Cirene,
quello che aveva detto che si faceva prima...
a trovare il ciabattino che aveva cucito l'otre dei venti.
Cialtrone!

25 - BUTLER

Tempo fa ho scritto un romanzo,
che sin dal titolo faceva riferimento ad una terra inesistente.
Inesistente la terra,
ma esistenti i luoghi descritti,
in cui avevo passato una parte importante della mia giovinezza.
Sia fatta di parole o di immagini,
in una descrizione di luoghi io amo individuare le corrispondenze reali:
chi crea, si ispira a luoghi che conosce bene e gli sono vicini.
Ne sono convinto, da scrittore e pittore.
Leggendo l'*Odissea*, però,
la corrispondenza coi luoghi attuali non mi tornava.
Come fa Itaca ad essere alta sull'orizzonte,
se è coperta alle spalle da Cefalonia?
E questa non è l'unica incongruenza.
Se l'autrice descrive dal vero – e di questo sono sicuro –
quei luoghi si trovano altrove.

26 - NAUSICAA

Sono giovane, non ho viaggiato molto.
I luoghi qui intorno però li conosco bene.
Dalla cima del monte qui vicino
si gode di un panorama meraviglioso.
Tre isole,
proprio come quelle di cui Odisseo era re.
Itaca, Same, Dulichio.
Ci si riempie quasi un verso, nominandole in fila.

La grotta a nord,
abitata ancor adesso da gente dall'aspetto selvaggio.
Lo scoglio all'imboccatura del porto,
un tempo nave incorsa nell'ira di Poseidone,
lo si racconta ancora adesso.
Ho sentito tante storie su questa grande terra dalle tre punte,
baciata dal sole e frustata dai venti.

27 - ODISSEA

Rupi a picco vi sono da un lato,
e di contro il flutto dell'azzurra Anfitrite alto rimbomba:
chiamano Erranti queste rupi i beati.
Da lì non scampò alcuna nave d'eroi che vi capitò.
Dall'altro vi sono due scogli:
in uno abita Scilla, orrendamente latrando.
Nessun marinaio si vanta d'esser mai scampato illeso da lì.
Sotto l'altro scoglio la chiara Cariddi risucchia l'acqua nera.
Tre volte al giorno la vomita e tre la risucchia.
Non potrebbe salvarvi neppure Poseidone.
All'isola di Trinacria arriverai:
là numerose pascolano le vacche e le pingui greggi del Sole.

28 - BUTLER

Seguendo l'autrice, in quell'isola sono arrivato anch'io.
Ho scoperto i luoghi descritti,
ho incontrato Eumeo,
ancora a guardia degli animali del suo padrone.
Amici sinceri mi hanno trattato come un re,
Nausicaa è tornata a percorrere le nebbiose vie con piede leggero.
Qualcuno mi ha dato del bugiardo, ma non importa:
per tutti viene il momento in cui più nulla di quanto detto avrà valore,
e le polemiche più furibonde verranno dimenticate.
Sui prati d'asfodelo o lungo le tristi rive di Stige,
neanche sapremo d'esserci incontrati,
e non ricorderemo ciò che è stato detto.
Eppure
prima o poi torneremo a incontrarci
e a scontrarci,
quando i posteri parleranno di noi.

29 - OMERO

Se Ulisse vive, è perché la giovinetta l'ha salvato.
Chissà se una volta tornato in patria
la venererà davvero come una dea,
come le ha promesso.
Gli uomini ricordano a lungo i torti subiti,
ma la memoria del bene ricevuto
[pausa] smarrisce presto i suoi passi.

30 - NAUSICAA

Se Ulisse vive nei secoli, è perché a me deve la vita.

Una vita di carta, come forse è la mia.
Perché io non esisto, o forse sì.
Non sta a me deciderlo,
ed è meglio così:
essere padroni della propria vita
[pausa prolungata, poi con tono malinconico] non sempre è un bene.

I papiri dello spettacolo. Quarta serie

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Premessa: la cultura materiale del teatro ieri e oggi

Questa quarta serie di papiri dello spettacolo prosegue l'indagine sui reperti antiquari, legati al mondo delle performance teatrali, globalmente considerata. Come i precedenti¹⁴⁸, anche il presente intende dimostrare che la cultura materiale del teatro è sostanzialmente rimasta inalterata dall'antichità ad oggi.

Nelle pagine che seguono, analizzeremo una serie di papiri, più un vaso, attraverso i quali verranno presi in considerazione i generi teatrali (tragedia, commedia *archaia* e commedia *nova*, dramma satiresco, mimo e pantomimo), tanto nel senso di una loro scansione drammaturgica (modi di composizione, prevalenze e persistenze tematiche, stilemi), quanto sotto un profilo squisitamente scenico e rappresentativo (con note di regia e partiture musicali).

Selezione di papiri dello spettacolo (e un vaso)

P. Mich. inv. n. 4969 fr. 36

All'inizio dell'Ottocento, August Wilhelm Schlegel così bollava le tragedie di Seneca: «A qualunque epoca risalgano le tragedie di Seneca, esse sono di un'affettazione e di una freddezza che superano ogni descrizione, sono prive di autenticità sia nei caratteri che nella trama, sono scandalose per le loro assurde indecenze e così spoglie di una qualunque prospettiva teatrale, da farmi credere, che non furono mai destinate a uscire dalle scuole dei retori per fare il loro ingresso sulla scena teatrale»¹⁴⁹.

Gli faceva eco il Leo, che coniò il concetto di *tragoedia rhetorica*, che avrebbe condizionato le ricerche successive: le tragedie di Seneca non sarebbero tragedie in senso stretto, ma declamazioni, composte secondo le norme della tragedia e suddivise in atti¹⁵⁰. Perciò, sostanzialmente, intorno agli scritti tragici di Seneca si sviluppò un doppio filone ermeneutico: da un lato, si cercò risposta all'interrogativo relativo all'effettiva destinazione scenica dei drammi; da un altro lato, ponendo l'accento sul contenuto

¹⁴⁸ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *La cultura materiale del teatro. I papiri dello spettacolo*, in AA.VV., *L'antico nel presente*, Atti del VI Convegno di antichistica di "Senecio" (Napoli, 18-19 ottobre 2019), Napoli 2020; Id., *I papiri dello spettacolo. Seconda serie*, in AA.VV., *De Reditu nostro*, Atti del VII Convegno di antichistica di "Senecio" (svoltosi online il 15 ottobre 2021), Napoli 2022; e Id., *I papiri dello spettacolo. Terza serie*, in AA.VV., *Pax Arva colat*, Atti dell'VIII Convegno di antichistica di "Senecio" (Padova, 14 ottobre 2022), Napoli 2023.

¹⁴⁹ A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, p. I, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966, p. 234.

¹⁵⁰ Cfr. F. Leo, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin 1878, p. 148; cfr. anche l'interessante profilo in A. Martina, *La tragoedia nova di Seneca*, in "Rivista di cultura classica e medievale", 2 (2008), pp. 309-345.

filosofico delle tragedie, le si considerò come una sorta di “commento” alla teoria delle passioni formulata nel *De ira*¹⁵¹.

Riguardo alla questione dell'effettiva rappresentabilità/rappresentazione delle opere teatrali di Seneca, Marcello Gigante ricordava che «un graffito pompeiano e un foglio di pergamena egiziana mostrano la vitalità del teatro di Seneca e contribuiscono in modo decisivo a capire il ruolo delle sue tragedie nella cultura e nella società»¹⁵².

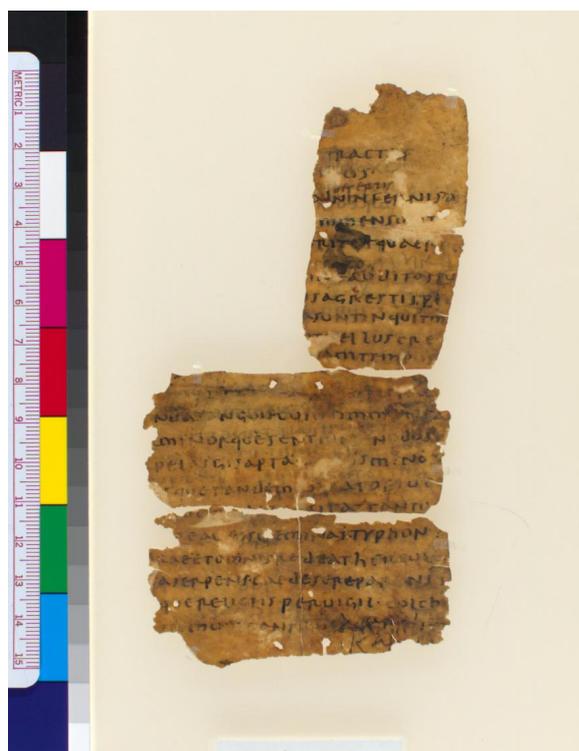


immagine 1: P.Mich. inv. n. 4969 fr. 36 (verso)

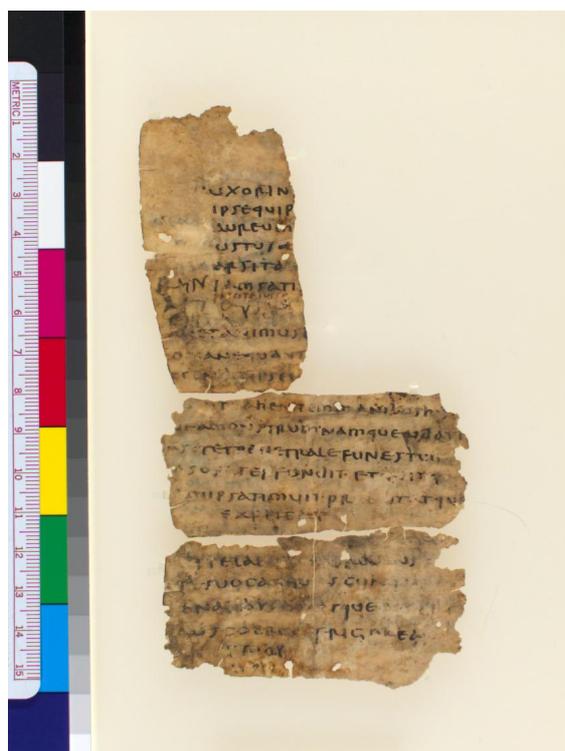


immagine 2: P.Mich. inv. n. 4969 fr. 36 (recto)

Il papiro in questione è appunto il *P. Mich. inv. n. 4969 fr. 36* (**immagini 1 e 2**), risalente al IV secolo, che tramanda i versi 663-704 della *Medea*, distribuendoli su entrambe le facciate del foglio superstite. Scrive ancora Gigante: «Da alcune glosse greche presenti nel *folium* di Michigan apprendiamo che l'edizione della tragedia latina era destinata a Greci: nel IV secolo, quando dal rotolo si passa al codice, Seneca era letto in Egitto»¹⁵³.

¹⁵¹ Questo doppio indirizzo di ricerca è esaminato in B. Zimmermann, *Seneca e la tragedia romana di età imperiale*, in “Pan. Rivista di Filologia Latina”, 5 (2016), pp. 19-28, utile strumento anche per evidenziare quanto le tragedie senecane siano conformi e fedeli ai precetti dell'*Ars Poetica* di Orazio, per quanto riguarda il metro, la versificazione, la funzione del coro e la tipologia dell'eroe tragico, mentre vi trasgrediscono sul fronte dell'esibizione in scena di particolari raccapriccianti (non a caso in *Medea*, la protagonista uccide i suoi figli *coram publico*), e nella suddivisione in atti e la distribuzione dei ruoli tra tre attori (in *Edipo* gli atti sono sei e vi compare il quarto attore).

¹⁵² M. Gigante, *Testimonianze da Pompei e dall'Egitto su Seneca tragico*, in Id. *Scritti sul teatro antico*, Napoli 2008, p. 369.

¹⁵³ Ivi, p. 373.

Indirettamente, questo lacerto papiraceo conferma pure che la *Medea* di Seneca, pur fornendo un'interpretazione diversa dalla precedente tradizione, è un archetipo culturale della cultura occidentale. Delle versioni tradizionali, bisogna almeno citare la *Medea* di Euripide, quella recata dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, la *Medea* latina di Ennio, la *Medea exul* di Accio, il *Medus* di Pacuvio, senza dimenticare le tre Medee di Ovidio, quella della perduta tragedia (di cui ci parlano Quintiliano¹⁵⁴ e Tacito¹⁵⁵), quella elegiaca della XII *Eroide*, e quella che compare nel VII libro delle *Metamorfosi*¹⁵⁶.

È chiaro che la tragedia senecana è debitrice di tutti i suoi predecessori, eppure finisce con l'essere completamente nuova¹⁵⁷, procedendo molto oltre nella dimensione umanistica, e nella messa in discussione delle passioni legate soprattutto all'amore e all'ira. E allo stesso tempo getta nuovi semi che verranno raccolti finanche dai generi più popolari, come la pantomima¹⁵⁸.

Il papiro in parola è stato ampiamente studiato da Markus e Schwendner¹⁵⁹, i quali precisano che soltanto pochi autori latini erano letti in Egitto, ma a partire dal IV secolo dell'era cristiana, sembra attestata un'inversione di tendenza tra i cittadini di origine greca in Egitto, desiderosi di apprendere la lingua dei romani. Interesse, probabilmente, dovuto all'uso che del latino si faceva soprattutto in sede giudiziaria durante e dopo l'epoca di Diocleziano. Talvolta, come nel caso di Virgilio e Cicerone, erano diffusi in papiri che potremmo assimilare alle moderne edizioni con il testo originale a fronte e traduzione¹⁶⁰.

Peraltro, una prova diretta che le tragedie di Seneca erano note e lette, viene da un tal Claudio Claudiano, un madrelingua greco di Alessandria che venne a Roma prima del 395 e scrisse poesie latine, il quale fa frequenti riferimenti alle tragedie di Seneca nel suo *Fescenninus in onore di Onorio*. Invece, una prova indiretta della familiarità con gli scritti morali di Seneca in ambito cristiano è l'epistolario (spurio) tra Seneca e Paolo, presumibilmente allestito in qualche scuola retorica del IV secolo, che, secondo Girolamo, era letta da molti (*De uiris illustribus*, 12).

¹⁵⁴ *Inst. Or.* 10. 1. 98.

¹⁵⁵ *Dial. de orat.* 12. 6.

¹⁵⁶ Cfr. G. Petrone, *La Medea di Seneca tra paradigma retorico e tradizione letteraria*, in (a cura di) Ead. *Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo 1999, pp. 7 e ss.

¹⁵⁷ Tanto che – ma lo citiamo per mera curiosità intellettuale – taluno ha voluto leggere nel verso 379 (*nec sit terris ultima Thule*) una profezia della scoperta dell'America: cfr. D. Clay, *Columbus' Senecan Prophecy*, in "American Journal of Philology", 113 (1992), pp. 617-620, e anche, ma più datato, G. Moretti, *Nec sit terris ultima Thule (la profezia di Seneca sulla scoperta del Nuovo Mondo)*, in (a cura di) S. Pittaluga, *Columbeis*, Genova 1986, pp. 95-106.

¹⁵⁸ Cfr. A. Zanobi, *Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime*, tesi di laurea discussa alla Durham University, 2008.

¹⁵⁹ Cfr. D. Markus - G.W. Schwendner, *Seneca's Medea in Egypt (663-704)*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 117 (1997), pp. 73-80; cfr. D. Markus, *Seneca, Medea 680: an addendum to ZPE 117 (1997) 73-80*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 132 (2000) pp. 149-150.

¹⁶⁰ Cfr. l'elenco di questi papiri redatto da Pack e Mertens in *Miscellanea Papyrologica Ramon Roca-Puig*, Barcellona 1987, pp. 819-204.

Ci sono alcune cose da notare nella *mise en page* del testo. Innanzitutto, sono rilevabili una *distinctio* e una *media distinctio*, che non soltanto sono spia dell'appartenenza del frammento ad un *codex distinctus*, ma che secondo le classificazioni dei grammatici, servivano a dare un'indicazione di come recitare il testo durante la lettura ad alta voce¹⁶¹. In secondo luogo, dopo il verso 669, una rubrica in caratteri maiuscoli (e con un inchiostro diverso sia dal testo normale che da quello usato per le correzioni) avverte di un cambio di interlocutore, annunciando che da quel momento in avanti parla la Nut[rix]. Infine, scritti da più mani ci sono alcuni *marginalia* redatti in caratteri greci (per esempio sopra la parola *serpens* è possibile leggere $\delta\rho\alpha\chi\omega$), o che stanno a marcare il numero di pagina¹⁶².

Come nota Maria Chiara Scappaticcio¹⁶³, il *P. Mich. inv. 4969 fr. 36* tramanda una duplice tradizione testuale: da un lato abbiamo il testo ricopiato dallo scriba e dall'altro l'intervento di un correttore, il quale non si limita ad emendare refusi ed imperfezioni, ma spesso lascia intravedere tratti di una recensione differente rispetto a quella del testo-base del frammento (e, verosimilmente, del suo antigrafo).

La “versione” dello scriba è comunque impaginata in maniera conforme all'*Etruscus* (e alla *Medea* di Osidio Geta, nonché del *P. Hamb. II 167*), con i versi lirici del coro rientrati rispetto a quelli recitati dalla nutrice (la cui già citata rubrica è centrata rispetto ai versi). La “versione” del correttore – che curiosamente lascia incorrette alcune imperfezioni¹⁶⁴ – indirettamente attesta un'altra ricostruzione testuale: per esempio prima dell'indicazione di regia che introduce i versi della nutrice, questo lettore greco ha inserito un intero verso (il 669), probabilmente attinto da un codice diverso.

La maggior particolarità del testo resta il nome (non corretto) di *Typhon* al verso 700, laddove la tradizione senecana unanimemente trasmette *Python* (o al più *Phyton*). A questo punto della tragedia, *Medea*, che sta preparando il suo maleficio, invoca Pitone, il serpente che tentò di ammazzare Latona nel momento in cui la seppe incinta di Giove, ma che, a sua volta, finì ammazzato da Apollo (durante lo scontro che avrebbe dato vita al culto delfico).

Typhon potrebbe essere un errore dello scriba, ma la circostanza che il correttore non interviene a emendarlo, potrebbe significare che questo nome (Tifone) fosse leggibile in un'altra edizione, che il correttore aveva a disposizione mentre emendava gli errori dello scriba.

Oltretutto, come nota la puntualissima Scappaticcio, richiamando una serie di *variae lectiones* su questo nome, «il testo del *P. Mich. inv. 4969 fr. 36*, con la menzione di *Typhon* in luogo di *Python* permetterebbe, dunque, di recuperare una dimensione astronomica che, deviata dalla menzione di Pitone, si articola

¹⁶¹ Cfr. E.O. Wingo, *Latin Punctuation in the Classical Age*, Parigi 1972, pp. 21-28.

¹⁶² Cfr. D. Markus - G.W. Schwendner, *op. cit.*, pp. 75-76.

¹⁶³ Cfr. M.C. Scappaticcio, *Un testimone, due recensioni e un 'singolare' TYPHON. Appunti su un frammento senecano dall'Egitto tardoantico e sulle sue lectiones (P. Mich. inv. 4969 fr. 36 - Sen. Med. 663 - 704)*, in “Rheinisches Museum”, 164 (2021), pp. 124-144.

¹⁶⁴ *Immensas* per *immensos* al v. 695; *Hystrae* per *Hystra* al v. 701 e *Typhon* per *Python* al v. 700 (ma su quest'ultima cosa vedi *ultra* nel testo).

coerentemente nelle battute di Medea e nel riferimento precedente alle costellazioni di *Anguis* ed *Ophiuchus* e a quella successiva dell'*Hydra*. Tra i perseguitati di Tifone, d'altro canto, sono noti i *gemina numina* 'par excellence', Apollo e Diana [...]. C'è, inoltre, una tradizione che vede Tifone essere messo in parallelo con le mostruosità generate in terra libica, e questa tradizione prende voce attraverso Lucano»¹⁶⁵. E, del resto, il personaggio di Tifone appare (o comunque è citato) in altre opere di Seneca: l'*Ercole Oeteo*, l'*Hercules Furens*, e il *Tieste*.

Il Plutarco del *De Iside et Osiride* ci permette di seguire un'altra pista: un lettore egiziano – quale verosimilmente fu quello che intervenne a sistemare non poche imperfezioni scritte nel codice originario cui il frammento senecano apparteneva – potrebbe non aver percepito come estraneo il riferimento a Tifone. Il quale è spesso identificato con Seth (cioè l'idea stessa del male), legato al mito di Iside ed Osiride, figura negativa emblematica di crudele brutalità; l'identificazione con Seth contribuisce all'identificazione di Tifone con l'idea stessa del male.

Conclude la Scappaticcio: «Benché circolante verosimilmente in un ambiente cristiano, la *Medea* del *P. Mich.* inv. 4969 fr. 36 avrebbe potuto essere tra le mani di un lettore nel cui patrimonio culturale la leggenda dei quattro gemelli e sposi – Iside ed Osiride, Nefti e Seth – era radicata insieme al ruolo stesso che Typhon-Seth rivestiva nei rituali magici; questo stesso lettore avrebbe potuto persino trovare plausibile l'eventuale errore scrittore per il fatto che Typhon-Seth, come Medea, ammazzò sotto l'impeto della passione amorosa il gemello Osiride e ne fece il corpo a pezzi»¹⁶⁶.

D'altro canto, che Seneca conoscesse il mito di Typhon/Seth – non a caso soggiornò in Egitto tra il 19 e il 31, avendo così modo di conoscere geografia e riti religiosi egizi – è indirettamente attestato dal commento all'*Eneide* di Servio (Verg. *Aen.* 6.154), che attinge proprio dal tragediografo il racconto del mito di Iside. Pertanto, ammettendo che Seneca abbia scritto *Typhon* e non *Python*, la coerenza testuale dell'invocazione malefica di Medea ne uscirebbe comunque confermata.

P. Köln I 14

Come fa notare la Perrone: «All'epoca delle edizioni e degli studi esegetici realizzati dai *grammatikoi* Alessandrini parte della produzione drammatica antica è ormai perduta, irreperibile: le commedie dell'*archaia* conservate nella biblioteca di Alessandria sarebbero state – secondo la testimonianza dell'anonimo Περί κωμωδίας (*schol. ad Aristoph. Prol.* 7, 10-11 K.) – 365, poco più della metà di quante presumibilmente furono rappresentate nei principali agoni ateniesi tra il V e gli inizi del IV secolo

¹⁶⁵ M.C. Scappaticcio, *op. cit.*, p. 137.

¹⁶⁶ Ivi, p. 140.

a.C.»¹⁶⁷. I frammenti comici a oggi noti, ascrivibili alla commedia antica, sono circa un centinaio; di questi la maggior parte è attribuita ad Aristofane¹⁶⁸.

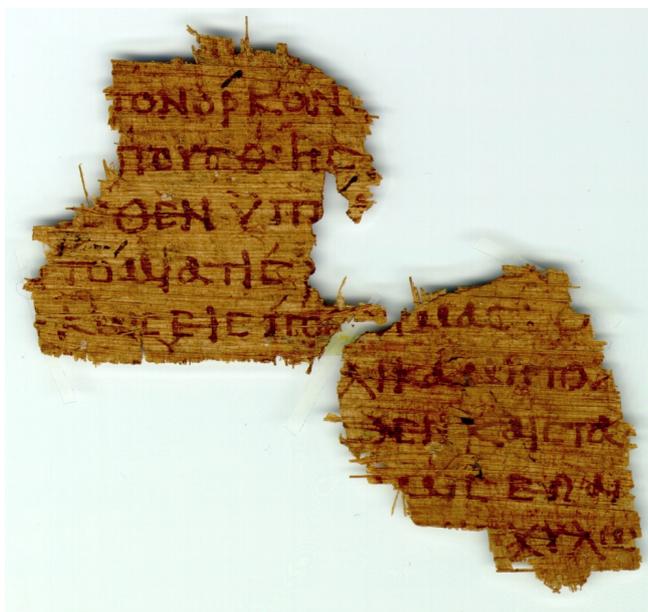


immagine 3: P.Köln I 14 (verso)



immagine 4: P.Köln I 14 (recto)

Il *P. Köln I 14* è datato al IV secolo, e ci restituisce sul *verso* la parte centrale dei vv. 145-153 (**immagine 3**) e sul *recto* quella dei vv. 182-199 (**immagine 4**) della *Lisistrata* di Aristofane: si tratta quindi del più antico manoscritto di questa commedia aristofanea¹⁶⁹. L'aspetto più interessante consiste nel fatto che, rispetto alla tradizione bizantina e medioevale, questo frammento papiraceo presenta due varianti testuali, e soprattutto una riscrittura abbreviata e una diversa disposizione dei vv. 187-199¹⁷⁰.

Questa redazione "alternativa" della *Lisistrata* (non possiamo ovviamente escludere che simili *escamotage* rifacitori potessero aver interessato altri luoghi dell'opera) può essere ragionevolmente considerata una riscrittura in vista di una riproposizione scenica¹⁷¹. La scrittura particolarmente accurata e ortograficamente corretta, pur presentando (tra gli altri segni) una serie di *dicola*, farebbe tuttavia

¹⁶⁷ S. Perrone, *La tradizione papiracea della commedia attica antica*, in (a cura di) A.M. Andrisano, *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*. Atti del Convegno internazionale e interdottoale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Palermo 2011, p. 201.

¹⁶⁸ A partire dal II-III secolo, i papiri *sicuramente* attribuiti ad Aristofane attestano esclusivamente le undici commedie che sono giunte fino a noi; tuttavia non se ne può dedurre che non vi siano altre opere aristofanee tra i lacerti papiracei tramandatici adespoti.

¹⁶⁹ Altri testimoni su papiro della *Lisistrata* sono il *P. Ant. II 75 + III, 211* e *Bodl. Libr. Inv. Gr. Cl. E. 87 (P)*.

¹⁷⁰ Cfr. F. Perusino, *Il contributo dei papiri alla Lisistrata di Aristofane. Note al P. Köln 14*, in (a cura di) P. Tiercy - M. Menu, *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du Colloque de Toulouse 17-19 mars 1994, Bari 1997, pp. 67-73.

¹⁷¹ Cfr. G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017, p. 54.

pensare che la copia¹⁷² testimoniata da questo papiro fosse destinata piuttosto alla lettura che non alla scena, pur provenendo (verosimilmente) da una copia di scena.

La prima variante testuale riguarda il v. 153: siamo nel momento in cui, dopo che Lisistrata ha proposto alle sue “compagne di sventura” di astenersi dai rapporti coniugali, la protagonista suggerisce alle altre di esasperare il desiderio dei mariti indossando abiti seducenti, ma di mostrarsi sdegnosamente indifferenti nel momento in cui essi tenteranno un approccio.

Al riguardo, al fine di sottolineare in modo ancor più marcato e incontrovertibile l’atteggiamento delle donne nei confronti dei mariti belligeranti, il *P. Köln I 14* reca *προσιδο[μεν]* in luogo della tradizionale lezione *προσιο[μεν]*¹⁷³: il verbo fa quasi “vedere” l’atteggiamento muliebre di non degnare di uno sguardo i mariti, tenendosene a distanza.

Se questa variante è stata accolta dai più¹⁷⁴, è stata tuttavia respinta dall’Henderson e dal Sommerstein, sulla scorta di una presunta assenza del verbo *προσιδ[ειν]* nel lessico comico¹⁷⁵. Invero, la Perusino ha dimostrato che non soltanto Teocrito lo utilizza nel secondo idillio nella medesima accezione del frammento della *Lisistrata*, ma ci sono anche un frammento di Cratino e uno di Sofocle che impiegano il verbo, ancorché in una più generica accezione di “guardare”¹⁷⁶.

Ancor più decisivo, per accogliere la natura scenica di questa riscrittura, è il rifacimento dei vv. 187-199. Qui, dopo la decisione delle donne di non concedersi più ai mariti, Lisistrata propone di sancire il patto con un giuramento solenne, che anziché pronunciato su uno scudo – chiaro simbolo di guerra – viene fatto su una coppa di vino.

Il papiro in questione non soltanto presenta una versione abbreviata, dalla quale sono espunti i vv. 188-196, ma anche un ordinamento alternativo degli altri versi. Infatti, dopo i versi 184-187, seguono nell’ordine i vv. 197, 199, 198 e 188.

I primi editori del papiro, Henrichs e Koenen, pensarono che l’omissione fosse una precisa scelta registica per snellire la scena del giuramento, e che la diversa compilazione dei restanti versi fosse giustificata da esigenze di scena per permettere agli attori di eseguire l’ordine di Lisistrata (v. 199), mentre Lampitò pronunciava la sua osservazione (v. 198). Tuttavia, la presenza del v. 188 subito dopo il v. 198 fece proporre loro anche che il papiro – proprio perché copia destinata alla lettura – offrisse

¹⁷² Nella prima nota del citato articolo, la Perusino, ricordando le edizioni del papiro, nonché la proposta di G. Cavallo di posteciparne la datazione al VI secolo, avvertiva altresì che il codice al quale appartiene il frammento era un palinsesto, ogni pagina del quale conteneva grosso modo poco meno di una quarantina di righe.

¹⁷³ Attestato dai diversi codici umanistici, che la Perusino riporta alla nota 2 del suo contributo.

¹⁷⁴ Tra gli altri: J. Hilton Turner, W. Kraus e G. Paduano.

¹⁷⁵ Cfr. J. Henderson, *Aristoph. Lys.*, Oxford 1987; A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristoph. 1. Lys.*, Warminster 1990.

¹⁷⁶ Cfr. F. Perusino, *op. cit.*, in particolare pp. 69-70.

entrambe le redazioni, e cioè quella abbreviata usata per la rappresentazione scenica e quella originale, una di seguito all'altra¹⁷⁷.

Il Dover corresse questa interpretazione, facendo risalire direttamente ad Aristofane la doppia redazione del brano, sulla scorta della considerazione che repliche delle commedie aristofanee sono attestate (solo) durante la permanenza in vita del loro autore, e, considerata la scarsa fiducia che il commediografo nutriva per i registi teatrali¹⁷⁸, egli stesso provvedeva a rimaneggiare qua e là i suoi versi in vista di una riproposizione scenica. Lo studioso si spingeva ad identificare lo snellimento della scena del giuramento offerto da *P. Köln I 14* con quello realizzato da Aristofane per una messa in scena del regista Callistrato¹⁷⁹.

Ad una più banale svista del copista, causata dall'omeoteleuto tra i versi 196 e 199 – entrambi cominciano con *σταμνον* (e magari potrebbero essere stati trasportati in margine e successivamente reintegrati nel testo in un punto dove il distratto e disinvolto scriba riteneva si adattassero meglio) – pensarono l'Henderson e l'Haslam¹⁸⁰.

Probabilmente questo frammento di papiro reca una copia di lettura desunta da una copia di scena, attestante un rifacimento della *Lisistrata* ad opera di un regista teatrale un po' sbrigativo, che, per abbreviare i preliminari della scena del giuramento delle donne, aveva soppresso in malo modo alcuni versi di Aristofane, che con questa rielaborazione evidentemente non c'entra granché, considerato che, secondo il suo *modus operandi* (ben attestato per altre commedie), avrebbe provveduto ad una integrale riscrittura del brano.

PSI X 1176

Se il *recto* di questo papiro contiene due colonne di conti amministrativi (**immagine 5**), il *verso* ci conserva un frammento di commedia nuova, distribuito su tre colonne (**immagine 6**). Delle quali non è possibile stabilire con certezza di quanti righi fossero composte, per quanto – come sostiene Carlo Corbato¹⁸¹ – a giudicare dall'altezza del frammento è lecito pensare che i righi di scrittura non fossero molti di più di quelli conservati. La scrittura dal peculiare incurvamento è, per dirla con la Degni, quella di una mano «più esperta nella scrittura corrente che in quella libraria»¹⁸².

¹⁷⁷ Cfr. A. Henrichs - L. Koenen, *Aristophanes, Lysistrata 145-153, 182-199 (P. Colon. Inn. 3; s. Taf. III)*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 1 (1967), pp. 117-120.

¹⁷⁸ Cfr. F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1987, pp. 35 e ss.

¹⁷⁹ Cfr. K.J. Dover, *Ancient Interpolation in Aristoph.*, in "Illinois Classical Studies", 2 (1977), pp. 153 e ss.

¹⁸⁰ Cfr. J. Henderson, *op. cit.* e M.W. Haslam, *Aristoph. Lys. In P. Köln I 14*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 33 (1979), pp. 31 e ss.

¹⁸¹ Cfr. C. Corbato, *Note a papiri comici*, in AA.VV., *Akten des XIII Internationalen Papyrologenkongresses*, Margurg/Lahn 1971, Monaco 1974, pp. 91-98.

¹⁸² In G. Cavallo, *Scrivere libri e documenti nel mondo antico*, Firenze 1998, p. 91.



immagine 5: PSI X 1176 (verso)



immagine 6: PSI X 1176 (recto)

La Norsa¹⁸³ e il Vitelli¹⁸⁴, sulla base di un esame paleografico, datano il reperto papiraceo ad un periodo compreso tra il I secolo a.C. e il I d.C., come annota la Gammacurta: «La datazione [...] è facilitata dalla possibilità di fissare un *terminus ante quem*. Una mano diversa da quella del testo letterario, ha usato gli spazi lasciati liberi dalle colonne di scrittura per annotare ripetutamente una datazione al sesto anno di regno di Nerone (ἔκτου ἔτους Νέρωνος Κλαυδίου Καισαρος Σε[βαστοῦ]), cioè al 59/60 d.C.»¹⁸⁵. Inoltre, tra la prima e la seconda colonna, in senso longitudinale, una mano assimilabile a quella che ha vergato i conti amministrativi sul *recto* ha annotato il nome di Σαρπιας Ωρου, che da alcuni rimandi potrebbe essere il nome di colui al quale i conti sono riferibili.

Se il lacerto tramandato è concordemente individuato in una commedia, non c'è però univocità tra gli studiosi, circa la sua attribuzione: il Körte e il Webster la ascrivevano al catalogo di Filemone¹⁸⁶; di Menandro la dicevano il Vitelli e altri¹⁸⁷. Tra questi ultimi, il Corbato identificava nel lacerto del papiro un brano del Πλόκιον¹⁸⁸.

¹⁸³ Cfr. M. Norsa, *Scrittura letteraria greca dal secolo IV a.C. all'VIII d.C.*, Firenze 1939, p. 24.

¹⁸⁴ Cfr. G. Vitelli, *Frammenti della «Commedia Nuova» in un papiro della Società Italiana*, in “Studi italiani di filologia classica”, N.S., 7 (1929), pp. 235-242.

¹⁸⁵ T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, p. 50.

¹⁸⁶ Cfr. A. Körte, *Literarische Texte mit Ausschluss der christlichen. Nr. 732*, in “Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete”, 10 (1932), pp. 56-61; Id., *Menanders Fabula incerta*, in “Hermes”, 72 (1937), pp. 73-77; T.L.B. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1950.

¹⁸⁷ Cfr. G. Vitelli, *op. cit.*; A. Vogliano, recensione al vol. X dei PSI, in “Gnomon”, 6 (1930), pp. 113-115; M. Platnauer, *Comedy*, in Id., *New Chapters in the History of Greek Literature III*, Oxford 1933, pp. 174-175; M.F. Galiano, *Los papiros de comedias griegas descubiertos en los últimos años*, in “Arbor 6”, 16 (1946), pp. 142-144; H.J. Mette, *Der heutige Menander. 17. κωνειάζόμενα*, in “Lustrum”, 10 (1965), pp. 149-151 (in cui si propone una identificazione con *Coniazomenae* di Menandro).

¹⁸⁸ Cfr. C. Corbato, *op. cit.*

Con precisione ancora maggiore, la Gammacurta lo colloca dopo il secondo atto del Πλόκιον: «Moschione non vuole sposare la ragazza scelta per lui da Crobile, perché intenzionato a riparare alla colpa di aver usato violenza a una fanciulla, che egli non ha ancora riconosciuto come la figlia del vicino povero. Anche il padre, Lachete, progetta di sventare i piani di Crobile per vendicarsi dell'odiosa moglie. Combina con il vicino un matrimonio tra i due figli. Intanto il servo Parmenone si adopera in favore della sua giovane padrona»¹⁸⁹.

Come accennavamo poc'anzi, benché la presenza di *paragraphoi* (in coincidenza con due cambi di battuta all'interno del rigo di linea 25 e linea 47), di *dicola* (linea 27 e linea 47), e, ovviamente, delle lettere dell'alfabeto, che, incorniciate da due trattini (sopra e sotto) introducono le battute dei personaggi, possa far pensare ad una destinazione scenica del papiro, in realtà questo reperto è una copia destinata alla lettura, esattamente come *P. Lit. Lond. 97*.

Innanzitutto, non mancano errori di trascrizione: un'attribuzione alla medesima *persona* di due battute che dovrebbero appartenere a personaggi diversi (linea 1 e linea 4); un nominativo al posto di un accusativo alla linea 4. Si tratta di errori che il copista ha commesso, dal momento che, usando come antigrafo un copione teatrale, non era agevole interpretare correttamente le sigle d'attore, concepite per un testo destinato alla scena.

D'altronde il papiro è stato più volte utilizzato per fini diversi. Innanzitutto, è stato usato per questioni di natura amministrativa: abbiamo detto che il *recto* è occupato da conteggi di grano effettuati da (o per conto di) Σαρραπιας Ωρου. Quando quei conti non saranno serviti più, lo scriba ha usato il *verso* del papiro per copiare il testo di una commedia; sempre sul *verso*, qualche altro (uno studente?) si è esercitato a ripetere più volte una formula di datazione riferita a Nerone¹⁹⁰.

Un accorato dialogo tra Α (il servo Parmenone, che esorta l'interlocutore a non avere paura di offrire il proprio aiuto senza disperare) e Δ (un amico di Moschione, che invece si mostra pavido e preoccupato) occupa le linee 1-22, chiuse da un'indicazione scenica che annuncia l'ingresso del δεσπότης.

Infatti, a partire dalla linea 23 e fino alla fine del pezzo conservato, entrano in scena altri due interlocutori, Β (cioè il δεσπότης annunciato da Parmenone) e Γ. Questi due personaggi potrebbero essere Lachete, che sta architettando il matrimonio, e il vicino di casa, la cui figlia è la ragazza che Moschione ha oltraggiato.

¹⁸⁹ Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁰ Cfr. M.C. Lama, *Aspetti di tecnica libraria ad Ossirinco: copie letterarie su rotoli documentari*, in "Aegyptus", 71 (1991), pp. 55-120; E.G. Turner, *Greek Manuscripts in the Ancient World*, in "Bulletin of the Institute of Classical Studies", suppl. 46 (1987), relativamente al periodo cronologico di riutilizzo dei papiri, fermo restando che un papiro contenente una documentazione amministrativa poteva essere riutilizzato in tempi più brevi di uno contenente un testo letterario. Infatti i documenti amministrativi, una volta esaurita la loro validità legale (al più un decennio), potevano essere riutilizzati per altri scopi; per i papiri con testi letterari probabilmente il ciclo vitale arrivava intorno al secolo.

Nel II secolo, i mimi avevano assunto non solo una struttura regolare, ma anche una capillare distribuzione: attori specializzati li mettevano in scena nei teatri dell'Impero, e gli autori specializzati in questo genere provenivano anche dalle province. Plutarco (*Quaest. com.*, VII 712e) riconosce, a proposito delle esibizioni degli ἀκροάματα, i mimi che consistono in brevi canovacci autonomi (παίγνια), e quelli che si estendono in sequenze articolate distinguibili in atti (ὑποθέσεις). Questi ultimi sono dotati di intreccio drammatico e hanno molti personaggi, alla stessa maniera di quanto avveniva per le pantomime e per le coeve rappresentazioni comiche o tragiche.

Alcuni testi conservati (destinati appositamente alla scena a guisa di “quaderno del regista”), pur caratterizzati da una grafia spesso grossolana e da un'impaginazione informale, ci tramandano anche l'accompagnamento musicale, talora espressamente indicato da apposite notazioni, e in parte anche i movimenti scenici (per lo più deducibili dalle didascalie interne o da note marginali). Altri, invece, ancorché derivati da copioni teatrali, erano edizioni destinate alla lettura privata. Casi del genere, già trattati altrove¹⁹¹, sono il *Fragmentum Grenfellianum* o il cosiddetto *papiro dell'asino*.

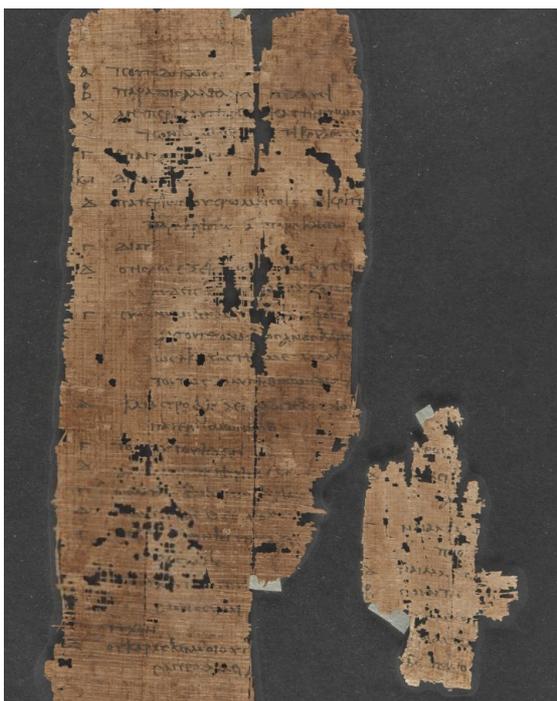


immagine 7: P.Lit.Lond 97

Anche questo papiro londinese (**immagine 7**), che ci conserva due brani di un mimo databile al II secolo (dei due frammenti, il primo ci restituisce 28 righe, e il secondo 11¹⁹²), appartiene alla “famiglia” delle copie di lettura. Questa caratteristica si ricava da una nota, scritta in corsivo e con inchiostro rosso, che indica la provenienza dell'esemplare: ἐκ βιβλιοθήκης Πρασί[ου] Ἡρακλείδης ἀπέγραψεν. Eracleide aveva trascritto questo testo per la biblioteca di un certo Prassia, a scopo di studio o di lettura, riportandolo da una copia di scena.

Ad avvalorare la natura di copia di lettura del papiro è anche l'assenza di *paragraphoi* e/o di *dicola*, venendo marcata l'interlocuzione dalle sigle dei personaggi posti all'inizio dei righe di scrittura. Inoltre, che il papiro

londinese sia stato copiato da un antigrafo proveniente dai materiali del repertorio di una compagnia di

¹⁹¹ Riguardo al *Fragmentum*, cfr. la prima serie dei papiri dello spettacolo (cit.), pp. 16-19; sul *papiro dell'asino* e le interpretazioni che ne sono state date, cfr. il mio *Il romanzo antico e il teatro d'epoca imperiale*, in AA.VV., *Varia Lectio*, Atti del III convegno di antichistica di “Senecio” (Novi Ligure (AL), 7 ottobre 2016), Napoli 2017, pp. 14-15 (in particolare la nota 41).

¹⁹² Avverte la Gammacurta che la posizione reciproca dei due frammenti non è sicura, ma è probabile che il frammento II vada collocato prima del frammento I, dal momento che quest'ultimo sembra contenere la parte conclusiva del testo, cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 84, dalla quale ho attinto diverse notizie riferite al papiro.

giro è evidente dal fatto che Eracleide, nel trascriverlo, non solo ha lasciato le sigle degli attori, ma, soprattutto, ha commesso un errore di distrazione, mettendo in bocca ad uno dei personaggi quella che nell'antigrafo doveva essere un'annotazione registica, e cioè la didascalia *καταστροφή*, annunciatrice del finale.

Similmente al *PSI X 1176*, che abbiamo analizzato poc'anzi, e precedente di circa un secolo il *P. Lit. Lond. 97*, quest'ultimo va ascritto ad una precisa strategia editoriale, in forza della quale a lettori colti veniva indirizzata (anche) una lettratura minore, comprendente edizioni (magari esteticamente non raffinatissime) di copioni teatrali, dei quali, in forza del successo scenico vero e proprio, si sfruttava la popolarità anche con versioni da destinare alla lettura. Ovviamente, Eracleide e gli altri copisti ben potevano effettuare, al momento della trascrizione, un lavoro di interpolazione e di "rifinitura" letteraria, contribuendo a ibridare la forma scenica del mimo con suggestioni provenienti da altri generi letterari (in questo caso la commedia; nel caso del *Fragmentum Grenfellianum* la lirica).

Il testo superstite ci tramanda una scena giudiziaria: il personaggio (femminile) indicato con A, è "parte attrice" nel procedimento innanzi ad un giudice, Δ, che si dimostra per niente imparziale (parteggiando per la richiedente), e nei confronti di Γ. Il dialogo tra quest'ultimo e il giudice costituisce la parte principale di ciò che rimane del mimo: Γ afferma di essere giunto in città per stare vicino ad un personaggio (probabilmente muto accanto a lui), colpito dalla morte del padre. La scena di riconoscimento, che segue subito dopo questo dialogo, e con la quale poi si doveva concludere il mimo, dimostra che il defunto genitore era il padre anche del giudice.

È peculiare, e indicativo dell'influenza che la coeva commedia dovette avere sulle strutture drammaturgiche del mimo, che la scena dell'arbitrato venga contaminata da una scena di ἀναγνώσις. Il Wiemken è dell'avviso che Γ intervenga nel giudizio per far rispettare la volontà del defunto nei confronti del figlio (che resta silenzioso al suo fianco), e contro Δ (che scopriamo essere un altro figlio del defunto), il quale, schieratosi con l'etèra, disattende le ultime volontà paterne¹⁹³.

Oltre ai due contendenti (A e Γ) e al giudice Δ, appare anche un altro personaggio, B – sigla che generalmente nei mimi designava il servo irriverente la cui funzione scenica è quella di intervenire a guisa di "voce fuori campo" con sottolineature divertenti¹⁹⁴ – che dice solo una cosa di commento: «come questi che s'imbrogliano a vicenda»¹⁹⁵. E poi vi è il coro dei presenti al processo, che, intervenendo direttamente nell'intreccio principale, approva unanimemente ciò che Γ dice contro A.

Scene ambientate in un contesto tribunale dovevano essere piuttosto frequenti. Infatti anche il secondo mimiambos di Eronda affronta la medesima tematica. A margine, si può notare, da un raffronto

¹⁹³ Cfr. H. Wiemken, *Der Griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Brema 1972, pp. 118-120.

¹⁹⁴ Avviene così, per esempio, nel famoso mimo di *Charition* (*P. Oxy. III 413*).

¹⁹⁵ Il Wiemken sosteneva che una battuta di questo tipo, in un mimo del II secolo, non poteva essere altro che un commento "a parte" – che infatti non ha alcun seguito nel dialogo che continua – essendosi ormai ridimensionata, nella struttura drammaturgica dei mimi, la parte di improvvisazione nella quale questi lazzi potevano essere inseriti, cfr. H. Wiemken, *op. cit.*, pp. 117 e 225.

con quest'ultimo, quanto la percezione sociale delle etère – perché tale è, a ben leggere la quinta linea del nostro papiro, il personaggio femminile – fosse cambiata nel corso dei secoli che separano Eronda (III-II secolo a.C.) dal mimografo ricopiato da Eracleide (II secolo d.C.). In quello, Mirtale è un *πρόσωπον κωφόν*, cioè un personaggio muto, mero strumento del suo lenone Battaro per convincere il giudice, mentre A ha un ruolo attivo nel procedimento giudiziario, forte anche del suo chiaro livello culturale. Infatti, è lei a correggere – linea 8 – un *lapsus linguae*.

Richiamando le categorie delineate da Plutarco, è evidente che il mimo londinese appartenga a quella delle *ὑποθέσεις*: proprio le interferenze con la drammaturgia della coeva commedia determinano una evidente rigidità scenica. Infatti, lo spazio per l'improvvisazione, a differenza dei *παίγνια* (che invece ne erano completamente innervati), è esiguo, dovendo gli attori attenersi scrupolosamente alle battute scritte, altrimenti il gioco scenico si sarebbe completamente perduto.

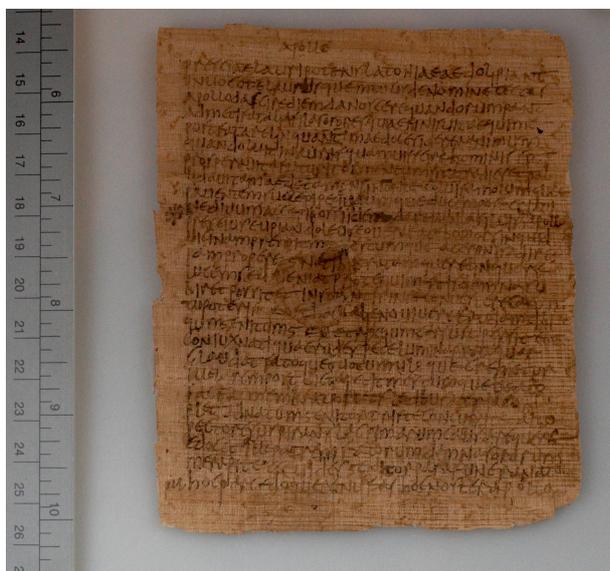


immagine 8: P. Barc. inv. n. 158a

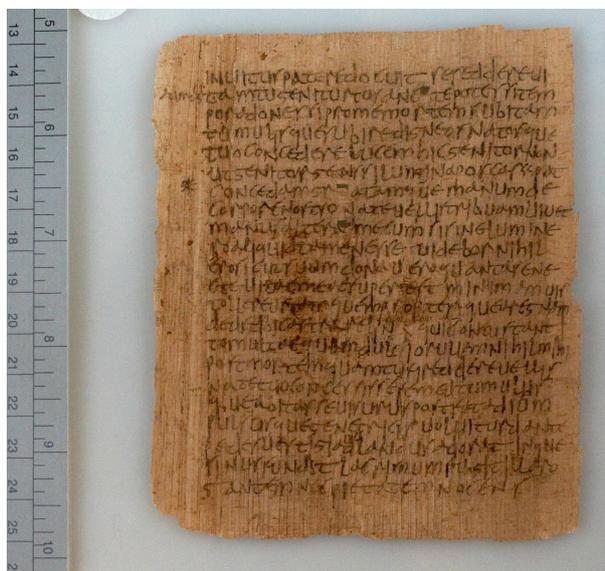


immagine 9: P. Barc. inv. n. 158b

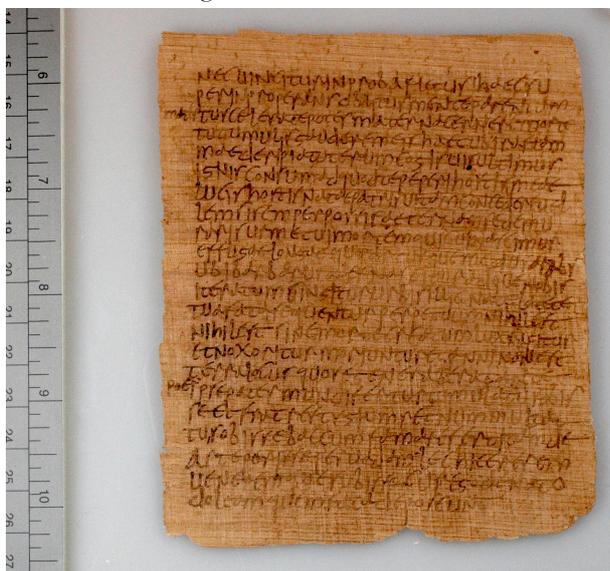


immagine 10: P. Barc. inv. n. 159a

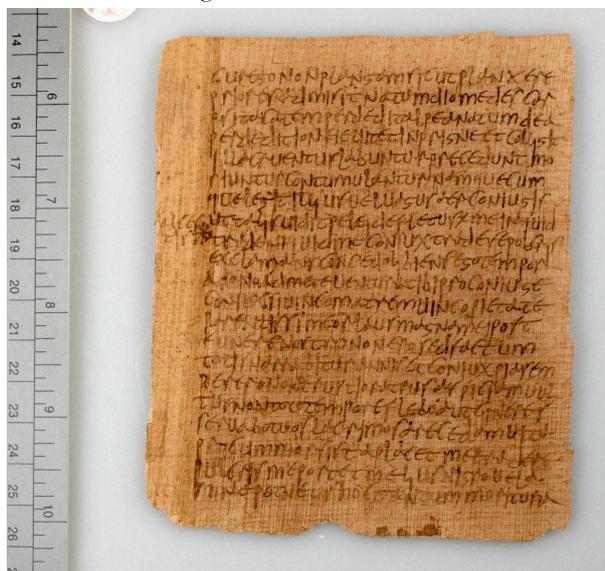


immagine 11: P. Barc. inv. n. 159b



immagine 12: P. Barc. inv. n. 160a

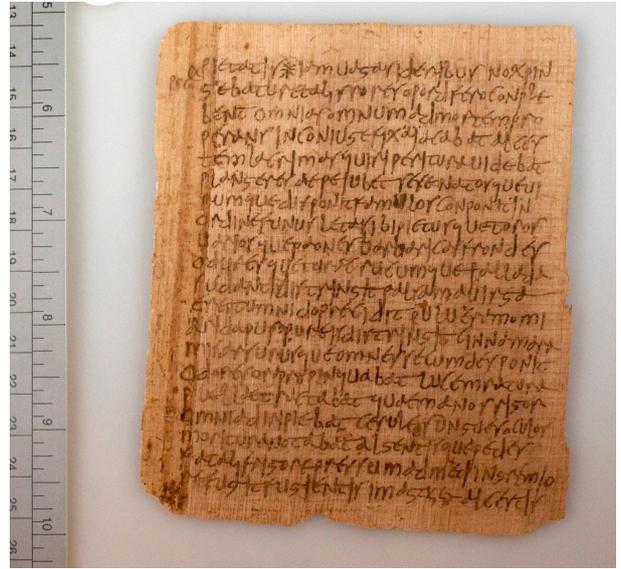


immagine 13: P. Barc. inv. n. 160b

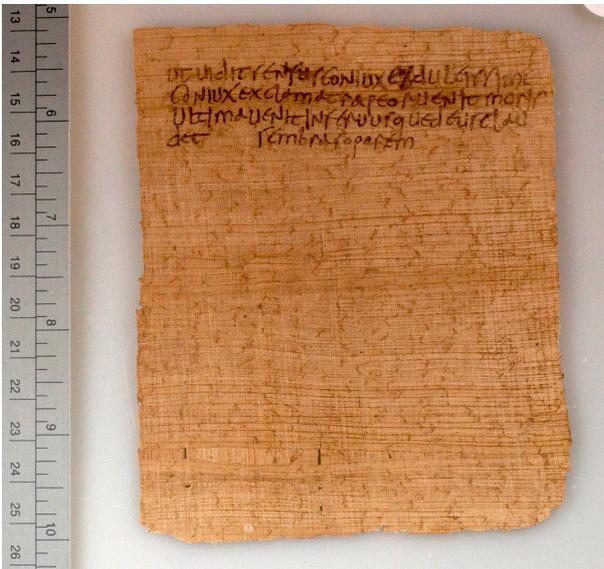


immagine 14: P. Barc. inv. n. 161a

P. Barc. inv. nn. 158 ab, 159 ab, 160 ab, 161 a

I frammenti contrassegnati con la segnatura *P. Barc. inv. nn. 158 ab, 159 ab, 160 ab, 161 a* (immagini 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14), appaiono in un codice papiraceo, *mixtus* e *bilinguis*, in compagnia delle due prime *Catilinarie*, di uno *Psalmus responsorius*, di testi liturgici greci e di altri scritti “minori”¹⁹⁶. L’anonimo poemetto di 122 esametri è stato denominato sulla scorta del contenuto (e della provenienza) *Alcestis*

¹⁹⁶ Cfr. G.F. Gianotti, *A proposito delle notae personarum dell’Alcestis Barcinonensis: il poeta tra gli attori*, in (a cura di) S. Cerasuolo, *Mathesis e philia. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli 1995, pp. 271-283.

Barcinonensis. Diciamo subito che esso è risalente al III o IV secolo d.C.¹⁹⁷; è probabilmente un esercizio scolastico destinato alla declamazione¹⁹⁸; ha conosciuto varie edizioni e un grande fervore di studi¹⁹⁹.

A unanime giudizio della critica, l'anonimo autore è certamente un *poeta doctus* nutrito di buone letture e abile nel fare buon uso di espressioni e formule ricavate da Virgilio, Ovidio, Lucano, da Seneca tragico, Silio Italico e Stazio²⁰⁰. Segnalazione a parte merita il sapiente riuso di motivi properziani: nell'ombra futura di Alcesti, impegnata in promesse di inquietanti ritorni, riappare l'immagine di Cinzia dell'elegia *Sunt aliquid Manes*; nelle commosse parole dell'eroina, che affida i figli allo sposo, si avverte forte e chiara l'eco delle parole della properziana Cornelia dell'elegia 4. 1 (vv. 73 e ss.), carne a sua volta segnato da un esplicito legame d'emulazione con l'*Alcesti* di Euripide. Questa circolarità intertestuale ci consente di spostare il discorso sul problema della conoscenza del dramma euripideo da parte dell'anonimo. Conoscenza che, con tutta evidenza, è diretta: il nostro *poeta doctus* ha a disposizione il testo del dramma euripideo, del quale rielabora liberamente e in ordine inverso alcune scene, smonta e riusa singoli segmenti compositivi ricomponendoli in nuova successione (grazie anche all'intervento della *narratio* fuori campo), nel tentativo di intervenire negli spazi lasciati liberi da Euripide, ma sacrificando le complessità psicologiche dei personaggi.

Il poemetto, che restringe a cinque personaggi il gruppo delle *dramatis personae* (Apollo, Admeto, padre e madre di Admeto, Alcesti), è diviso in tre sezioni (il dialogo fra Apollo e Admeto, 1-20; l'agone fra Admeto e i genitori, 21-70; la *rhexis* di Alcesti, 71-102 e 120-122), intervallate da occasionali interventi di una voce esterna, chiamata nel testo «Poeta» (12, 21-25, 32, 42-46, 71, 103-120), che è sostanzialmente

¹⁹⁷ Il tipo di scrittura e di materiale impiegato aiutano a fissare un *terminus ante quem* per la datazione, seppur approssimativa, del poemetto. Come orientamento generale, gli studiosi, tra i quali il primo editore Roca Puig, propendono per la prima metà del IV secolo. Il Marcovich proponeva una datazione più bassa (la metà del IV secolo), senza tuttavia addurre elementi decisivi in tal senso. Il Nosarti evidenziava che gli indizi per un appiglio sicuro ai fini della datazione sono sfuggenti: per esempio quello del mito della Fenice, motivo nuovo in associazione ad Alcesti, ma che era di larga fortuna e di largo impiego retorico già nel III secolo. In generale dall'esame della tecnica compositiva del poemetto, incentrata su più *rhexeis* inframmezzate da brevissimi stacchi narrativi, quanto basta per collegarle l'una all'altra, emerge la figura di un colto dilettante, letterato e poeta di non eccelse doti artistiche, ma vivace, nutrito di buone letture d'autore e in grado di padroneggiare con sufficiente disinvoltura i mezzi retorico-stilistici appresi dalla scuola. Dal canto suo, il Tandoi concludeva: «Abbiamo a che fare [...] con un poeta e retore di provincia, rappresentante in ritardo della seconda Sofistica, che coltiva anche'egli una tenue Musa d'occasione all'insegna del virtuosismo declamatorio, da proporre mediante la recitazione a un pubblico di modeste pretese e facile agli applausi», cfr. M. Marcovich, *The Alcestis papyrus revisited*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 65 (1986), pp. 39-57; L. Nosarti, *L'Alcesti di Barcellona*, Bologna 1992, pp. XIV e *passim*; V. Tandoi, *La nuova Alcesti di Barcellona*, in (a cura di) Id., *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, vol. I, Foggia 1984, pp. 233-242; 242.

¹⁹⁸ È stato ipotizzato con verosimiglianza che il nostro sia un componimento d'occasione destinato a venir declamato nella ricorrenza delle Carnèe che, a quanto c'informa Lucio Mestrio Floro (in Plutarco, *Quest. Conv.* 2, 717d), erano celebrate anche nell'Africa Cirenaica; cfr. V. Tandoi, *op. cit.*, p. 240.

¹⁹⁹ Cfr. la bibliografia posta in conclusione di E. Rossi, *Una versione tardoantica del mito di Alcesti: l'Alcesti di Barcellona*, in "Dioniso", (2011), pp. 185-210.

²⁰⁰ Altre mediazioni ipotizzabili sono le opere di Accio e Levio. Della tragedia di Accio possediamo un solo verso, conservatoci da Prisciano (G.L. II 481), 13 sgg., che forse si riferisce al momento in cui Alcesti viene ricondotta dall'Ade. Dell'opera di Levio, Gellio (*Noctes Atticae* XIX 7. 2 sgg.), conserva alcuni versi e informa che aveva conosciuto un *revival* significativo nel II secolo d.C., diventando oggetto di recite nei convivii. Riguardo alla presenza nel poemetto di molteplici prestiti suddetti, e il riconoscimento del debito con Euripide e con Properzio, cfr. E. Rossi, *op. cit.*

una voce narrante. Diversa da quella euripidea è pure la scansione temporale nella successione degli eventi: mentre in Euripide Alceste ha già preso la decisione di sacrificarsi prima che la tragedia abbia inizio (e di ciò veniamo a conoscenza nel prologo, che ha quindi la funzione di fornire informazioni sull'antefatto), qui è ancora tutto da decidere (e le cose che Euripide racconta nel suo prologo, qui invece vengono in parte rappresentate). Lo slittamento temporale determina anche la reazione emotiva di Admeto, reso edotto del proprio destino. Ne discende che protagonista della prima parte del poemetto sia Admeto, il cui sconforto apre la strada alla ricerca della vittima sostitutiva.

In conseguenza delle affermazioni di Apollo circa il destino di Admeto, l'anonimo continua a inscenare ciò che in Euripide non era rappresentato, vale a dire il conflitto fra Admeto e i genitori, che occupa la seconda parte del poemetto. Ancora l'attenzione è concentrata su Admeto, che informa il padre dell'imminenza della propria morte e lo esorta a compiere i preparativi funebri. Nei versi seguenti (42-46) un altro intervento del narratore introduce la *rhexis* della madre (46-70), che in Euripide non compare fra i personaggi ed è sempre menzionata all'interno della coppia genitoriale. La madre, che pur limita la sua partecipazione ad una consolazione stereotipata, pensa al dolore che lei stessa proverà per la perdita del figlio e chiama a soccorso, con un ulteriore sfoggio di erudizione, un'altra serie di *exempla*, cioè quelli delle madri che hanno perduto i loro figli.

La terza parte del poemetto (71-122) è invece incentrata su Alceste, la quale, di fronte al muto dolore del marito, pronuncia un lungo discorso (parzialmente mutuato da Euripide), articolato in tre parti: l'annuncio della decisione del sacrificio (71-82); la richiesta di fedeltà (83-92); la raccomandazione per i figli (93-102). La variazione più macroscopica rispetto alla tragedia greca consiste nella risoluzione della vicenda: l'autore del poemetto offre una conclusione infelice della storia, in quanto Alceste muore e non torna in vita²⁰¹, versione che non è stata seguita dalla tradizione successiva, dove ha prevalso la soluzione ottimista²⁰².

Quale fu la destinazione di questi esametri? Secondo il Gianotti, per il testo di Barcellona si deve mettere in conto un'effettiva destinazione scenica, se non altro sulla scorta delle *notae personarum* inserite sui margini del papiro in corrispondenza dell'inizio delle battute dei singoli personaggi²⁰³. Saremmo dunque di fronte alla trascrizione di un'azione drammatica; se, a integrare le battute del testo,

²⁰¹ Sulla morte di Alceste numerose sono le posizioni dei critici. Taluno ha supposto che il poemetto sia stato conservato mutilo sia dell'inizio sia della fine, ma tale ipotesi è respinta sulla base della presenza di una chiusa brusca anche nel centone virgiliano *Alceste* contenuto nell'*Anthologia Latina* (15 Riese), e sulla base dell'integrità e compiutezza strutturale del poemetto. Altri sostengono che la soluzione della morte di Alceste, presente in entrambe le versioni tardoantiche, sia debitrice di un'innovazione apportata al mito da un autore precedente, che potrebbe essere Levio. Altri fanno risalire la morte di Alceste allo schema convenzionale della morte filosofica, come quella di Socrate nel *Fedone* di Platone, o quella della matrona di Ceo in Valerio Massimo. Altre posizioni sostengono: il collegamento della morte eroica di tradizione romana (Alceste rinasce attraverso la poesia); la relazione di Alceste con l'araba Fenice (nello sforzo di confutare l'interpretazione cristiana della Fenice); che l'anonimo abbia voluto comunque «suggerire l'idea della provvisorietà della morte e dell'immane ritorno»; tutte le posizioni suddette si trovano riassunte in E. Rossi, *op. cit.*, nella nota 88.

²⁰² Nell'*Alceste di Samuele* di Alberto Savinio (1949) si trova una simile declinazione, che intende la morte come sede privilegiata della relazione amorosa.

²⁰³ Cfr. G.F. Gianotti, *Sulle tracce della pantomima tragica. Alceste tra i danzatori*, in "Dioniso", (1991), pp. 121-149

immaginiamo accompagnamento musicale e danze mimetiche di ballerini-attori, forte si fa la tentazione di considerare il carme di Barcellona come una versione pantomimica della storia dell'eroina euripidea, la cui diffusione è ben attestata a Roma sia in chiave tragica (grazie all'omonima tragedia di Accio), che in chiave lirica (con uno degli *Erotopaegnia* di Levio, ancora presente nelle recite conviviali del II secolo, come sappiamo da Gellio 19, 7, 2 e ss.).

Del resto, che l'*Alcestis Barcinonensis* possa essere un libretto per pantomima può contare su due accenni a esecuzioni pantomimiche della vicenda ascrivibili al II secolo: Giovenale (6, 63-66) e Luciano (*De salt.* 52). L'anonimo poeta dell'*Alcestis Barcinonensis* avrebbe dunque composto un libretto per pantomina, dando così inizio di fatto alla fortuna melodrammatica di Alceste (via destinata a essere percorsa, in età moderna, da Calzabigi e Gluck, fino a H. von Hoffmannsthal e R. Strauss).

Il pantomimo si proponeva di far rivivere scenicamente e visivamente le trame del teatro antico. In questo genere di rappresentazione, affidata di regola ad un solo interprete (affiancato da un coro che narrava la storia), che sosteneva diverse parti indossando la maschera ed esprimendosi con movimenti del corpo e delle mani accompagnati dalla musica, i soggetti erano spesso presi da quelli del repertorio tragico (ma esisteva anche un pantomimo comico-satirico). Infatti, si usava l'espressione *saltare tragoediam*, per designare quel particolare modo di far rivivere, senza parole, le storie dei grandi personaggi del teatro tragico, per lo più di ascendenza mitologica. Possiamo ben dire che, dopo il tramonto letterario e scenico della tragedia, sarà proprio il pantomimo a tener viva la conoscenza del patrimonio di miti e leggende tradizionali²⁰⁴.

Al pantomimo, o per meglio dire alla scrittura dei relativi libretti scenici (la cosiddetta *fabula saltica*), si dedicarono anche autori importanti come Lucano, di cui si ricordano alcuni titoli (*Atreo e Tieste*, *Ajax*, *Niobe*, *Hercules Furens*), e Stazio, che scrisse un'*Agave* per il celebre pantomimo Paride (come è attestato nella settima satira di Giovenale)²⁰⁵. In genere, il pantomimo era un ballerino, ma sono ricordate anche delle ballerine, vere artiste che raggiunsero una notevole fama. Lo spettacolo era accompagnato da un'orchestra, composta da auleti, citaredi, percussionisti. In alcuni casi la musica aveva un ruolo preponderante, come ci informa Seneca, in una delle *Epistole* (XI 84. 10): «Nelle nostre rappresentazioni pantomimiche ci sono più cantori di quanti spettatori ci furono un tempo nei teatri».

Varie fonti ci informano che il pantomimo aveva un linguaggio gestuale, composto di movimenti rigidamente codificati, che il pubblico degli intenditori sapeva decifrare perfettamente, distinguendo i diversi passi di danza, le figure eseguite dall'interprete soprattutto con determinati movimenti delle

²⁰⁴ Tale funzione "memoriale" diventerà una delle principali ragioni addotte in sua difesa, sul finire del IV secolo, da Libanio (*Orationes*, 64. 112). Per completezza di informazioni, diciamo anche che abbiamo testimonianza di pantomimi derivati da altre forme letterarie. Plutarco, per esempio, ci racconta di un pantomimo basato su dialoghi platonici; cfr. Plutarco, *Quaestiones Convivales*, 7 (711 C). Ateneo, dal canto suo, riferisce di rappresentazioni pantomimiche di temi di filosofia pitagorica, cfr. Ateneo, *Deipnosophistai*, 1. 20.

²⁰⁵ Il Tedeschi ha espresso la condivisibile ipotesi per la quale anche i centoni virgiliani contenuti nel codice Salmasiano (*Medea*, *Alceste*, *Paridis iudicium*) fossero libretti per pantomime, cfr. G. Tedeschi, *Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima imperiale*, in "Camenae", 23 (2019).

mani e i singoli atteggiamenti del volto²⁰⁶. Il pantomimo aveva raggiunto, in età tardo antica, livelli di grande raffinatezza e di perfezione comunicativa, tanto da poter essere considerato perfino come una forma di comunicazione letteraria non verbale di grande interesse. Perfino Agostino sembra ammirare gli *histriones* che «col movimento di tutte le membra mandano certi segni a quelli che sanno interpretarli e quasi conversano con i loro occhi»²⁰⁷. Insomma, il pantomimo è la forma più raffinata e colta dello spettacolo tardo antico.

Il testo del libretto dell'*Alceste* pantomimica consiste di monodrammi in successione, che offrono l'espressione di emozioni e l'imitazione di azioni dei personaggi. Come nelle pantomime di epoca imperiale, nell'*Alcestis Barcinonensis* i personaggi appaiono l'uno di seguito all'altro, esprimendo se stessi (o compiendo delle azioni), e poi escono di scena, senza che la loro presenza fisica si sovrapponga mai a quella di un altro personaggio. Questo ricorda la descrizione di Luciano della capacità del ballerino di pantomima di trasformarsi con rapidità in diversi ruoli durante la stessa *performance* (*De salt.* 67)²⁰⁸.

Che l'*Alcestis Barcinonensis* fosse il libretto per un'esibizione pantomimica è persuasa anche la Hall: «An *Alcestis* pantomime could certainly have been performed in the lively culture of southern Spain (there was probably a theatre at Barcelona, and certainly a beautiful amphitheatre at Tarraco). There is testimony to the pantomime dancers' rivals, itinerant star *tragoidoi*, visiting cities in Iberia. Yet there is, of course, no reason to insist that because the codex in which this *Alcestis* is included was discovered in Barcelona, the poem must have originated there. It could have been a famous libretto, of virtually any provenance, that did the rounds of all the Latin-speaking communities in which theatre flourished»²⁰⁹.

Anche la scansione metrica del poemetto è la stessa che struttura quei testi, che sappiamo essere stati oggetto di rappresentazione pantomimica (*i.e.* brani virgiliani e ovidiani²¹⁰), ed è quindi improprio parlare dell'*Alcestis Barcinonensis* come di un esercizio retorico in forma di etopea, e men che meno come di un centone o di un epillio. Tanto più se si considera che la storia di Alceste era di attualità al tempo della Seconda Sofistica, al punto da fornire spunto per aneddoti e motivi nei romanzi antichi. Perciò, come afferma la Hall: «The pantomime dancer and his librettists will have been reminded constantly of this myth, partly because of its ubiquity in ancient funerary arts, but also because *Alcestis* remained a

²⁰⁶ Cfr. Nonno di Panopoli, *Dyonisiaca*, 19; Ateneo, *Deipnosophistai*, 14. 629-631; Luciano, *Περὶ Ὀρχήσεως*.

²⁰⁷ Agostino, *Doctrina cristiana*, 2. 3. 4. Vi è però da precisare che per i Padri della Chiesa, in astratto, l'arte del pantomimo può tranquillamente essere studiata con rispetto dallo stesso autore, che magari non esita a deprecarla violentemente nel momento in cui la considera nella concretezza della sua esecuzione spettacolare. Infatti, la censura dei pensatori cristiani è quasi sempre diretta alla sola dimensione spettacolare e performativa, mentre una maggiore apertura viene dimostrata nei confronti del teatro quale fatto letterario. Questa circostanza permetterà nei secoli successivi, e proprio all'interno di ambienti religiosi, la ripresa, prima della redazione di testi teatrali e dopo della loro realizzazione scenica, senza più incorrere in anatemi e condanne.

²⁰⁸ Cfr. G.F. Gianotti, *op. cit.*, p. 148.

²⁰⁹ E. Hall, *Is the 'Barcelona Alcestis' a Latin Pantomime Libretto?*, in (a cura di) E. Hall - R. Wyles, *New directions in Ancient Pantomime*, New York 2008, pp. 258-287; 261.

²¹⁰ Cfr. C. Panayotakis, *Virgil on the Popular Stage*, in *New directions in Ancient Pantomime*, cit., pp. 185-197; J. Ingleheart, *Et mea sunt populo saltata poemata saepe* (*Tristia* 2. 519): *Ovid and the Pantomime*, *ivi*, pp. 198-217.

popular figure within other media in the performance culture of later antiquity; indeed, a recently published *Oxyrhynchus papyrus* (POxy. 4546) contains the sole certain example of an ancient actor's speaking part in iambs, the lines attributed to Admetus at Euripides' *Alcestis* 344-82, but not those spoken by his interlocutors²¹¹.

P. Oxy inv. 89B/31, 33

Poco meno di una venticinquina di anni fa, Martin West pubblicò un ampio numero di frammenti ossirinchi, dei quali non è possibile stabilire con certezza né la provenienza (ma è probabile sia il Fayum), né l'appartenenza alla medesima fonte (giungono da un cartone di mummia, ma non si sa se provenissero tutti dallo stesso rotolo), benché tanto il *recto* quanto il *verso* siano compatibili con un'unica mano²¹² (immagini 15, 16, 17, 18 e 19). I frammenti sono databili al III-II secolo a.C., sulla scorta di considerazioni relative al *ductus* della grafia, che presenta caratteristiche di epoca tolemaica.

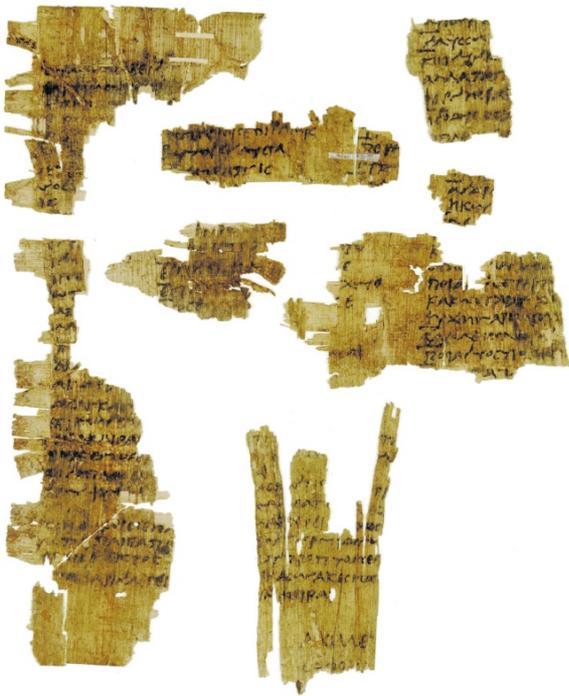


immagine 15: P.Oxy. inv. 89B 31, 33 (frr. A1-3-4-5-7-9-10-12)



immagine 16: P.Oxy. inv. 89B 31, 33 (frr. B1-3-4-5-7)

Dodici di questi frammenti conservano porzioni di una tragedia: la si può identificare agevolmente dalla sottoscrizione, che recita Ἀχιλλεὺς Σοφοκλέους. Sul lato perfibrare dei frammenti – o, più

²¹¹ E. Hall, *op. cit.*, p. 261. Sul *P. Oxy 4546* cfr. la prima serie dedicata ai papiri dello spettacolo citata in nota 1, alle pp. 48-51.

²¹² Cfr. M.L. West, *Sophocles with Music? Ptolemaic Music Fragments and Remains of Sophocles (Junior?), Achilles*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik”, 126 (1999), pp. 43-65.

precisamente, di otto di questi frammenti, laddove i restanti quattro sono vuoti – ci sono espressioni riconducibili ad un impianto tragico (secondo West, la medesima tragedia venne trascritta fronte/retro), e corredate di notazione musicale.

West ritiene che il Sofocle della sottoscrizione non sia il più celebre tragediografo, bensì Sofocle il Giovane. Sarebbe prova di questa paternità l'*escamotage*, tipicamente ascrivibile al gusto più tardo, di far precedere la morte dell'eroe principale (Achille) dall'uccisione del re etiope Memnone (da quello compiuta). Infatti, in uno dei frammenti, West intravede un coro di Etiopi, che piange la morte del proprio sovrano.

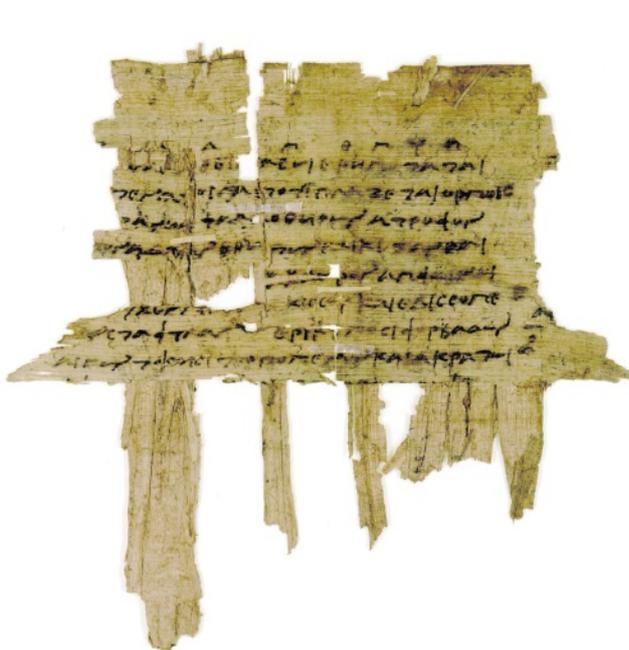


immagine 17: P.Oxy. inv. 89B 29 (fr. C4)



immagine 18: P.Oxy. inv. 89B 29, 30 (frr. C13-15)



immagine 19: P.Oxy. inv. 89B 30, 31 (frr. C14-15)

A giudicare dalla *mise en page* del testo non musicato – ci sono delle *paragraphoi* a marcare l'interlocuzione, ma mancano le sigle dei ruoli – i frammenti potrebbero venire da un'edizione dell'*Achilleus* approntata a scopo di lettura²¹³. Tuttavia, i medesimi frammenti, sul retro, hanno parti di testo musicato, che invece fanno pensare ad un'impaginazione ad uso di esecuzione.

Oltre ai dodici frammenti riconducibili alla tragedia di Sofocle il Giovane, c'è poi una restante settantina di lacerti papiracei – tutti forniti di note musicali – che non si capisce bene in che rapporto sia con i primi. A dire il vero, tanto West quanto la Gammacurta propongono una serie di ipotesi tutte plausibili, ma tutte altrettanto prive di riscontri decisivi. Nel dubbio, è preferibile ritenere – se non altro sulla

²¹³ Ne è persuasa T. Gammacurta, *op.cit.*, pp. 170-171.

scorta del coevo uso attestato in ambito documentario²¹⁴ – che lo scriba abbia aggiunto i testi tragici musicati al dramma originario di Sofocle il Giovane, annotandoli dall'altra parte del papiro nei punti corrispondenti a quelli sul *verso* all'interno dei quali andavano inseriti in sede di esecuzione.

Diversamente, invece, ci sarebbe da pensare che questi ulteriori settanta frammenti, in realtà, provengano da un rotolo diverso da quello dell'*Achilleus*, e vadano a costituire ciò che resta del repertorio di un citaredo. Infatti, il Luppe²¹⁵ e il Kannicht²¹⁶ trattano il “fronte” e il “retro” come contenitori di testi separati. In altre parole, si dovrebbe ritenere che le sezioni musicate siano le parti corali della medesima tragedia scritta nel *recto*, aggiunte nel *verso* in diversi punti in modo corrispondente alla sequenza drammatica che alternava episodi a parti corali. Insomma: il papiro sarebbe un copione destinato al coro, per il quale i dialoghi trascritti servivano da punto di riferimento, in modo da sapere quando intervenire durante lo svolgimento dell'azione scenica.

Il fatto che sul lato in cui è annotata la tragedia manchino rimandi alla parte retrostante – a guisa di un “a questo punto, si veda dietro”, come avveniva, *e.g.*, nel caso del rifacimento di una porzione di testo del mimo *Charition* in *P. Oxy. III 413*²¹⁷ – non deve fuorviare: qui le aggiunte musicate si trovano sparse qua e là nel retro in punti più o meno corrispondenti ai luoghi in cui andrebbero inserite nel testo principale.

Un altro *Achilleus* (di paternità eschilea?) è conservato in un papiro redatto secondo un principio analogo. Si tratta del *P. Köln VI 241*, consistente di due frammenti più grandi e altri più miseri frustuli (**immagini 20 e 21**). Nel primo frammento vi è forse traccia di un dialogo drammatico tra il corifeo (di un coro di Mirmidoni) e Odisseo, riguardo al rifiuto di Achille di prendere



immagine 20: P. Köln VI 241 (fr. A)



immagine 21: P. Köln VI 241 (fr. B)

²¹⁴ Per esempio *P. Tebt. I 58* presenta sul retro una continuazione del testo; *P. Cairo Zen. 59355* invece ha dall'altro lato del foglio una specie di *errata corrige*; *P. Rev. Laws* e *P. Oxy. 2694* – molto similmente a questi frammenti – hanno delle vere e proprie aggiunte (nel primo caso di modifiche alla legislazione annotata sul *verso* e nel secondo di *marginalia* al testo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio).

²¹⁵ Cfr. W. Luppe, in AA.VV., *Referate*, in “Archiv für Papyrusforschung”, 41 (2001), p. 187.

²¹⁶ Cfr. R. Kannicht, in B. Snell - R. Kannicht - S.L. Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. V, Göttingen, 2004.

²¹⁷ Cfr. la prima serie dei papiri citata in nota 1, alle pp. 35-40.

parte alla guerra; nel secondo vi è il rapporto del messaggero ad Achille sul pericolo in cui sono i Greci. Tra le righe delle tre colonne, che si possono ricostruire, qualcuno ha letto la locuzione ἄλλα ὀπίσω accanto all'indicazione χοροῦ μ[έ]λος²¹⁸. Quest'ultima era generalmente la trovata degli scribi per indicare i punti nei quali c'erano le parti corali che non venivano però trascritte. Nei frammenti ossirinchiti in esame, invece, la trascrizione era annotata sul retro.

Ecco perché si potrebbe eventualmente ritenere che i frammenti di questo *Achilleus* appartenessero ad una copia approntata non tanto per la lettura, quanto piuttosto per l'esecuzione del coro, dandogli un saggio del testo dialogato (quello privo di note), giusto per orientarsi nei punti dell'esecuzione nei quali i coristi dovevano intervenire. Perciò, bisognerebbe considerare il testo in maniera esattamente capovolta: la porzione principale è quella fornita di musica (destinata al coro), mentre quella secondaria è quella dei dialoghi tragici (mero indizio di dove il coro doveva intervenire cantando).

Il vaso di Pronomos

Il σατυρικὸν δράμα era un componimento drammatico, nel quale il coro era composto di satiri; il solo dramma satiresco che ci è giunto integro è il *Ciclope* di Euripide; consistenti frammenti ci restano degli Ἰχθυεῖται di Sofocle e de *I pescatori con la rete* di Eschilo; e poi null'altro che lacerti²¹⁹.

Una testimonianza di eccezionale importanza e valore ci è resa dal Vaso di Pronomos (**immagine 22**), un cratere attico a volute, risalente alla fine del V secolo a.C. e proveniente da Ruvo di Puglia. Qui fu rinvenuto nel 1835 all'interno della ricca sepoltura (databile all'inizio del IV secolo a.C.) di un membro dell'antica aristocrazia locale²²⁰.



immagine 22: Vaso di Pronomos

²¹⁸ Cfr. (a cura di) M. Gronewald - B. Kramer - K. Maresch - M. Parca - C. Römer, *Kölner Papyri*, Band 6, Cologne 1987.

²¹⁹ Uno di questi, tramandato dal *P.Oxy. XVIII 2162*, è trattato in *I papiri dello spettacolo. Terza serie*, cit., alle pp. 85-89.

²²⁰ Molinari ricorda che i vasi dipinti con illustrazioni di tema teatrale avevano, prevalentemente se non esclusivamente, una destinazione funeraria. Infatti, anche la discarica funeraria di Lipari contiene frammenti di pittura vascolare, statuette e mascherine ispirate esclusivamente ai personaggi della commedia nuova o, in qualche caso, della tragedia. Indirettamente questa circostanza instaura un ambiguo rapporto fra la morte, gli Inferi e il rito funebre da una parte, e il teatro – in particolare comico – dall'altra. Tuttavia, è altrettanto vero che i vasi, ancorché magnificamente dipinti, avevano una funzione pratica ben precisa, che ne determinava anche la forma (l'*oinochoe* era una brocca per versare il vino; lo *skyphos* una coppa per berlo; il *kantharos* una coppa per le libagioni; la *hydria* un contenitore per l'acqua). Perciò, è presumibile che il Vaso di Pronomos sia stato acquistato per un uso pratico; poi, alla morte del suo possessore, ne avrebbe accompagnato il corredo funerario, cfr. C. Molinari, *Il nodo di Pronomos*, in "Dionysus ex machina", 4 (2013), pp. 202-232, ottima guida per l'analisi (e la ricca bibliografia) del Vaso di Pronomos. Un altro contributo, altrettanto utile e completo, è F. Giacobello, *Il vaso di Pronomos. Fra satiri e teatranti: la festa gioiosa di Dioniso*, in (a cura di) Ead., *Dioniso. Mito, rito e teatro*, Venezia 2015, pp. 60-73.

Ritraendo i membri di una *troupe* della fine del V secolo a.C., esso ci offre preziose informazioni sul dramma satiresco, sui suoi personaggi, sui costumi, sui musicisti. Volendo fare un paragone, esso è simile ad un poster *ante litteram* di una *performance* della compagnia teatrale il cui personaggio più importante, data la posizione centrale proprio sotto quella di Dioniso, sembra l'auleta Pronomos, un personaggio reale che da altre fonti conosciamo come un musicista beotico famoso nell'Atene dei suoi tempi. Realizzato con grande perizia tecnica e accuratezza stilistica non indifferente, il cratere è attualmente conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli²²¹.

Sul lato A (**immagine 23**) è rappresentato un gruppo di attori del dramma satiresco, alla presenza di Dioniso e della sua sposa Arianna, entrambi ritratti adagiati su una *kline*, abbracciati e complici. Il dio ha il torace nudo e le gambe coperte da un *himation*, ricamato con un motivo a palmette e sfingi; Arianna è invece rappresentata con la chioma raccolta in uno chignon e indossa un chitone trasparente e un mantello ricamato con stelle e *nikai* su quadriga. Lo sfondo è ricco, e un tralcio di vite con grappoli d'uva, dono del dio agli uomini, incornicia la scena. Accanto ad



immagine 23: Vaso di Pronomos (lato A)

Arianna siede una ragazza vestita sfarzosamente, identificata con la musa Paidà, che voltata verso la coppia regge in mano una maschera teatrale femminile; a lei il piccolo Himeros seduto ai piedi offre una corona.

Sul livello inferiore troviamo gli interpreti del dramma, cioè gli attori in abiti da scena. Un primo anonimo, con barba e chioma fluenti, indossa un mantello orientale, per forse interpretare un re barbaro (come indicherebbe anche la maschera che regge). Dall'altro lato compare l'attore che interpreta Eracle, che reca maschera, clava e faretra, e indossa un corto chitone, stivali e corazza. Accanto a lui c'è un altro attore, che interpreta Papposileno, con il corpo ricoperto da peli bianchi, con un bastone in mano e una pelle di pantera sulla spalla.

Ad un più attento sguardo ci si avvede che la scena rappresenta piuttosto un momento di riposo dal dramma, con gli attori che scherzano e chiacchierano tra loro; il primo con una corona d'edera

²²¹ La realizzazione avveniva assemblando le parti che venivano lavorate separatamente, la qual cosa comportava inevitabili difficoltà tecniche e non indifferenti costi realizzativi. La complessità formale del vaso porta a datarlo (al pari delle opere, stilisticamente vicine, del Pittore del Dinos e del Pittore del Louvre), a circa il 400 a.C.

appoggia il braccio sulla spalla dell'altro e fissa la maschera da Satiro che solleva con il braccio²²². L'unico coreuta colto in azione mentre indossa la maschera di scena (ossia il tipico costume di scena dei

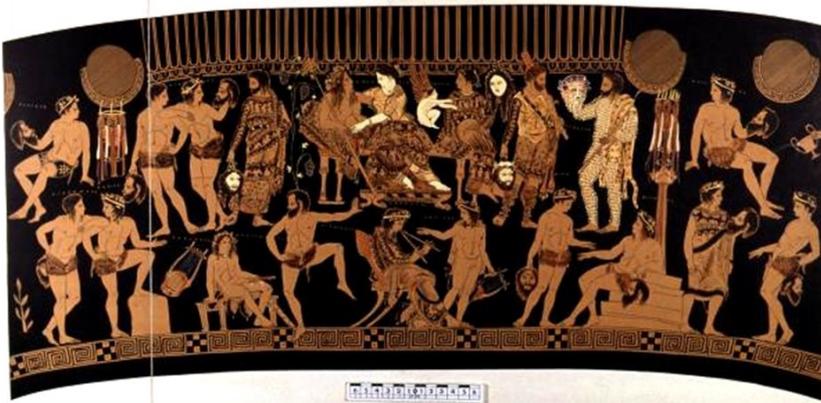


immagine 24: Vaso di Pronomos (veduta di insieme a colori e in bn)

stessa maniera degli attori, con un costume ricamato a onde ed un *himation* che gli avvolge le gambe, mentre i piedi sono nudi (immagine 24).

Dal momento che la scena appare come incorniciata dalla presenza di due tripodi bronzei, e sul capo di tutti i personaggi sono poste corone di alloro, è ipotizzabile che il ritratto sia stato fatto in seguito ad una vittoria nelle Grandi Dionisie.

Sul lato B (immagine 25), in continuità con la scena della *troupe*, c'è un corteggio di Satiri e Menadi. Il *trait d'union* è un Satiro, che, mentre guarda la scena con gli attori, porge un *kantharos* rovesciando del vino. Su questa seconda faccia del vaso, dunque, si racconta un'altra storia: la fuga gioiosa di Dioniso e Arianna, circondati appunto dai Satiri e dalle Menadi del tiaso. Dioniso si è liberato del mantello (che

coreuti, il gonnellino peloso con coda e grande fallo e una maschera barbata con orecchie equine), ed esegue un passo di danza è *Nikoleos*, che ha una posizione di rilievo nel diametro massimo del vaso, al centro, con un braccio alzato, mentre piega la gamba corrispondente e volge la testa nella direzione opposta, sta esibendosi nella *sikinnis*.

Infine, ci sono il *chorodidaskalos* Demetrios, ovvero il drammaturgo compositore della tetralogia, e Pronomos, l'auleta, il vero re della festa e protagonista del ritratto. Questi è seduto su un *kelismos* (una sedia con schienale e gambe ricurve), mentre suona il doppio flauto gonfiando le gote; veste alla

²²² Il Trendall e il Webster erano persuasi che sul vaso fosse immortalato un momento di festa. Pronomos, celebrato e committente, avrebbe riunito attorno a sé (e a Dioniso, ovviamente) l'intera compagnia di un dramma satiresco (ma va da sé che quegli attori avranno avuto in repertorio un'intera tetralogia, indicata poi come vincitrice al concorso teatrale), affinché se ne facesse una "foto ricordo" subito prima dello spettacolo (come sembra suggerire il fatto che il coreuta *Nikoleus* stia provando un passo); cfr. A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971. Tuttavia, le teste coronate di alloro fanno pensare piuttosto ad un "dopo recita", e *Nikoleus* potrebbe piuttosto rievocare al personaggio che gli è accanto come ha danzato durante la rappresentazione satiresca.



immagine 25: Vaso di Pronomos (lato B)

nell'altra parte gli copriva le gambe) e corre, atletico e spensierato, tenendo stretta Arianna con un braccio, e reggendo nell'altra mano la cetra.

Diversi vasi, più o meno coevi di questo, ritraggono immagini simili: *e.g.* quello del Pittore di Atene conservato a Tampa, in Florida, o la coppa del Pittore di Meleagro (peraltro ritenuto appartenente alla medesima scuola del ceramografo del Vaso di Pronomos). Nel lato B Dioniso appare circondato non più da attori e coreuti satireschi, bensì dall'intero suo tiaso composto da Menadi e da veri Satiri.

I Satiri (veri) fanno parte del tiaso bacchico, o della processione spettacolare, guidata da un auleta (come in un vaso del Pittore di Leningrado, dove l'auleta indossa un lungo chitone con maniche, esattamente simile a quello portato da Pronomos), mentre gli interpreti del coro satiresco indossano un perizoma con fallo e coda, che li distingue dai personaggi delle storie mitiche.

Si tratta degli stessi personaggi, che nella faccia A erano coreuti da teatro e che ora diventano mitici membri del tiaso (o viceversa)? Potrebbe la scena del lato B essere un'immagine della fabula satiresca rappresentata? In fondo siamo nel V secolo a.C., epoca nella quale il rapporto tra teatro e celebrazione dionisiaca è ancora forte e saldo. O ancora, può essere quell'immagine un'idealizzazione del desiderio degli interpreti di essere ammessi al tiaso dionisiaco?

Un'opera così ricca richiede un committente importante. L'ipotesi più avvalorata è che a richiedere il manufatto sia stato lo stesso Pronomos, personaggio realmente esistito, che in tal modo voleva assicurarsi la testimonianza e il ricordo non solo di una vittoria al concorso drammatico, ma anche la celebrazione di un'intera onorata carriera, tanto eccellente da autorizzare l'auleta ad aspirare a entrare nel tiaso bacchico.

Ma dalla Grecia, luogo di origine, come finì a Ruvo di Puglia? Sul punto le ipotesi sono diverse: il vaso, durante la sua vita ateniese, forse venne conservato in casa o al più dedicato in un santuario dionisiaco, ma, in una fase successiva a noi ignota, probabilmente fu acquistato (o donato) al proprietario finale, o immesso nel mercato di vasi alla fine del V secolo a.C. diretto verso Ruvo. Altra teoria pensa che il vaso, fabbricato ad Atene, sia stato realizzato proprio per il mercato apulo, così la scelta del soggetto giustificerebbe l'apprezzamento da parte dei fruitori apuli per le scene teatrali²²³.

²²³ La produzione vascolare ateniese fu oggetto di un'intensa esportazione, soprattutto verso le colonie della Magna Grecia e della Sicilia, ma raggiungeva anche l'Etruria e la Gallia Cisalpina. Non a caso, il Vaso François, un grande cratere a figure nere risalente ai primi decenni del VI secolo a.C., la cui decorazione pittorica costituisce una sorta di enciclopedia della mitologia e della leggenda greca, fu trovato a Chiusi, in pieno territorio degli Etruschi. L'acquirente del Vaso di Pronomos era probabilmente un appassionato di teatro, oppure un adepto del dionisismo, il quale magari non sarà stato in grado di decifrare con sicurezza l'esatto tema dell'iconografia, pur potendo darne una significativa lettura simbolica, cfr. C. Molinari, *op. cit.*

Certo il Vaso di Pronomos non è l'unico esempio del genere, ma forse può essere considerato il modello per una serie vasi riferibili allo stesso artista o alla sua cerchia, come il frammento di Würzburg, nel quale un coro (di donne?) è disposto attorno a un auleta reggendo le maschere. Certamente non riferibili a un momento rituale sono invece i molti casi in cui un singolo attore, spesso accompagnato da una auleta o da un inserviente, prova un atteggiamento o un passo di danza.

Il Vaso di Pronomos inaugura una linea iconografica, un altro esempio della quale è il mosaico pompeiano risalente all'età flavia, ma probabilmente derivato da un affresco di fine IV - inizi III a.C.²²⁴. In ogni caso, né nel mosaico in questione né in Pronomos, alla maschera viene attribuito quel rispetto quasi sacrale che invece troviamo in un affresco da Ercolano del I secolo a.C. (probabile copia di un originale ellenistico del 300 a.C. circa).

²²⁴ Un'analisi di questo mosaico si trova nella prima serie dedicata ai papiri dello spettacolo (pp. 53-55).

Un incontro e un'amicizia. Emilio Piccolo²²⁵

di Antonino Contiliano

Emilio Piccolo, morto ad Acerra (dove abitava) il 23 luglio 2012, è stato un amico caro e prezioso compagno di idee e di iniziative condivise per modello e in azione. A lui, dopo la morte, ho dedicato il mio Comunismo possibile. Utopia efficace²²⁶. Il frammento poetico qui in esergo (che accompagna il saggio), è parte di una sua poesia più lunga, ed è il luogo più immediato della nostra concordia poetica. La stessa poesia fu accolta pure, articolandola, all'interno del testo poetico collettivo sine nomine Elmotel blues (2007). Ai testi di poesia collettiva e anonima propostigli da me, Emilio partecipò con entusiasmo e consigli preziosi (Compagni di strada camminando, 2003; Marcha hacker - risata cyberfreac, 2005; We are winning wing, che prese l'avvio nel 2010 su www.retidededalus.it e fu poi pubblicato per i tipi di CFR, Piateda (SO) 2012.

L'amico aveva il padre che faceva il tubista, / e la vita se l'è sudata / per consentire al figlio di essere quello che ora è. / [...] / Nulla ricorda in lui il padre che faceva il tubista, / e la vita se l'è sudata / per consentirgli di essere quello che è. [...] / È felice, e basta. / Va in televisione, fa l'addetto stampa, / e parla sempre con la stessa voce, dice sempre le stesse cose. / Che i comunisti sono cattivi, e hanno rubato la gioventù / a chi solo perché aveva vent'anni credeva di essere eterno / e di poter cambiare il mondo. Che il mercato rende liberi, / e che un servo di scena può essere felice come il padrone, / e che sa bene come i servi sono simili a quei cagnolini, / e che scodinzolano non appena annusano l'odore del biscotto.

Gli ho dedicato pure una serata di letture poetiche (*Erezione eretica, Insurrezione erotica*, Marsala) alle "2Rocche", uno degli scogli del mare lilibetano. L'iniziativa è stata resa nota tramite la pubblicazione sui giornali locali. Rileggo il testo di questa nota che è indicativa della comune identità del pensare e del sentire:

Il 20 agosto '15, alle "2Rocche" (ore 21:30) di Capo Boeo di Marsala, l'ONG non-estinti poetry, condizioni climatiche permettendo, organizza l'ormai nota serata di letture letterarie e poetiche, musica e pittura, teatro et alia, aperta a chiunque volesse farne parte. Liberi da ogni patrocinio e tutela, ognuno si attrezzi come può in termini di strumenti... illuminazione (per leggere o fiaccolare i buchi della rocca) ed altro! In mala tempora e demolizione, quest'anno il tema del conflitto ha come medium l'erezione eretica, ovvero l'insurrezione dell'eros e dei corpi castrati dalla fabbrica del nuovo potere smaterializzato. Il ri-usato potere simbolico, cioè che, schizzando il tessuto della mente dalle pieghe del corpo, produce e amministra sine die merci sogni e desideri, desublimazioni repressive e cicliche crisi, nanotecnologie e neuro-scienze marketing, produzione e consumo di beni simbolici e/o di varia semiotica etc. Rovesciare la gerarchia delle funzioni separate (idealizzate e idealizzanti), che il potere egemone attribuisce ai corpi ri-fatti e variati, è l'altra rivoluzione altra, la contro-modernizzazione. La rivoluzione, questa, cioè che deve demistificare e aggredire i micropoteri delle istituzioni concomitanti strumentali, così come verifica infatti l'utilizzazione della neo-industria dell'immateriale; quella cioè che disciplina e controlla i piaceri e i desideri dei corpi degli uomini e delle donne.

Scrivo Emilio:

“Ok, la rivoluzione non ci sarà / non staremo a piangere per questo / né per le stelle che si sono spente nel nostro cuore / non piangeremo nemmeno se una donna ci dirà / che siamo inutili come le lattine vuote di coca-cola / ... / io più semplicemente dico che alla mia età / si può fare a meno anche di questa verità / ... /”; “Allora, scopiamo, tu ed io, / quando la sera si stende contro il cielo / ... / scopiamo, in questa casa semideserta, / ... / oh, non chiedere Cosa? / andiamo a fare la nostra scopata. // Nei corridoi gli alunni vanno e vengono / parlando di Eliot e di Dante”; “Beatrice: da qui verso / fino a ritrovarsi / in ortu et in exitu vitae / simultaneamente / come negli ultimi minuti di quel film di Kubrick / ... / un uovo: alfa ed omega / cunicolo osceno e senza scena / dove i ricordi sono un punto matematico / e il corpo l'unica cosa che ci rimane / di ciò che abbiamo vissuto //...// ciò che resta

²²⁵ Saluto per Emilio Piccolo (in occasione dell'incontro-convegno, ott. 2023, a Trapani organizzato da Scalabrino e gli amici della rivista "Senecio/Vicoacitillo").

²²⁶ <http://retroguardia2.wordpress.com/2012/11/25/comunismo-possibile-utopia-efficace>

dei dèmoni che siamo stati // perché sia la vita ciò che è sempre stata / perché”. (Emilio Piccolo, *Don't in Oroscopi*, 2002; Luther Blisset, *Interlude e La vertigine e il buco in Beatrice - My heart is full troubles*, 1999).

Per Emilio, l'“ONG non-estinti poetry”, allora, nella serata del 20 agosto (m. c.), proporrà l'erezione erotica. E l'erezione erotica come “tromba di guerra e sedizione” (Hobbes, *De Cive*) o come insurrezione conflittuale dei corpi individuali e sociali mediante la lingua della poesia e dell'arte; perché spinozianamente la *cupiditas*/il desiderio permanga nel suo “*conatus*” o nel suo “sporco” stato di piacere e felicità spirituale-corporeo, costante e disinquinato. Oggi è l'anima digitalizzata del capitalismo linguistico-simbolico che imprigiona la potenza dei piaceri dei corpi singolari e sociali! Dissequestrare il piacere e le sue qualità dai feticci dell'erotizzazione mercenaria della vita e dell'esserci storicamente depauperato, prodotti dal biopotere estetizzante e toto mercificante, è compito rivoluzionario e “macchina da guerra” (Deleuze/Guattari) desiderante di antagonismo “comunista”: corpi di tutto il mondo, uniti, *necesse est* allora riappropriarsi della promessa di felicità del con-vivere politico globale sputtando i dispositivi della formattazione glocal.

Se c'è un biopotere diffuso che disciplina e controlla commerciando i corpi – corpi erotizzati, abbronzati, tatuati, stilizzati, modalizzati e con-senzienti, rifatti dalla chirurgia estetica, palestrati e lucidati ma deodorati, sgonfiati dall'anoressia o gonfiati e storditi fra spot, discoteche, droghe, ubriachezze e notti bianche (che sono di un nero che più non si può)... – secondo il regime della sublimazione della verità della fabbrica dei desideri – che il sistema fa incorporare come identità erotico-sessuale riconosciuta e permessa –, allora evviva l'insurrezione eretica dell'eros allergico ai comandamenti e alle passività.

Se così martoriata e avvilita è la gioiosa materialità dei corpi e della loro vitalità pluribiforcante, allora è necessario che individui e gruppi (anche con la voce della poesia, dell'arte, della musica) pratichino il dissenso e l'eterotopia amorosa. Una possibilità quale altra possibilità di rottura dell'inafferrabile “effetto farfalla” e/o “effetto tunnel” dell'INSURREZIONE dei corpi come EREZIONE ERETICA o potenza della leggerezza non domata della forza viva dell'eros politico. Una potenza quale “debole forza messianica” nell'istante (*Kairos*) che decide di rompere la formattazione temporalizzata del potere sulla vita e sull'amore pulsante che gorgoglia “carne” e materia “caosmica”.

Una controrivoluzione, questa, fuori dagli usurati schemi dell'ideologia degli umanesimi spiritualizzati e totalizzanti e delle cure pastorali dei mercati. L'attività pastorale delle anime non è solo del potere religioso. Questo, giusto (!?) il connubio unisex del “concordato”, è anche quello solidale dello Stato, anche se non più sovrano (il suo deretano è esposto alla lingua dei mercati!).

In questo nostro tempo così bio-neuronico digitalmente scannerizzato, sovrano è il desiderio dei corpi e dell'eros nella libera e consapevole connessione delle menti e dei corpi, la “*cupiditas*” (il desiderio) dell'*Etica* di Spinoza e della democrazia comunista diretta.

Oggi, in questa giornata dedicata alla memoria di Emilio, il mio dire e pensarlo come compagno di idee e pensieri, amico ed esempio non è un fatto di circostanza. La nostra comunione di azione intellettuale

e amicale è precedente. Nel 2005, alla messa a punto del suo *Cuore di Cristo*, la mia adesione al testo è stata: “Cristo! che Cristo al miocardio!”:

Con Eraclito, ma anche con Musil della *Cacania* o altri, due parole e qualche riflessione su *Cuore di Cristo* di Luther Blissett.

Questo racconto su Casalpurga e i suoi personaggi “grotteschi” e ridicolizzati, sferzati per i loro vizi, i loro tic e la loro ignoranza, è un vero serraglio che vede crescere il fior fiore del semenzaio stupidario “personificato” dai vari s-docenti s-dicenti. Tutt’altro che autobiografica – consistenti e sintomatici i riferimenti culturali e storico-contestuali (passato/presente) extra-bios – la narrazione è una microstoria che, emblematicamente, può benissimo saltare i ristretti confini di Casalpurga (rabelesiana) e l’esperienza diretta del narratore, Luther Blissett. Il tracciato, còlto il modello storico-ideologico che non manca, può benissimo estendersi a tutti quei luoghi (e non sono rari, né unici) che non praticano neanche la “trasgressione del pensiero per accertarsi del piacere della sua esistenza” o del “pompino” che una donna ti regala come atto d’amore fondendosi con il tuo caz...; che i “giganti non hanno bisogno dei nani sulle spalle” né di comitati “di salute pubblica” alla Lucien de Rubempré (di stampo *Opus Dei*) che vigila “perché i vizi privati non rimangano solo privati ma siano pubbliche virtù”...

IRONIA e sarcasmo – attenuati dal comico del quotidiano e dai doppi e tripli sensi, ma non per questo meno dirompenti –, sferzanti e “formativi” per personaggi che agiscono per cliché e adombrano formule manualistiche (per cultura), sono il vero ordito di questo racconto, mentre lo stesso dice che i raccontati avrebbero bisogno di battezzarsi alle fonti del “Silenzio di Cage” e dell’immaginario critico e vissuto; e ciò almeno una volta, e prima di morire, specie se “uomo di mondo” come padre Corvino sperimenta per sé quello che poi impedisce agli altri.

Non manca l’autoironia, se Luther Blissett, congedandosi dagli auguri, all’insegna di una parodia dantesca, si schizza

[...]

ed è eccellente l’om che sé presume
d’aver le ali al volo e alla mignatta
ma matta sei tu anche amore mio
che di *fellatio* ed altro che non dico
riempi le mie notti e la mia mente
che nullo altro sente e ad altro tende
al punto dove il tutto coincide
la possa la *fantàsia* ed anche il *velle*
che come sempre è question di pelle

[...]

ma Luther mo’ saluta e corre a nanna
auguri a Casalpurga e a zia Giovanna
auguri agli amici ed ai nemici
ma quando mai sarete un po’ felici?

Nel 2007, sua l’idea della rivista “Alexanderplatz” (www.vicoacitillo.it). Con l’intento di aprire un dialogo e un dibattito di rete sulla contemporaneità e le sue contraddizioni, demmo così vita alle pagine web “Alexanderplatz” (www.vicoacitillo.it). Il numero primo, come tema, ebbe “Formazione e management”. “Identità e potere” è stato il secondo.

Il testo redazionale (condiviso) è stato/è:

La globalizzazione neoliberista del pensiero unico, la politica della sicurezza e del terrorismo che gli sono propri, e gli scenari della guerra infinita aperti attorno all’accaparramento delle risorse

“biologiche” per la sopravvivenza, hanno cambiato i termini dell’identità dei singoli, dei gruppi e dei popoli, come anche delle modalità e della misura del suo riconoscimento, così come la storia li aveva consegnati al sapere della filosofia, della scienza, della logica, della politica, della sociologia, della psicologia, della cultura.

Nei grandi crocevia dei transiti contemporanei, porti o aeroporti, frontiere e confini, ma anche nella realtà multiculturale e del *melting pot*, della realtà virtualizzata, della biopolitica e del biopotere, la questione dell’identità e del suo riconoscimento si pone così nei termini di una tecnologia del controllo per l’inclusione degli amici o l’esclusione o la “prigione” o la morte dell’Altro.

La produzione e circolazione delle idee dominanti, per le immediate ricadute di politica globale e di sicurezza, per il potere omologante gestito e teso a conservarsi, non certa e sicura di mediare, integrare e assorbire l’eterogeneità delle identità multiculturali, così codifica e decodifica le identità oltre i vecchi strumenti rappresentativi “formativo-psico-somatici”, personali e nazionali, del passaporto, della carta d’identità, delle impronte digitali o delle varie informative poliziesche, segrete o di altro spionaggio e alterazioni ad hoc.

La più recente codifica e decodifica delle identità, le cui chiavi di programmazione e lettura sono solo nelle mani del potere dominante, è quella di un’identità mappata astratta e formalizzata, e tutta interna e funzionale al tempo della vita sussunto interamente nella misura de tempo produttivo e linguistico del capitale neoliberista.

Digitalizzando la persona di ogni singolo uomo o donna attraverso misure di tratti psico-mentali e reazioni emotivo-intellettuali e culturali, identificanti “spessori” di “aggressività”, “pericolosità”, socialità, cultura *et alia* specifici, le cui tracce sono incise nella particolare morfologia che assumono determinate zone del cervello, fuori dal contesto storico-materiale proprio che ne ha plasmato lo stato d’essere contingente, l’identità eterogenea non ha più molti spazi di vita e di azione conflittuale e antagonista. La stessa retorica della diversità come “risorsa” diventa la parodia di una morte preannunciata.

Una carta d’identità psico-sociale e individuale, insomma, genetica e brevettata, e messa a punto per creare nuove frontiere di esclusione ed eliminazione programmate lì dove le stesse forze produttive in corso hanno abbattuto i vecchi confini ideologici degli Stati nazionali, delle classi sociali e dei diritti universali dell’uomo, ma non l’oppressione e lo sfruttamento.

Questa nuova carta d’identità psico-sociale e individuale digitalizzata, geneticamente brevettata, messa a punto con una scannerizzazione sofisticata, che scandaglia l’iride, la temperatura dei corpi, il dna e le zone del cervello “plastico” preposte al governo delle interazioni con la mente, le emozioni e i pensieri di ciascuno, è confezionata su misura e disponibile per un potere di dominio e controllo perpetuato, di inclusione ed esclusione dell’Altro, criminalizzato, che non ha bisogno di preghiere o di riti magici per essere scongiurato.

Offerta al potere e al controllo dalla nanotecnologia elettronica delle neuro-scienze, sperimenta nei laboratori di ricerca avanzata e finanziata dai governi dei Paesi ricchi e potenti, questa nuova carta d’identità, come un *recombinant* chimico e linguistico di omogeneizzazione e uniformità politica, non fa del cielo un presagio di democrazia e del mondo un prodigio di saggezza.

Ma un’altra identità è impossibile? Il politico – polis – non può essere privato e privatizzato, se il personale, e migrante in rete, del nostro tempo è divenire storico socio-politico e culturale collettivo planetario; se il suo “immaginario”, immerso in un tessuto di identità in transito, non si trova a suo agio tra le vecchie strutture novecentesche ed è in cerca di un habitat tra modelli emergenti in costruzione e mescolanza nell’equilibrio instabile dei tempi plurali e del tempo plurimo; se è potenza del divenire essere-plurale e molteplice che il potere non può bloccare, ma non annullare, se non con le misure della sua violenza e coercizione storica o misure messe in atto dalla sua classe dominante coniugando insieme sofisticate armi ideologiche tecnologico-strategiche, non ultima quella di una comunicazione contraddittoria quanto vischiosa e totalizzante.

Credo che, a conclusione di questo intervento, sia poco per stare dentro al mondo peculiare di Emilio uomo e poeta, ma è quanto sono in grado di fare. Spero che altri, più bravi e “potenti”, possano fare di meglio. Il mondo poetico di Emilio Piccolo ha lasciato una eredità etico-politico-poetica che invita agli approfondimenti di sguardi non allineati.