



SENECIO

Secondo convegno di antichistica

Sabato 3 ottobre 2015

Abbazia di Casamari - Veroli (FR)

NULLA DIES SINE LINEA

I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo

Programma:

Prima sessione, ore 9,30: presiede e coordina **Lorenzo Fort**

don Iginò Vona, *Alle radici del monachesimo. Il nostro monachesimo ha origini cristiane?*

Vincenzo Ruggiero Perrino, *Proprietà intellettuale nell'antichità. Questioni teatrali*

Antonino Contiliano, *Corporeità e tempo nella poesia di Emilio Piccolo*

Seconda sessione, ore 15,00: presiede e coordina **Andrea Piccolo**

Luigi Spina, *Uscire dal fortino, per far conoscere meglio gli assediati*

Letizia Lanza, *Presenze femminili in Senecio, tra ieri e oggi*

Luigi Gulia, *"Antiquus animus": la tradizione preromana in Virgilio e Livio*

Senecio costituisce da anni un importante punto di riferimento on-line per gli studi di antichità classica.

Sul sito vengono ospitati contributi critici, traduzioni, rivisitazioni e testi creativi in prosa e in poesia aventi attinenza con l'antico.

*È consultabile all'indirizzo web
www.senecio.it*



Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2016

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.

INDICE

<i>Parte I</i>	7
Introduzione	8
di Lorenzo Fort	
Alle radici del monachesimo. Il nostro monachesimo ha avuto origini cristiane?	14
di don Iginio Vona	
Proprietà intellettuale nell'antichità.	
Questioni teatrali	34
di Vincenzo Ruggiero Perrino	
Corporeità e tempo nella poesia di Emilio Piccolo	78
di Nino Contiliano	
<i>Parte II</i>	101
Poesie	102
di Emilio Piccolo	
Uscire dal fortino, per far conoscere meglio gli assediati	104
di Luigi Spina	
Presenze femminili in Senecio, tra ieri e oggi	111
di Letizia Lanza	
“Antiquus animus”: la tradizione preromana in Virgilio e Livio	130
di Luigi Gulia	
Performance poetica	142
di Anna Maria Pugliese	

Parte I

Introduzione

di Lorenzo Fort

Prima di dare inizio ai lavori, mi corre l'obbligo di porgere, a nome della rivista tutta, Direzione (Andrea Piccolo e il sottoscritto) e Redazione (Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola, Letizia Lanza), i più sinceri ringraziamenti a chi ci ospita nella stupenda e prestigiosa sede di questa Abbazia: don Eugenio l'abate (da poco subentrato al precedente don Silvestro), don Ildebrando il parroco, don Alberto il referente per le attività culturali.

Un grazie speciale va poi a Vincenzo Ruggiero Perrino, che con grande passione e competenza si è speso per la realizzazione di quest'evento.

Ringrazio il co-direttore, Andrea Piccolo, i relatori, che hanno accettato di partecipare al convegno: don Iginio Vona, Vincenzo Ruggiero Perrino, Antonino Contiliano, Luigi Spina, Letizia Lanza, Luigi Gulia, e ringrazio soprattutto quante e quanti sono presenti in sala, in particolare Anna Maria Pugliese, che nel pomeriggio leggerà una sua poesia e presenterà un breve video.

Dopo i ringraziamenti, una necessaria premessa, per spiegare l'origine di questo convegno.

Come Andrea Piccolo ed io abbiamo più volte ricordato, il 23 luglio 2012 moriva prematuramente suo padre Emilio, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore di "Senecio". Dopo i primi contatti tra Piccolo, Letizia Lanza e me stesso, Emilio, affascinato dall'intreccio tra antico e moderno, concepì l'idea di dare inizio, con l'ausilio di noi due redattori, a una nuova sezione della già vitale e importante rivista online – "Vico Acitillo 124. Poetry Wave" – da lui fondata e diretta, dapprima con Antonio Spagnuolo successivamente da solo. "Senecio" iniziò le pubblicazioni il 1° maggio 2003 (data non casuale, bensì oculatamente scelta per ragioni politico-scaramantiche) e, mentre aumentava il numero delle sezioni che già la costituivano – a Saggi, Enigmi,

Apophoreta; Recensioni, Note, Extravaganze; Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni, si aggiunsero L'antico online; Biblioteca; Fonoteca; Classici greci e latini – con il tempo acquistò sempre maggiore spessore e risonanza anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, svincolandosi così dalla testata madre e dotandosi di un proprio website (www.senecio.it). Doveva essere, e ancora oggi è, dedicata all'antichità (specialmente greco-latina ed ebraico-cristiana, ma non solo) e alle sue attuali rivisitazioni di ogni genere. Fu Emilio a scegliere il titolo e 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 scrisse di suo pugno l'editoriale che certo tutti i collaboratori e lettori conoscono bene.

Purtroppo la sua morte ha rappresentato una perdita incolmabile per il mondo della cultura e della società civile, per gli affetti familiari e in particolare per il figlio Andrea (che adesso segue le orme del padre nella direzione della rivista), per i tanti, tantissimi amici e collaboratori.

A più riprese le nostre pagine lo hanno commemorato, così da riproporre in modo degno la sua figura di docente, studioso e poeta di vaglia, amico leale sempre generosamente impegnato sul piano dell'etica e della politica, mentre ulteriori celebrazioni e ricordi si sono avuti in varie parti d'Italia: ultima in ordine di tempo la serata di poesia e arte che Antonino Contiliano e Fabio D'Anna il 20 agosto scorso, per l'ONG non-estinti poetry, hanno dedicato al comune amico sullo scoglio di Capo Boeo di Marsala, denominato 2Rocche.

Da un'idea di Vincenzo Ruggiero Perrino, lo scorso anno gli dedicammo un convegno, che – in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto – si tenne con successo sabato 4 ottobre 2014 al Forte di Gavi, in provincia di Alessandria: un intero pomeriggio con le relazioni di Ruggiero Perrino (La spettacolare vita del Nazareno Gesù), Maria Grazia Caenaro (Appunti per una mappa di Senecio), Gianni Caccia (Percorsi e aporie della pìstis. L'Ermotimo di Luciano di Samosata), precedute da una introduzione di Andrea Piccolo (In memoria di Emilio Piccolo) e mia (Progetto Senecio), relazioni raccolte successivamente da Andrea nell'ebook che rappresenta il

primo (speriamo di tanti altri) volume degli Atti e riporta il titolo del convegno Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio.

Visto il felice esito dell'iniziativa, si consolidò l'idea di perseverare su questa strada e, appunto, siamo oggi qui riuniti per una seconda giornata di studi (questa volta suddivisa nelle due sessioni antemeridiana e pomeridiana) dal titolo Nulla dies sine linea – a indicare che noi tutti abbiamo continuato a lavorare con impegno, costanza e forza di volontà. Un convegno che, come sottolinea Vincenzo nella locandina, “vuole essere non solo l'occasione per ricordare Emilio Piccolo, notevole figura di docente, studioso, poeta, critico militante, e fondatore di “Senecio”, prematuramente scomparso nel 2012, ma anche quella di approfondire la storia del territorio del Basso Lazio, grazie all'ospitalità dell'Abbazia Cistercense di Casamari”.

Ancora due parole sulla rivista allo stato attuale.

Da Gavi un anno è passato e “Senecio” ha continuato a pubblicare con cadenza mensile – unica eccezione il mese di agosto – i consueti sei contributi, che ne costituiscono gli aggiornamenti. Dunque, nel frattempo, ai lavori già mappati da Caenaro se ne sono aggiunti altri 66, così suddivisi: 14 nella sezione Saggi, Enigmi, Apophoreta, 30 nelle Recensioni, Note, Extravaganze, 22 in Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni, con un sostanziale equilibrio tra presenze maschili (35) e femminili (31). Si tratta di testi pubblicati da addetti ai lavori e non, che ora non starò qui a elencare, ma lo farò negli Atti, che anche quest'anno Andrea Piccolo si è offerto di pubblicare in ebook. Alcuni degli autori sono già presenti in “Senecio”, altri sono new entry, come la più recente pubblicazione a settembre di Paola Tomè, un contributo di speciale attualità su Aldo Manuzio (ricordo che questo è l'anno delle celebrazioni manuziane per i 500 anni dalla morte).

“Senecio” 2014-2015

Saggi, Enigmi, Apophoreta

- **Berti Fede**, *Divagazioni su un topo fittile e su Apollo*
- **Caenaro Maria Grazia**, *Magno Massimo, l'imperatore romano antenato di Artù* - Parte prima
- **Cazzola Claudio**, Risultanze classiche nel *Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani
- **Colucci Dalila**, Emergenze dell'antico nelle *Poesie* di Goffredo Parise – Prima parte
- **Colucci Dalila**, Emergenze dell'antico nelle *Poesie* di Goffredo Parise – Seconda parte
- **Contiliano Antonino**, *L'allegoria comunista del poeta Emilio Piccolo*
- **Contiliano Antonino**, Ricordando il poeta Gianmario Lucini *parresiasista*
- **Giolo Giovanni**, Analisi del *Padre nostro*
- **Giolo Giovanni**, Dalla *Elettra* di Sofocle alla *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal
- **Lanza Letizia**, *Hans Memling, da Bruges a Roma. Divagazioni oniriche (e omeriche)*
- **Lanza Letizia**, *Racconti sulla Caria*
- **Mazzoli Giancarlo**, *Edilio Marelli, nel limpido specchio della sua prosa latina*
- **Tarigo Paolo Giovanni**, *Adsuetum malo Ligurem: il lavoro nelle “Georgiche” fra propaganda augustea e poesia*
- **Tomè Paola** *Il contributo di Manuzio alla riscoperta del Greco in Occidente* – Parte prima

Recensioni, Note, Extravaganze

- **Bolla Giorgio**, *Ubi est veritas?* La verità parallela. Metodo e teoria scientifica *vs* l'*Aiace* di Sofocle
- **Budetta Giuseppe Costantino**, *Colosso fisso*
- **Cantelmo Laura**, Adam Vaccaro, *Seeds*, Selected, Edited, Translated and Introduced by Sean Mark, Chelsea Ed., New York 2014
- **Carraroli Mariagrazia**, Letizia Lanza, *Tracce*, a cura di Gianmario Lucini
- **De Cristofaro Luigi**, A proposito di *Esiòdo. Teogonia. La nascita degli Dèi*
- **De Perini Alessandra**, *Anna. Una differente trinità*
- **Di Iasio Valeria**, *Saffo. Riscritture e interpretazioni dal XVI al XX secolo*, a cura di A. Chemello
- **Ferramosca Annamaria**, *Per Gianmario, che continuerà a farci credere nella forza delle parole*
- **Fontanella Federico**, *37 acronimi svelati*
- **Fontanella Federico**, *Homo quidam*
- **Gallo Mario**, *Da Firenze alle tabernae siciliane*
- **Giuseppe Pagliara**, *Una beffa... arbitrale*
- **Leone Letizia**, Giorgio Linguaglossa, *Tre Poesie da Blumenbilder (Natura morta con fiori)*, Passigli 2013
- **Lombardi Samantha**, Su *Il Castello di K.*
- **Luca Scialanga**, Francesca Medaglia, *Asimmetrie ibride nella critica di Antonino Contiliano*, CFR, 2014
- **Modica Sonia**, *Incontri con l'autore* (Amalia Margherita Cirio: *I ricordi di una dama di corte e l'ingiusta esclusione di Giulia Balbilla nel racconto agli studenti*. Luigi De Cristofaro: *A margine: note su presunte estromissioni femminili arcaiche, tra ruoli e funzioni di omerica memoria*)
- **Moro Federico**, *L'origine di una strana città*
- **Moro Federico**, *Una foresta di leoni*
- **Palli Baroni Gabriella**, A Maria Luisa Spaziani. *In memoriam*
- **Panella Giuseppe**, *Tracce del passato nell'incertezza del presente*
- **Piccolo Andrea e Fort Lorenzo**, *Nuova giornata di studi in onore di Emilio Piccolo*
- **Piccolo Andrea e Fort Lorenzo**, *Sabato 3 ottobre 2015. Giornata di studio in ricordo di Emilio Piccolo presso l'Abbazia di Casamari (FR)*
- **Toso Fei Alberto**, *La statua dell'apostolo maledetto*
- **Vaccaro Adam**, *Lo scrigno salvato di Annamaria De Pietro* (in “Rettangoli in cerca di un pi greco - Il Primo Libro delle Quartine” Marco Saya Edizioni, Milano 2015)
- **Vaglio Galatea**, *Cesare non abita più qui*
- **Vaglio Galatea**, *Il complesso di Stilicone*
- **Valesio Paolo**, *La predica di Roberto Benigni*
- **Vicino Caterina**, *Ventotene, il bello di un'isola*
- **Vincenzi Bonifacio**, *Amar es dos*
- **Zeza Titti**, *Archetipi sublimi del verseggiare nella poesia tradizionale orale dell'antica Ellade*

Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni

- Aprile Guglielmo, *Cantico degli scogli del mare*
- Aprile Guglielmo, *Epoëa fenicia*
- Bolla Giorgio, *In somno ad speciem*
- Cabianca Alessandro, *Antichità per via*
- Cortiana Rino, *Bronzi di Riace*
- Desideri Adele, *31 agosto, Milano*
- Di Stefano Busà Ninnj, *Chi fu?*
- Di Stefano Busà Ninnj, *Consolatio rerum*
- Frisa Lucetta, *Anna, la sorella*
- Gallo Pierino, *Il Volo degli Angeli - 1*
- Gallo Pierino, *Il Volo degli Angeli - 2*
- Helene Paraskevà, *Le donne di Lemno*
- Macchia Annalisa, *Magie equoree*
- Nenci Francesca, *Visioni d'agosto - I parte Penelopeia. Variazioni sul tema della tessitrice*
- Paganardi Alessandra, *La cava*
- Quintavalla Maria Pia, *Compianto in terracotta II*
- Righetti Marco, *Delos*
- Rudi Armando, *Via Crucis - Stazioni 1-3*
- Santamaria Franco, *Reminiscor*
- Serofilli Valeria, *Vestali*
- Troisio Luciano, *De imbecillitate mundi*
- Vicino Caterina, *Per farsi splendore*

Alle radici del monachesimo. Il nostro monachesimo ha avuto origini cristiane?

di don Iginio Vona

Non è una domanda retorica quella posta nel titolo; ha invece una sua giusta motivazione e un suo valore. Mette in gioco anzitutto una colonna portante del cristianesimo; non sono mancati nel passato dubbi e teorie al riguardo in contrasto con quanto è sedimentato nella plurisecolare comune tradizione, né mancano nel nostro tempo in cui si tende a ridiscutere tutto ciò che sembra scontato. E la questione assume ancor più importanza quando si pensi che tali dubbi sono stati sollevati da uomini di spicco nel mondo della cultura e della religione. A uno sguardo generale, non sembra che nel merito ci fossero perplessità nei secoli antecedenti Lutero; dopo di lui, al contrario, una linea contestatrice si è quasi sistematizzata: molti, per lo più della confessione protestante, sono giunti a far risalire il nostro monachesimo nella forma più diffusa, quella cenobitica, ad ambienti estranei al cristianesimo.

Prima di inoltrarci in un esame dettagliato dell'argomento, facciamo un po' di chiarezza sui termini. Per monachesimo cristiano intendiamo, in sintesi, una forma di vita, abbracciata in risposta all'invito di Cristo a seguirlo prendendo lui a modello, come quando disse: «Chi vuol venire dietro a me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua», o come quando rivolse al giovane ricco l'invito: «Va', vendi quello che hai e dallo ai poveri, e avrai un tesoro in cielo; poi vieni e seguimi!»; e ancora quando affermò: «In verità io vi dico: se due di voi sulla terra si metteranno d'accordo per chiedere qualunque cosa, il Padre mio che è nei cieli gliela concederà. Perché dove sono due o tre riuniti nel mio nome, lì sono io in mezzo a loro». Scopriamo qui, in germe, i principi fondamentali del monachesimo a noi noto nei suoi due indirizzi, anacoretico e cenobitico.

Non si riesce a vedere come un monachesimo così concepito, impostato sull'imitazione e sulla parola di Cristo, possa aver avuto antenati fuori del cristianesimo. Tuttavia, la

corrente dottrinale su menzionata l'ha messo in discussione negandone le origini evangeliche almeno sotto un aspetto. Andiamo ad ascoltare gli argomenti prodotti da questi autori per darne una valutazione, cui faremo seguire una nostra risposta, il più possibile esauriente. La mia indagine avrà pertanto un percorso differente da quello comune ai manuali di storia ecclesiastica: focalizzerà l'attenzione sulla genesi, ovvero sulla fase embrionale del monachesimo cristiano, e sull'immediato suo sviluppo, fino alla forma migliore e definitiva, quella di san Benedetto. Usando una parabola di Gesù, sarà come osservare il seme che si schiude, germoglia e prende a crescere fino a diventare un grande albero e fruttificare.

1. Coerente con il principio della “*giustificazione per fede*” come unica necessaria via per la salvezza, da lui posto in antagonismo con la dottrina ufficiale della Chiesa, Lutero finì fatalmente con il ritenere superflua ogni altra via volta al medesimo fine, tra cui la migliore, ovvero la professione dei voti monastici. Espose il suo pensiero in merito nel *De votis monasticis* pubblicato nel 1521; pensiero che tuttavia aveva maturato nel corso di 7-8 anni mediante una generale trasformazione del contenuto dei concetti riguardanti la vita monastica. Da quando, sordo ai richiami, aveva preso la decisione di proseguire sulla sua rotta, egli fu costantemente alla ricerca di un modo per conciliare la vita consacrata con il paolino *Justus ex fide vivit* (“Il giusto vive di fede”)¹. Nel contempo, non dovette sfuggire alla crescente ansia di scrollarsi di dosso il pesante giogo, imposto dai voti, dell'incessante lotta contro le istanze della propria natura; né riuscì – crediamo – ad opporre resistenza al moto gravitazionale, ineludibile sulla china in cui s'era posto².

Nel monachesimo Lutero fa distinzione tra vocazione originale da parte di Dio (che ha sempre chiamato qualcuno al suo servizio, Isaia, Geremia, Samuele, Sansone, Giovanni Battista ecc.) e istituzione ecclesiastica, e contesta soltanto questo secondo aspetto. *Non disputar* – afferma – *sitne prestandum votum, sed quae vota vere vota sint* (“non discuterò se il voto sia da professare, ma piuttosto quali voti siano veramente voti”). Procedendo oltre, sostiene che i voti monastici sono pericolosi perché non sono raccomandati né conosciuti dalla parola di Dio, e sono sconosciuti alla Chiesa primitiva. *Dubium non est, votum monasticum hoc ipso periculosum esse, quod res est sine auctoritate et exemplo scripturae* (“non

v'è dubbio che il voto monastico sia di per sé pericoloso, poiché manca dell'autorità e dell'esempio della Scrittura").

Questa critica sistematica di tutto lo stato religioso produsse l'effetto di un generale rifiuto del medesimo nelle Chiese evangeliche, ove di conseguenza poco o nulla si è salvato.

2. Nella seconda metà dell'Ottocento, con il risveglio degli studi teologici, soprattutto in area evangelica anglo-germanica, diversi luminari del sapere ebbero ad indagare anche sullo "scottante" argomento del monachesimo, sia per trovare una ragione della scomparsa quasi totale della vita consacrata nei loro ambienti, sia per verificare o legittimare la posizione di Lutero. Capostipite del movimento fu Hermann Weingarten il quale, nel 1877, dalla cattedra universitaria di Breslavia pubblicava uno studio che fece grande scalpore: *L'origine del monachesimo nell'epoca precostantiniana (Der Ursprung des Mönchtums im nachconstantinischen Zeitalter)*. Esso impugnava la tesi cattolica circa l'origine evangelica dello stato religioso, demolendo le idee tradizionali intorno alle prime manifestazioni della vita eremitica e del cenobitismo. Le fonti storiche del monachismo ai suoi inizi, la vita di sant'Antonio scritta da Atanasio, quella di Paolo di Tebe e di sant'Ilarione non rappresentavano, secondo l'opinione del Weingarten, se non «puri romanzi storici con speciali tendenze apologetiche, falsificazioni tardive, destinate a nascondere le origini pagane o giudaiche di un'istituzione cristiana che falsamente rivendicava, per la propria fede di nascita, il nome di Cristo, e la tradizione dei primi secoli»³. Quest'opera così ardita fu la miccia che innescò una sorta di *corsa alle origini* del monachesimo: si andò a ricercarne le radici pressoché in tutte le civiltà pre-cristiane, o contemporanee del primo cristianesimo, dell'area greco-romana ed adiacenze. Qui vedremo gli studiosi più emergenti.

Wilhelm Bousset e Richard Reitzenstein, inauguratori della *nuova epoca* di studi delle "origini" cristiane, credettero di individuare le radici della vita religiosa, rispettivamente, nella cultura giudaica ed ellenistica⁴ e nella religiosità iranica filtrata attraverso la civiltà greco-romana⁵. Otto Zöckler e Adolf von Harnack seguirono le loro orme vedendo gli inizi del monachesimo come un fenomeno estraneo al messaggio evangelico e piuttosto

un'ellenizzazione del medesimo, quantunque il primo ammettesse tenui tracce di ascetismo nel primo cristianesimo⁶.

Weingarten riannodava il cenobitismo all'istituto pagano dei reclusi di Menfi (alto Egitto), giacché Pacomio, primo organizzatore della vita cenobitica in quella regione, al momento della conversione aveva dimorato fra le rovine del locale tempio del dio Serapide⁷. Alcuni hanno visto sottili legami tra il monachesimo cristiano e quello indiano⁸. Altri lo hanno accostato al druidismo⁹.

Non sono mancati, tuttavia, anche tra le file protestanti, studiosi in controtendenza. Franz Overbeck, meno prevenuto di altri, pur schierandosi in difesa di Lutero, dichiarava essere innegabile la natura eminentemente ascetica ed escatologica del primo cristianesimo, come pure qualificava i tentativi di collocare il cenobitismo fuori del cristianesimo come fatui giochi intellettuali dei teologi¹⁰. Erik Peterson, luterano convertito al cattolicesimo, nel suo itinerario evolutivo ha messo in rilievo, in maniera pacata e decisa ad un tempo, i punti deboli della critica serrata al monachesimo cristiano condotta dal protestantesimo: critica – secondo Peterson – mossa da motivi riconducibili a sentimenti personali più che a sana storiografia¹¹.

A prescindere dalle forzature, inevitabili a causa del condizionamento di partenza, le ricerche dei predetti investigatori ottennero risultati pregevoli sotto l'aspetto scientifico e storico, utili per la conoscenza dello sviluppo del monachesimo: fissarono alcuni concetti, quali l'ascetismo come fenomeno pre-monastico, il monachesimo organizzato, il carattere escatologico del primitivo cristianesimo; ed ebbero l'effetto di suscitare la reazione dei cattolici, in particolare dei Benedettini, i quali non tardarono a mobilitarsi per controbattere ciò che ai loro occhi appariva inammissibile.

Di questi accostamenti del monachesimo cristiano a culture e religioni extra-cristiane cercheremo di valutare quelli che offrono motivazioni fondate su reali somiglianze fra le due parti. A nostro avviso, sono le ipotesi di legami con i reclusi di Menfi, con il monachesimo indiano, con il giudaismo, con la cultura greca.

3. I reclusi di Menfi, anzitutto. Erano inizialmente persone, di solito molto povere, che si recavano al tempio di Serapide per vari scopi, come avere una risposta dal dio, ottenere

qualche favore, implorare per altri la guarigione da malattie. Con il passar del tempo, quest'ultimo obiettivo divenne il più frequente, per cui pian piano si costituì una classe addetta allo scopo, che veniva retribuita per le prestazioni. Tale gruppo fu sempre limitato, non si dedicava al servizio della divinità, non mirava a conseguire una maggiore perfezione morale né una purificazione interiore. Ciò era comune a tutti i templi dedicati a Serapide.

Riguardo a san Pacomio, chiamato in causa da Weingarten, si sa solo che abitò per qualche tempo fra le rovine del tempio presso Shenešit, ma prima di convertirsi al cristianesimo. Il rivolgersi alla divinità nelle difficoltà della vita, inoltre, come supplicarla a beneficio di altri, appartiene a tutti i tempi e a tutte le religioni. Appare chiaro dunque che la parentela fra il cenobitismo cristiano e i suddetti reclusi non ha fondamento nella realtà.

Il monachesimo buddista si presenta in varie forme con tratti comuni, che ne determinano il carattere e la distanza da, o la somiglianza con, il monachesimo cristiano. Si ispira non alla parola rivelata di un Dio creatore, provvidente, che sostiene l'uomo nella lotta contro le passioni e nel cammino verso la perfezione, bensì a una filosofia umana, tutta terrena, che insegna la ricerca della felicità con lo schivare ogni forma di sofferenza e di dolore, ivi incluse le cause che li procurano, quali il lavoro, l'impegno, la stanchezza, la rassegnazione. Consiglia pertanto il riposo, l'inazione, la meditazione nell'immobilità. Ciò inevitabilmente – secondo il detto vero ovunque che l'ozio è il padre dei vizi – conduce di frequente alla stravaganza, all'egoismo, all'abbruttimento. È evidente quanta distanza passi tra questo e il nostro monachesimo, che spinge nella direzione opposta: ad affrontare coraggiosamente le avversità, lottare contro le cattive tendenze per conseguire le virtù, pregare incessantemente per ottenere il supporto della grazia divina, lavorare a beneficio dei fratelli.

Differente è il rapporto con il giudaismo, ove incontriamo una forma di vita ascetica di gruppo, l'essenismo, che ha sorprendenti somiglianze con il nostro monachesimo. Gli esseni, presenti nella regione di Hebron intorno alla metà del II secolo a.C., formavano comunità ben organizzate con caratteristiche riscontrabili nella nostra vita monastica; avevano un superiore e una regola che stabiliva gli usi e i ritmi della giornata: la preghiera

comune a scandire le ore del lavoro e delle altre attività, un abito distintivo, l'obbedienza all'autorità costituita, il noviziato, la comunione dei beni, il tutto in vista della perfezione morale. A un'attenta analisi del periodo in cui l'essenismo ebbe vita, scopriamo però che esso fu un fenomeno di breve durata, circoscritto in un limitato lasso di tempo, che non ebbe alcun legame di continuità con il cristianesimo. Pare fosse piuttosto un movimento di una setta giudaico-ellenistica.

Più distante, sotto questo profilo, è la cultura greca, chiamata in causa più d'una volta dai ricercatori della *nuova epoca* teologica tedesca. Vi sono, in verità, punti di convergenza fra le due parti messe a confronto, quali l'invito ad astenersi dalle carni, al silenzio e alla meditazione (Pitagora), al regime vegetariano (Empedocle), al disprezzo del mondo (Cinici), alla contemplazione della divinità (Plotino), all'indifferenza verso i beni terreni e il dolore (Stoici). Si tratta però di sforzi individuali tesi verso il conseguimento di una migliore condotta etica, come pure di aspirazione ad una religione più credibile di fronte ai grandi misteri che assillano la mente umana; tant'è che, nel II e nel III secolo d.C., la filosofia greca subì l'influsso delle idee cristiane.

Concludiamo questo terzo punto della nostra indagine. Il paganesimo, il giudaismo, ed altre religioni presentano varie manifestazioni di vita ascetica e di monachesimo organizzato, che offrono qua e là innegabili somiglianze con il mondo cristiano. Tuttavia le analogie si spiegano per la natura stessa dei fenomeni religiosi. Ogni organismo sociale ha bisogno, per la propria sussistenza, di leggi e di governanti e, se l'organismo è di carattere religioso, necessita anche di propri capi e di regole. Ma tra quelle manifestazioni e il monachesimo cristiano non si vedono legami né di parentela né di continuità storica. La loro distanza cresce a dismisura quando si cerchi di individuare il rispettivo principio formale: umano quello delle prime, divino quello del secondo.

Qui prende il via la parte centrale del nostro percorso.

4. Il monachesimo (ogni forma di monachesimo) è un movimento spirituale che si sviluppa all'interno di una religione come fenomeno che punta direttamente verso l'ideale più alto della religione stessa. Il monachesimo cristiano mira a raggiungere la perfezione indicata dalla parola di Dio rivelata, cioè l'amore di Dio e del prossimo. La via

sicura che conduce a tale meta è la sequela di Cristo mediante l'imitazione del suo esempio e l'ascolto della sua parola; Paolo la configura con il «rivestirsi di Cristo»¹²: nella misura in cui si riveste di Cristo, l'uomo avanza verso la vetta della perfezione.

Ora, come da una postazione poco distante, dobbiamo cercare di individuare il rapporto che si sviluppa tra Gesù che cammina, parla, risana, incoraggia, e i suoi interlocutori, singoli o a gruppi, che lo osservano, lo interrogano e lo ascoltano. Come dunque si pone Cristo davanti agli uomini durante la sua esistenza terrena? Qual è la sua linea di condotta personale? Cristo visse povero, casto e obbediente. L'intera sua vita fu al servizio degli uomini e la sua predicazione fu al servizio della verità.

Egli fu povero al punto da non avere «dove posare il capo»¹³. «Svuotò se stesso assumendo una condizione di servo, diventando simile agli uomini»¹⁴. A Cafarnao, alla richiesta di pagare la tassa del tempio, ordinò a Pietro di recarsi al lago e di prendere la moneta richiesta dalla bocca del primo pesce incappato nella rete¹⁵.

Era disceso dal cielo non per fare la sua volontà, bensì la volontà del Padre che lo aveva mandato¹⁶. A Nàzaret stava sottomesso a Maria e a Giuseppe¹⁷. Nell'orto degli ulivi, dopo aver pregato perché passasse da lui il calice della morte di croce, accettò la volontà del Padre¹⁸. Infine «umiliò se stesso facendosi obbediente fino alla morte e a una morte di croce»¹⁹.

La castità di Cristo non è dimostrabile con esplicite dichiarazioni del Nuovo Testamento, ma solo per una serie di particolari che, comunque, tolgono ogni dubbio al riguardo. Cristo visse celibe; agli uomini scelti come apostoli chiese di lasciare tutto, mogli comprese; amava Giovanni di un amore particolare, perché libero da qualsiasi legame coniugale. Quando, per metterlo alla prova, gli chiesero se fosse lecito ripudiare la propria moglie, egli rispose: «Non tutti capiscono questa parola, ma solo coloro ai quali è stato concesso. Vi sono eunuchi che sono nati così dal grembo della madre, e ve ne sono altri che sono stati resi tali dagli uomini, e ve ne sono altri ancora che si sono resi tali per il regno dei cieli. Chi può capire, capisca»²⁰.

Passando per città e villaggi, Gesù confermò con la parola che la via alla perfezione era la sua sequela e diede adeguati insegnamenti per attuarla. In maniera chiara e netta la indicò al giovane ricco che assicurava di aver sempre osservato i comandamenti e gli chiedeva

cos'altro gli mancasse: «Se vuoi essere perfetto – disse – va', vendi quello che possiedi, dallo ai poveri [...]; poi vieni e seguimil»²¹. Alla grande folla, che lo seguiva mentre era in cammino verso Gerusalemme, disse: «Se uno viene a me e non mi ama più di quanto ami suo padre, la madre, la moglie, i figli, i fratelli, le sorelle e perfino la propria vita, non può essere mio discepolo. [...] Chiunque di voi non rinuncia a tutti i suoi averi, non può essere mio discepolo»²². Nella stessa occasione affermò pure che la sua via era una via angusta ed aspra: «Colui che non porta la propria croce e non viene dietro a me, non può essere mio discepolo»²³.

Il tema su cui Gesù si fermava di preferenza nella sua predicazione era, evidentemente, l'amore di Dio e del prossimo, ossia la carità perfetta spinta fino al sacrificio di sé, che caratterizzava la sua incarnazione e che voleva caratterizzasse la vita dei suoi seguaci. In più di un'occasione, raccomandò di amarsi e di perdonarsi gli uni gli altri, come il Padre celeste aveva perdonato e perdonava loro; disse persino che l'amore e il perdono reciproco era un comandamento nuovo e un comandamento suo, e che se i suoi ascoltatori non l'avessero praticato non sarebbero stati diversi dai pagani²⁴. Nell'ultima cena pregò perché l'amore che lo univa al Padre fosse partecipato a quelli che avrebbero creduto in lui sì da renderli una cosa sola con loro: «Come tu, Padre, sei in me e io in te – diceva – siano anch'essi in noi una cosa sola. [...] Io in loro e tu in me, perché siano perfetti nell'unità e il mondo sappia che tu mi hai mandato e li hai amati come hai amato me»²⁵. Perché tale unione si concretizzasse, diede loro un “pane del cielo”, sicché, partecipando di un unico pane, partecipassero tutti di un'unica sostanza.

Questa fu a grandi linee la missione di Cristo sulla terra. La sua irradiazione fu simile a quella di una fonte di luce o di calore: molto intensa nelle immediate vicinanze, progressivamente più debole a misura che gli oggetti si allontanano. Gli apostoli si fecero mediatori ed esplicatori di tale missione; la maggior parte di essi la testimoniarono con la propria vita ed alcuni ne chiarirono i particolari con gli scritti. Pietro esortò i fratelli a contribuire come pietre vive alla costruzione della Chiesa di Cristo²⁶. Paolo istruì circa la superiorità della verginità nei confronti del matrimonio²⁷; additò se stesso come modello di austerità e di abnegazione²⁸; incoraggiò inoltre all'unione, al rispetto, all'aiuto reciproco, a non esser debitori verso «tutti se non di un amore vicendevole, [in quanto] la

carità non fa alcun male al prossimo: pienezza della Legge è la carità»²⁹. Giacomo mise in guardia da un ascolto distratto della Parola, «perché – diceva - se uno ascolta la Parola e non la mette in pratica, costui somiglia a un uomo che guarda il proprio volto allo specchio: appena si è guardato, se ne va, e subito dimentica come era»³⁰.

Tutti questi elementi, che mirano a formare il perfetto seguace di Cristo, furono oggetto di viva attenzione da parte dei primi credenti; e il seme gettato su terreno fertile non tardò a dare i suoi frutti. Trascinati dall'ardore degli apostoli, i fedeli sentirono abbastanza presto il fascino dell'ideale più alto del messaggio di Cristo. Paolo diede l'esempio per primo, rimanendo libero da doveri coniugali e invitando a farsi suoi imitatori³¹. Giovanni nell'Apocalisse esaltava «una voce che veniva dal cielo, [possente] come fragore di grandi acque e come rimbombo di forte tuono. [...] Essi cantano un canto nuovo [al suono] di cetra. Sono coloro che non si sono contaminati con donne; sono vergini, infatti, e seguono l'Agnello dovunque vada. [...] Sono senza macchia»³². Gli Atti degli apostoli confermavano la superiorità dello stato verginale su quello coniugale sottolineando la presenza, già nella Chiesa di Gerusalemme, di quattro giovani nubili, figlie di Filippo detto l'evangelista, uno dei sette ministri eletti dagli apostoli, «le quali avevano il dono della profezia»³³.

Sotto la guida illuminata e trainante di Pietro e degli altri apostoli, a Gerusalemme si cominciò ben presto a mettere in pratica l'invito di Cristo a pregare insieme: «Se due di voi sulla terra – aveva detto – si metteranno d'accordo per chiedere qualunque cosa, il Padre mio che è nei cieli gliela concederà. Perché dove sono due o tre riuniti nel mio nome, lì sono io in mezzo a loro»³⁴. Gli Atti raccontano: «Erano perseveranti nell'insegnamento degli apostoli e nella comunione, nello spezzare il pane e nelle preghiere. Un senso di timore era in tutti, e prodigi e segni avvenivano per opera degli apostoli. Tutti i credenti stavano insieme e avevano ogni cosa in comune; vendevano le loro proprietà e sostanze e le dividevano con tutti, secondo il bisogno di ciascuno. Ogni giorno erano perseveranti insieme nel tempio e [...] prendevano cibo con letizia e semplicità di cuore, lodando Dio e godendo il favore di tutto il popolo»³⁵.

Per circa un secolo dopo il periodo apostolico non abbiamo alcun supporto documentario che ci consenta di seguire il progredire della risposta alle istanze dei consigli evangelici. È però certo che la vita della Chiesa in genere assunse un particolare carattere escatologico con l'attribuire grande peso agli accenni della Scrittura all'imminenza della seconda venuta di Cristo, la *parusia*: accenni quali il paolino «il tempo si è fatto breve»³⁶, o l'altro «è ormai tempo di svegliarvi dal sonno, perché adesso la nostra salvezza è più vicina di quando diventammo credenti. La notte è avanzata, il giorno è vicino»³⁷, o quello della *Lettera agli Ebrei* «esortiamoci a vicenda, tanto più che vedete avvicinarsi il giorno del Signore»³⁸.

Ne conseguirono due effetti contrapposti. Talvolta l'attesa escatologica esorbitò in manifestazioni fanatiche, come il chiliasmo (o millenarismo), secondo cui Cristo sarebbe tornato sulla terra per inaugurare un regno di mille anni; e contagiò scrittori di grande spessore, quali Papia di Gerapoli, l'autore della *Lettera a Diogneto*, Giustino, Ippolito, Lattanzio, Tertulliano. D'altra parte l'attesa e l'imprevedibilità del ritorno di Cristo per il giudizio finale spingevano a grande rigore nelle concezioni morali e nella vita, e ad estrema severità con chi sbagliava. Certo, si esagerava qua e là, ma si creava comunque un'atmosfera favorevole allo sbocciare di virgulti, votati interamente all'austerità e alla preghiera. Durante la lettura sacra o l'orazione, per l'azione dello Spirito, l'uno o l'altro si sarebbe sentito interpellato personalmente da parole come queste: «Piega il mio cuore verso i tuoi insegnamenti e non verso la sete del guadagno. Distogli i miei occhi dalle cose vane, fammi vivere nella tua via.[...] Nel cuore della notte mi alzo a renderti lode»³⁹, o queste altre: «Quanto sono amabili le tue dimore, Signore degli eserciti! L'anima mia languisce e brama gli atri del Signore. Beato chi abita nella tua casa. Sempre canta le tue lodi.»⁴⁰; oppure avrebbe udito rivolto a lui l'invito di Cristo «Vieni e seguimi».

Essendo interrotta la tradizione per vari decenni dei primi due secoli, non conosciamo quale e quanta sia stata la risposta a tale invito. Ci sono pervenuti rari cenni, che tuttavia confermano quanto i seguaci di Cristo fossero attenti al soffio dello Spirito. Vediamo emergere subito tra i fedeli persone, uomini e donne, sposate e rimaste vedove, o mai sposate, scegliere la via del servizio di Dio nella semplicità e nella continenza: e questo in

adesione alle esplicite parole di Cristo e di Paolo che dichiaravano il celibato più perfetto e più idoneo a perseguire la perfezione.

Al volgere del II secolo, Giustino, pagano convertito al cristianesimo, poteva affermare a difesa della sua nuova religione: «Molti uomini e donne di sessanta o settanta anni, che fin da fanciulli furono ammaestrati negli insegnamenti di Cristo, perseverano incorrotti. E mi vanto di potervi mostrare uomini siffatti sparsi in ogni classe»⁴¹. Intorno agli stessi anni, Erma raccontava che la custodia e la cura del decoro della *torre* in costruzione erano affidati a uno stuolo di vergini⁴². La *Didaché*⁴³ e la *Seconda lettera di Clemente*⁴⁴ rivolgevano ai fedeli vive esortazioni a conservare pura la carne e ad astenersi dalla sensualità e dagli sguardi e discorsi licenziosi.

Qualche decennio più tardi, a cavallo tra il II e il III secolo, troviamo pure vergini consacrate (*virgines sacrae, virgines Christi*), che si obbligavano all'asceti con voto, pur non in forma perpetua o solenne. Ne veniamo a conoscenza attraverso le norme ecclesiastiche e la letteratura del tempo che, tutta volta a dimostrare la superiorità della vita cristiana confrontata con la condotta torbida dei pagani, specialmente in Roma, ricorre puntualmente alla presenza fra i cristiani di vergini e di altre persone continenti. Essa esorta ad imitare il Cristo totale, povero, casto e obbediente, ma si riferisce con maggior frequenza alla castità quale inequivocabile indice discriminante fra le due condotte.

Tra le disposizioni ecclesiastiche in merito allo stato religioso, sono emblematiche quelle del Concilio di Elvira (305), che prevedono per le vergini infedeli punizioni molto severe ed esemplari, come l'interdizione della comunione per lunghi periodi (cann. XIII-XIV).

Le testimonianze più forti a conferma della presenza di anime dedite al servizio di Dio sono quelle di Minucio Felice, di Tertulliano e delle due lettere pseudo-clementine *Ad virgines*⁴⁵.

Minucio Felice è caustico nello stigmatizzare la degradata società romana e, per contrapposizione, esalta lo stato verginale presente fra i cristiani. Nella sua opera *L'Ottavio*, mette a confronto l'atmosfera rivoltante della Roma pagana, in cui dilagava il vizio dell'incesto, e quella degli ambienti cristiani, ove il talamo nuziale era sacro, ove tutti

si astenevano dagli eccessi del cibo e del vino, erano «casti nel parlare, più casti ancora nel corpo, molti [...] conservano, senza vantarsene, la perpetua verginità di un corpo senza macchia. In breve: il desiderio dell'incesto è talmente lontano da noi, che anche un casto connubio fa arrossire molti dei nostri»⁴⁶.

Tertulliano, con il vigore a lui abituale nell'evidenziare e difendere l'alta moralità dei cristiani, scrisse 4 trattati sulla castità, entro e fuori del matrimonio, *De cultu foeminarum*, *De pudicitia*, *De exhortatione castitatis*, *De virginibus velandis*. In quest'ultimo affrontò l'argomento della verginità. Con arguzia e fine umorismo, ammoniva: la verginità offerta a Dio deve essere integrale e senza rimpianti, che abbraccia corpo e cuore. La vergine, una volta consacrata al Signore, non può e non deve cercare sconti, ricorrendo all'astuzia, come sarebbe coprirsi il capo e fare bella mostra del collo o di altra parte del corpo per attirare gli sguardi⁴⁷.

Le due lettere pseudo-clementine *Ad virgines* sono una sorta di manuale di consigli ad ambo i sessi volti all'imitazione di Cristo, di raccomandazioni e di avvertimenti a non cadere in equivoci, confusioni, pericoli, illusioni col praticare una verginità solo apparente, senza la perfetta adesione del cuore. «Colui che veramente – dice la prima delle due lettere – per timore del Signore, rinunciò al *crescite e multiplicatevi*, rinunciò ad essere uomo in questa parte, nelle sollecitudini del mondo, nei piaceri del mondo, nelle orgie, nelle bevande, nelle confusioni di Babilonia; rinunciò a tutti i negozi umani, rinunciò al mondo, alle reti, ai lacci, agli imbrogli, vivendo nella terra cercò di acquistarsi la cittadinanza nel cielo»⁴⁸.

A partire dal III secolo, l'aspirazione alla vita ascetica divenne così forte da spingere alcuni a ritirarsi in solitudine, in luoghi aspri e in particolare nel deserto. La scelta del deserto era ispirata ai grandi esempi di Elia⁴⁹, di Mosè⁵⁰, di Gesù⁵¹; il motivo di tale scelta è espresso nel profilo di un eremita del IV secolo: «Il deserto è un luogo che pone il cuore umano in una condizione di solitudine, una condizione atta a meditare, a pregare, a digiunare, a riflettere sulla propria esistenza interiore e sul rapporto con la realtà ultima, Dio. Il deserto, o qualcosa di simile, taglia via le preoccupazioni o gli affanni per le cose

del mondo, come pure la delusione che ne deriva. Contiene in sé un forte motivo spirituale per vivere entro i sentieri spirituali della Chiesa»⁵².

Per il loro isolamento, tali asceti si chiamavano monaci (monacoiv), oppure anacoreti (da ajnacwrei'n). Li troviamo verso la fine del III secolo, come classe organizzata e ben definita, in Siria e in Palestina, ma soprattutto in Egitto, ove operarono le figure più robuste sotto questo profilo, san Paolo di Tebe, sant'Antonio il Grande, san Pacomio, san Basilio Magno. Furono questi uomini essenzialmente a scandire i passi dell'ascetismo verso il monachesimo definitivo, quello di san Benedetto da Norcia.

Le notizie sui primi due personaggi ci sono pervenute attraverso san Girolamo e sant'Atanasio, vescovo di Alessandria. Di Paolo di Tebe così dice Girolamo nella *Vita Pauli primi eremita* (376), abbastanza romanzata: «Anche oggi Amata e Macario, discepoli di Antonio, il primo dei quali pose il maestro nella tomba, affermano che un certo Paolo di Tebe fu il primo a inaugurare la vita eremitica, anche se non il primo a portare quel nome, e tale opinione ha la mia approvazione»⁵³.

Più attendibile, seppur non scevra da *mirabilia*, è la *Vita sancti Antonii*, scritta in greco da sant'Atanasio e tradotta in latino da Evagrio d'Antiochia (370). All'età di 35 anni, intorno al 270 d.C. – apprendiamo da quest'opera – Antonio si ritirò sulla riva sinistra del Nilo, ove trascorse un ventennio di solitudine, di penitenza e di preghiera. Agli inizi del IV secolo, gettò le basi della vita comune col riunire attorno a sé alcuni discepoli sparsi nei dintorni. Per giovare della sapienza e dell'esperienza di Antonio, questi solitari costruirono celle vicino a lui, creando di fatto una comunità di anacoreti. Si ritrovavano in chiesa il sabato e la domenica per la sinassi, per ricevere i sacramenti e per avere istruzioni.

L'incessante ascolto della Scrittura non poteva non spingere verso un altro gradino nella pratica dei consigli evangelici, cioè quel grado della comunione e della fusione dei cuori nella vita in Dio, per cui Gesù aveva pregato il Padre nell'ultima cena: «Come tu, Padre, sei in me e io in te – aveva detto – siano anch'essi in noi una cosa sola. [...] Io in loro e tu in me, perché siano perfetti nell'unità»⁵⁴. Questa fase, conclusiva per quanto riguarda l'Oriente, è legata al nome di san Pacomio. Intorno al 320, questo asceta fondò a

Tabennisi sul Nilo, nella Tebaide (alto Egitto), un cenobio, ossia un largo chiostro con numerose celle (o piccoli cenobi) per ospitare monaci, circondato tutt'intorno da un ampio muro. Al gruppo egli diede un capo, che chiamò abate (cioè padre con significato spirituale) e una *regola*, che scandiva i ritmi della preghiera, della riflessione sulle Scritture, del lavoro e della refezione. Con Pacomio, si giungeva a una tappa importante del percorso completo del monachesimo organizzato, ma non ancora alla realizzazione di una compatta cittadella dello spirito: si trattava piuttosto di una sincronizzazione di piccoli cenobi ravvicinati.

Raggiunto un assetto che consentisse lo svolgersi della vita in maniera regolare e ordinata, senza i rischi propri della solitudine, il monachesimo pacomiano si espanse con una rapidità impressionante: Pacomio stesso dovette fondare nella sua regione numerosi monasteri maschili e femminili. Nuclei di altre linee si posero sotto la sua guida sì da formare alla sua morte (346) una congregazione con migliaia di aderenti. Nel giro di qualche decennio, il suo movimento si diffuse pressoché in tutto l'Oriente. Qua e là personalità forti vi apportarono piccole modifiche per adattarlo alle condizioni ambientali delle varie regioni. Così fecero Ammonio (m. 356) sui Monti Nitrici, Macario il Grande (IV sec.) nel Deserto Scetico, sant'Illarione di Gaza (m. 371) in Palestina, Eustazio (m. 380) nella Piccola Armenia, san Basilio Magno (m. 379) nel Ponto. Ma esso era sostanzialmente immutato quando approdò in Occidente nel corso del V secolo.

In Occidente nel frattempo, in parecchi luoghi e città, erano nati gruppi di monaci e monache per iniziativa dei grandi pastori della Chiesa, come Ambrogio, Agostino, Girolamo, Paolino da Nola, Eusebio di Vercelli, Martino di Tours; il cammino deciso verso il cenobitismo si ebbe tuttavia quando, per il tramite dei cosiddetti “anelli di congiunzione fra l'Oriente e l'Occidente”, cioè Atanasio, Girolamo, Rufino, Cassiano, si venne a conoscenza delle figure e dei movimenti monastici orientali, Paolo, Antonio, Pacomio, Basilio, ed altri.

Sul finire del V secolo, lo scenario occidentale dal punto di vista della vita consacrata era variegato e disomogeneo. Comparve allora Benedetto da Norcia, il futuro patriarca d'Occidente. Il suo itinerario religioso fino alla maturità è tracciato a grandi linee nel

primo capitolo della sua *Regola*, che tratta delle “varie specie di monaci”. Là egli presenta dapprima i cenobiti, «quelli cioè che vivono in monastero, militando sotto una regola e un abate», e gli anacoreti, cioè coloro che avendo «percorso un lungo tirocinio in monastero [...], sono divenuti esperti a combattere contro il demonio»; poi fa cenno della «specie tristissima dei sarabaiti [...], i quali non hanno altra legge che l'appagamento dei loro gusti», e di «quella dei cosiddetti girovaghi [...], in tutto più abominevoli dei sarabaiti». Chiude il capitolo tagliando netto: «Lasciandoli quindi da parte, veniamo con l'aiuto del Signore ad ordinare la specie più forte e migliore, quella dei cenobiti». Nel momento della stesura della *Regola*, Benedetto aveva toccato con mano quel che affermava in questo capitolo.

Nato a Norcia nel 480, all'età di 17 anni si dedicò, a Roma, allo studio delle arti liberali, ma si ritrasse ben presto dai costumi corrotti dei suoi coetanei, rifugiandosi nello speco sublacense per condurvi una vita da eremita, tutta intessuta di macerazioni, di preghiera, di lotta contro il demonio e contro se stesso. Scoperto nella sua grotta, fu richiesto come abate da un gruppo di monaci della vicina Vicovaro; si trattava purtroppo di monaci solo di nome, non certo migliori dei sarabaiti e dei girovaghi, tant'è vero che cercarono di avvelenarlo.

Tornò all'eremo fiducioso di poter continuare a vivere solo con Dio. Ma Dio aveva altri disegni su di lui. Non tardò molto infatti ad inviargli dei discepoli ed a chiedergli di farsi padre di monaci. Egli obbedì a quella voce interiore organizzando sui colli sublacensi 12 piccoli monasteri sul modello pacomiano. Anche questa volta, per intrighi all'interno del gruppo, dovette abbandonare; ma la vicenda fu nell'insieme positiva, in quanto gli consentì di accumulare esperienza allargandone la conoscenza del cuore umano e la capacità di tolleranza, di pazienza e di prudenza.

Nel 529, salì sul monte sovrastante Cassino e vi fondò l'abbazia che sarebbe diventata la culla del monachesimo occidentale. La costruì con criteri nuovi, maturati attraverso le vicende degli ultimi trent'anni: non più un'associazione di piccoli cenobi, ma un «cenobio unico, con un solo capo, con un'organizzazione che consentisse a tutti di vivere e lavorare nel recinto della clausura, con una costituzione che poggiasse sulla stabilità dei

monaci e desse alla comunità dei fratelli il carattere intimo e la saldezza di una vera famiglia»⁵⁵.

Trascorsero ancora cinque anni prima che mettesse mano alla stesura della *Regola*: cinque anni di ulteriore esercizio di direzione di uomini consacrati al servizio di Dio. All'età di 55 anni, egli era nella piena maturità di uomo e di guida di anime. L'abitudine allo studio e alla riflessione gli aveva reso familiari i Padri e le *Regole* monastiche precedenti. Spesso nella sua *Regola* avrebbe corroborato le proposte di precetti, esortazioni, consigli, moniti con parole mutate da loro. La *Regola* era nondimeno sua, poiché pur basandosi su elementi tradizionali, Benedetto temperava ogni dettaglio con il tocco della sua esperienza, della sua sapienza evangelica e dell'equilibrio romano che gli era naturale.

Ne risultò un codice straordinario per moderazione, adattabilità, senso della misura, che conquistò presto l'Italia e l'Occidente, gradatamente sostituendo le altre *Regole* monastiche. Al cristiano che, nella sua *schola dominici servitii*, anelava alla perfezione, Benedetto chiedeva di impegnare tutto se stesso, cuore, mente e mani. Il cuore sarebbe dovuto essere sempre volto verso l'alto con l'*opus Dei*, la mente avrebbe dovuto applicarsi quotidianamente alla *lectio divina* e allo studio, le mani si sarebbero dedicate al lavoro manuale per guadagnare col sudore della fronte il pane per sé e per i fratelli. Questi principi contenevano una grande forza propulsiva: mettendoli in pratica, i figli di Benedetto avviarono un processo di civilizzazione cristiana e umana in Italia e in Europa tale che «la storia della Chiesa in tutto l'alto Medioevo può chiamarsi storia benedettina»⁵⁶.

È impossibile riassumere in poche parole quanto di bene è stato operato dal libro di Benedetto. Proverò a dirlo per capi cercando di non lasciar fuori alcuno degli elementi essenziali. Monasteri di monaci e monache, disseminati nei luoghi più remoti, per quindici secoli, hanno insegnato alle popolazioni come guardare la creazione alla luce della fede ed a lodarne e ringraziarne l'Autore; a considerare il lavoro come mezzo di sostentamento e di santificazione personale e di servizio dei fratelli; a leggere e studiare la Parola di Dio, come pure tramandare i frutti della mente umana per una più profonda conoscenza delle meraviglie del creato; a formare concretamente una società i cui membri si rispettino, si aiutino e si amino a vicenda, e possano chiamarsi fratelli e sentirsi

famiglia: in breve a formare “il perfetto cittadino terrestre nella perfetta società terrestre”.

La storia è testimone che tutto ciò ha lentamente permeato la società europea e occidentale, formando l’atmosfera che noi oggi respiriamo. A buon diritto dunque, papa Paolo VI, il 24 ottobre 1964, proclamò Benedetto “Patrono d’Europa”⁵⁷.

Alla luce di questo percorso, appare evidente quanto siano vani i tentativi di Lutero e dei suoi seguaci di svuotare il monachesimo cattolico della sua essenza evangelica.

¹ Cfr. Rm 1,16.

² Com’è noto, Lutero, ex-monaco agostiniano, quattro anni più tardi (1525), sposò Caterina von Bora, fuggita poco prima dal convento con alcune compagne.

³ Cfr. D.U. Berlière, *L’Ordine monastico dalle origini al secolo XII*, Bari 1928, p. 13. Hermann Weingarten (1834-1892) fu storico della Chiesa tedesca all’università di Breslavia e autore di varie opere di storia ecclesiastica, tra cui notevole *La rivoluzione delle Chiese d’Inghilterra* (1868), che ne rivela il temperamento.

⁴ Wilhelm Bousset (1865-1920) nelle sue ricerche giunse alla conclusione che il cristianesimo si era sviluppato su basi ellenistiche. Si occupò pure dei nessi fra giudaismo e cristianesimo.

⁵ Richard Reitzenstein (1861-1931), studiando testi religiosi dell’età ellenistica, affrontò il problema delle origini del cristianesimo in relazione con la religiosità del mondo greco-romano e orientale. Nell’opera *Historia Monachorum und Historia Lausiaca* (Gottinga 1916), ricercò paralleli nella terminologia mistica e tentò di ricostruire il mito dell’uomo primigenio – essere divino fatto schiavo della materia – che dall’Oriente iranico sarebbe passato nelle forme religiose mediterranee e quindi nel cristianesimo.

⁶ Otto Zöckler (1833-1906) nel 1897 diede alle stampe la monografia in due volumi *Askese und Mönchtum (Ascesi e monachesimo)*, dove, in maniera inequivocabile, si ribadisce l’irriducibile incompatibilità fra ascetismo e protestantesimo. Adolf von Harnack (1851-1930), studioso appassionato del cristianesimo primitivo, fu autore di numerose opere su tale argomento. Da segnalare riguardo al nostro soggetto sono: *Missione e propagazione del cristianesimo nei primi tre secoli* (1906) e *Il monachismo. Le Confessioni di S. Agostino e il discorso sulle relazioni che passano tra la storia ecclesiastica e la storia universale* (1909).

⁷ Cfr. in proposito F. Gabillot, *Les origines du monachisme chrétien et l’ancienne religion de l’Egypte*, in *Recherche de science religieuse*, tt. X-XII, 1920-22.

⁸ Cfr. O. Wecker, *Christlicher Einfluss auf den Buddhismus?* (*Theolog. Quartalschrift*, XCII, 1910, pp. 417-457): L. De Vallée Poussin, *Nirvana*, Paris, 1925.

⁹ A. Bertrand, *La religion des Gaulois*, Paris, 1897.

¹⁰ Cfr. F. Overbeck, *Christentum und Kultur. Gedanken und Anmerkungen zur modernen Theologie*. Aus dem Nachlaß hg. Von C.A. Bernoulli, J.B. Metzler. Quanto al giudizio sull’antico cristianesimo, cf. F.C. Overbeck, *Werke und Nachlaß. Schriften bis 1873*, von E.W. Stegemann, e N. Peter Metzler (edd.), J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1994, pp. 13-37. Franz Overbeck (1837-1905), definito da Karl Barth “un teologo senza fede”, espresse le sue idee sul monachesimo in una famosa relazione *Über die Anfänge des Mönchtums (Le origini del monachesimo)*, tenuta all’Università di Jena nell’ottobre del 1864.

¹¹ Cfr. R. Alciati, *Ascetismo e monachesimo nell’opera di Erik Peterson*, in *Erik Peterson, La presenza teologica di un outsider*, a cura di Giancarlo Caronello, Libreria Editrice Vaticana 2012, pp. 396-412. Erik Peterson Grandjean (1890-1960) fu storico, teologo e scrittore tedesco. Nato da famiglia protestante evangelica, si convertì al cattolicesimo nel 1930. Insegnò a Torino e influenzò molti teologi del XX secolo, anche fra quelli che si apprestavano a celebrare il Concilio Ecumenico Vaticano II. Fu sepolto al Verano.

¹² Rm 13,14.

¹³ Lc 9, 58.

¹⁴ Fil 2, 7.

¹⁵ Mt 17, 27.

¹⁶ Gv 6, 38.

¹⁷ Lc 2, 51.

¹⁸ Lc 22, 42.

¹⁹ Fil 2, 7-8.

²⁰ Mt 19, 11-12.

²¹ Mt 19, 21.

²² Lc 14, 26-33.

²³ Lc 14, 27.

²⁴ Mt 5, 43-48. «Avete inteso che fu detto: Amerai il tuo prossimo e odierai il tuo nemico. Ma io vi dico: amate i vostri nemici e pregate per quelli che vi perseguitano, affinché siate figli del Padre vostro che è nei cieli; egli fa sorgere il suo sole sui cattivi e sui buoni, e fa piovere sui giusti e sugli ingiusti. Infatti, se amate quelli che vi amano, quale ricompensa ne avete? Non fanno così anche i pubblicani? E se date il saluto soltanto ai vostri fratelli, che cosa fate di straordinario? Non fanno così anche i pagani? Voi, dunque, siate perfetti come è perfetto il Padre vostro celeste».

²⁵ Gv 17, 20-24.

²⁶ 1 Pt 2, 4-5: «Avvicinandovi a lui, pietra viva, rifiutata dagli uomini ma scelta e preziosa davanti a Dio, quali pietre vive siete costruiti anche voi come edificio spirituale, per un sacerdozio santo e per offrire sacrifici spirituali graditi a Dio, mediante Gesù Cristo».

²⁷ 1 Cor 4, 32-38: «Chi non è sposato si preoccupa delle cose del Signore, come possa piacere al Signore; chi è sposato invece si preoccupa delle cose del mondo, come possa piacere alla moglie, e si trova diviso! Così la donna non sposata, come la vergine, si preoccupa delle cose del Signore, per essere santa nel corpo e nello spirito; la donna sposata invece si preoccupa delle cose del mondo, come possa piacere al marito. [...] In conclusione, colui che dà in sposa la sua vergine fa bene, e chi non la dà in sposa fa meglio».

²⁸ Cfr. 2 Ts 4, 7-12: «Sapete in che modo dovete prenderci a modello: noi infatti non siamo rimasti oziosi in mezzo a voi, né abbiamo mangiato gratuitamente il pane di alcuno, ma abbiamo lavorato duramente, notte e giorno, per non essere di peso ad alcuno di voi. Non che non ne avessimo diritto, ma per darci a voi come modello da imitare».

²⁹ Cfr. Rm 13, 8-14.

³⁰ Cfr. Gc 1, 22-25.

³¹ Cfr. 1 Cor 4, 16-17.

³² Cfr. Ap 14, 2-6.

³³ Cfr. At 21, 8-9.

³⁴ Cfr. Mt 18, 19-20.

³⁵ Cfr. At 2, 42- 47. Tale situazione viene ribadita poco più avanti: «Coloro che eran venuti alla fede avevano un cuor solo e un'anima sola, e nessuno diceva sua proprietà quello che gli apparteneva, ma ogni cosa era fra loro comune» (At 4, 32).

³⁶ Cfr. 1Cor 7, 29.

³⁷ Cfr. Rm 13, 11-12.

³⁸ Cfr. Eb 10, 25.

³⁹ Sal 118, 36ss.

⁴⁰ Sal 83. 3-5.

⁴¹ Giustino († 163-167), *Apologia* I, 5. Sulla scia di Giustino si pone Atenagora con l'opera *Legatio sive Supplicatio pro Christianis* (composta intorno al 177), eccellente per chiarezza e bella esposizione. Nella *Leg. 33*, vanta la vita di coloro che hanno scelto il celibato.

⁴² Erma, *Il Pastore. Similitudini* IX, 10-11. Erma († prima metà del 2° secolo) è ritenuto uno dei cosiddetti Padri Apostolici.

⁴³ *Didaché* p. I, c. 3, 3.

⁴⁴ *II lettera di Clemente*, p. II, c. VIII, 1-6. Tramandata come *II Clementis*, risalente alla metà del 2° secolo, vede uno stretto legame tra la custodia della carne e la vita eterna: «conservando pura la carne [...] potremo conseguire la vita eterna [...] Questo dice il Vangelo: conservate pura la vostra carne [...] per conseguire la vita eterna» (VIII, 4, 6).

⁴⁵ Molto chiara è nel merito anche la voce di Metodio di Olimpo in Licia (m. 311) nel suo *Symposion*, panegirico della verginità cristiana.

⁴⁶ M. Felice, *Ottavio XXXI*. Di origine africana, Felice visse nella I metà del 3° secolo.

⁴⁷ Prendendo a maestro Tertulliano, intorno alla metà del 3° secolo, Cipriano (c. 205-258) scrisse il *De habitu virginum* a magnificare lo stato verginale.

⁴⁸ I lettera *Ad virgines*, III, 4.

⁴⁹ Cfr. 1 Re 19, 4-8.

⁵⁰ Cfr. Es 24, 18.

⁵¹ Cfr. Mt 4, 2.

⁵² Cfr. in M.A. Portella, *Ethiopian and Eritrean Monasticism. The spiritual and cultural heritage of two nations*, Pismo Beach 2015, pp. 16-17.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Gv 17, 20-24.

⁵⁵ S. Benedetto, *La Regola*, a cura di A. Lentini, Montecassino 1947, p. XVII.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Paolo VI proclamò san Benedetto “Patrono d'Europa” con il breve *Pacis Nuntius*, in occasione della consacrazione della basilica di Montecassino.

Proprietà intellettuale nell'antichità. Questioni teatrali

di Vincenzo Ruggiero Perrino

1. Introduzione

In uno scritto apparso a Napoli nel 1870, il senatore del Regno d'Italia Nicola Alianelli s'interrogava: «In che cosa consiste la proprietà letteraria di un componimento teatrale, d'una commedia, per esempio? Che non si possa rappresentare senza il consenso dell'autore [...], né porre a stampa»¹. Egli stesso continuava l'*incipit* del suo articolo ragguagliando il lettore del pericolo che, una volta rappresentata, un'opera teatrale, anche se inedita nella versione a stampa, non era più segreta, e attori scaltri e suggeritori malintenzionati ben potevano rappresentarla altrove, senza il consenso dell'autore, o addirittura plagiarla e farla passare come propria. Le preoccupate domande dell'Alianelli non erano del tutto peregrine, considerato il fatto che, all'epoca in cui lui scriveva, il teatro (tanto sul versante scenico, quanto su quello editoriale) poteva rappresentare una fonte di lauti guadagni. Preoccupazioni che non erano passate inosservate nemmeno ai regnanti dell'Italia, sia divisa che unita, tant'è che, fin dai primi decenni del XIX secolo, sopita la reazione antifrancese, proprio dalla Francia i vari Stati italiani emularono i modelli di riforme civili, provvedendo ad una serie di interventi disciplinanti il diritto degli autori di opere dell'ingegno, e quindi anche delle opere teatrali.

Le riflessioni dell'Alianelli rispecchiano in maniera evidente quella che era la concezione del teatro dell'epoca. Sostanzialmente lo spettacolo teatrale consisteva nella messinscena di un testo drammatico, che un autore aveva preventivamente scritto, e che generalmente aveva anche vita autonoma dalla rappresentazione, in forma di pubblicazione libraria. Infatti, non si prendono assolutamente in considerazione né la figura del regista, né, men che meno, quella di tutti gli altri artisti, che a vario titolo gravitano intorno alla produzione di uno spettacolo (costumisti, tecnici delle luci, scenografi, ecc.). Il Nostro scrive negli anni immediatamente precedenti a quel fenomeno di svecchiamento

dell'estetica teatrale, che va sotto il nome di deteatralizzazione², che nel giro di pochi decenni avrebbe portato ad una concezione del teatro, basata su codici linguistici affatto diversi da quelli precedenti. In buona sostanza, il teatro di cui parla l'Alianelli è ancora quello nel quale si rappresenta un testo scritto da un autore, per mezzo di un gruppo di attori (più o meno coordinati da una figura di raccordo, che è il direttore di scena), i quali sono scelti in base ad un sistema di ruoli, piuttosto che sulle loro effettive qualità interpretative. E il diritto d'autore di quegli anni si fonda su quella concezione di teatro, privilegiando perciò la tutela del testo drammatico, e confinando quella delle altre figure professionali ad un ambito genericamente contrattualistico, o, al più, embrionalmente giuslavoristico³.

Bisogna precisare che il diritto d'autore è, giuridicamente parlando, molto giovane. Solo in tempi relativamente recenti, è stata sentita l'esigenza di un riconoscimento di un sistema di diritti a favore degli autori. Com'è noto, nel corso della storia umana, generalmente l'istruzione e la cultura erano privilegio di pochi. I letterati e i poeti scrivevano presso le corti dei principi, per magnificarne la grandezza ed esaltarne la virtù. La ricompensa più grande per lo scrittore era rappresentata dalla fama pubblica, dagli onori e premi delle corti, quasi che le lodi riservatagli dalle signorie fossero una congrua mercede per le fatiche del suo lavoro⁴.

Altresì, per comprendere il diritto d'autore e la sua storia bisogna tenere in considerazione la distinzione che si crea tra l'esistenza di un diritto di proprietà immateriale (*corpus mysticum*), disgiunto da quello del possesso materiale del bene (*corpus mechanicum*), ossia tra il diritto dell'autore di un brano musicale, di una poesia, di un disegno, e il diritto di chi possiede i supporti materiali sui quali le opere sono fissate.

Possiamo affermare che l'esigenza di fornire tutela economica alle opere dell'ingegno sorge con l'invenzione della stampa e con la conseguente nascita dell'attività editoriale, produttiva di forti interessi economici, che porta alla circolazione di un rilevante numero di esemplari stampati.

Nell'antichità, non essendo possibile una produzione di un gran numero di copie tratte dall'originale, non si poneva un problema di tutela economica: l'autore traeva i mezzi di sostentamento direttamente o dai committenti dell'opera, o dalla città che lo ospitava, o

dai principi. Dal punto di vista di tutela della paternità dell'opera, troviamo in alcuni autori classici il racconto di episodi di "plagio", sui quali ci soffermeremo diffusamente nei prossimi paragrafi.

Con la caduta dell'Impero Romano, la cultura si rifugia per lo più presso i monasteri. Solo con il sorgere delle Università si sviluppa una domanda di copie di testi letterari, e di conseguenza, un mercato degli stessi. Nascono le prime officine scrittorie. Come suddetto, una spinta rilevante venne dall'invenzione della stampa solo nella tarda metà del XV secolo⁵. A Venezia venivano concessi i privilegi (di stampa), dapprima agli editori e agli stampatori, e successivamente, in considerazione del lavoro creativo, dello studio e della fatica che comporta la genesi di un'opera, anche agli autori. A costoro venne, infatti, riconosciuta la facoltà di prestare o meno il consenso per la pubblicazione della propria opera.

La Bassi ci ricorda che:

Quando attorno al 1440 Gutenberg realizza la prima Bibbia utilizzando il procedimento della stampa a caratteri mobili⁶, dà inizio ad una fondamentale rivoluzione nella diffusione della cultura. Il metodo approntato dal tedesco causa una diminuzione del costo dei libri (un tempo di eccezionale rarità e frutto della instancabile cura dei monaci), rendendoli ben presto accessibili ad uno strato relativamente ampio della popolazione⁷.

Data la fortuna economica dei libri, tanti artigiani cominciarono a svolgere attività di stampa, acquistando opere direttamente dagli autori, o procurandosi costosi manoscritti di opere classiche, per poi occuparsi della loro riproduzione e diffusione, ossia della vendita⁸. La nascita dei privilegi servì appunto a tutelare gli interessi economici, che sottintendevano al procedimento editoriale dei libri a stampa. Infatti, lo stampatore si addossava un impegno economico non indifferente, dovendo coprire il costo dei manoscritti, il quale, rappresentando l'unico profitto dell'autore, era alto. Anche le opere di autori classici raggiungevano prezzi elevati, data la preziosità di un libro scritto completamente da un amanuense. L'introito che l'editore si prefiggeva di ottenere dalla vendita delle copie successive risultava necessario, non solo al fine di raggiungere il guadagno desiderato, ma anche per ammortizzare l'esborso inizialmente effettuato. Di conseguenza i prezzi dei libri realizzati dovevano essere proporzionati all'"investimento" fatto. Tuttavia, una volta diffusa l'opera, chiunque poteva acquistarne una copia e

riprodurla ad un prezzo decisamente inferiore, vanificando in tal modo la pretesa di ricavi del primo stampatore. Ecco, allora, che venne escogitato il rimedio del “privilegio”. I privilegi erano di tre tipi: i primi due venivano concessi agli stampatori, il terzo agli autori⁹. È ancora la Bassi che ci informa che agli autori il sovrano concedeva il privilegio di far stampare le proprie opere ai fini della loro commercializzazione, mentre agli stampatori venivano accordati o un privilegio che li autorizzava ad iniziare l’attività di stampa, o uno per la diffusione (per un determinato periodo di anni “in regime di monopolio”) delle opere acquistate¹⁰. Si voleva impedire, in tal modo, l’attività di editori sleali, che, senza sopportare il costo iniziale, riproducevano clandestinamente le opere, e si voleva garantire ai privilegiati un sicuro guadagno, promuovendo parallelamente l’acquisto delle opere originali e la diffusione della cultura. Il documento più antico che ci riporta un privilegio si rintraccia nella Repubblica di Venezia ed è datato 1469¹¹. Altri privilegi, concessi dalla Repubblica veneta nello stesso periodo, sono quelli accordati nel 1486 a Marco Antonio Sabellico¹², nel 1491 a Pier Francesco da Ravenna¹³ e nel 1493 a Daniele Barbaro¹⁴.

L’altro tipo di privilegio, ossia quello concesso direttamente agli autori, fornisce loro la possibilità di occuparsi senza intermediari della stampa delle proprie opere. Una tale opportunità viene però poco sfruttata dagli artisti, i quali mostrano di preferire la vendita dell’opera agli stampatori, al fine di ricevere immediatamente il compenso desiderato¹⁵.

In breve tempo, anche negli altri Stati si diffonde una tale pratica, che giunge a generalizzarsi tra il XVI e il XVII secolo. Ludovico Sforza nel 1495 concesse un privilegio agli stampatori Michele Ferner ed Eustachio Silber; in Germania nel 1490 un privilegio veniva concesso dal vescovo Errico per la stampa del messale della sua chiesa di Bomberg; altri privilegi furono concessi nel 1501 a Corrado Celtes dalla reggenza dell’Impero a Norimberga; nel 1510 a Giovanni Scotto dall’imperatore Massimiliano per la spiegazione dei *Decretales*, e nel 1514 dal medesimo imperatore a Mattia Shurer¹⁶.

Nel 1538, un’ordinanza reale francese nomina Conrad Neobar stampatore del re per i testi in greco. La privativa concessa prevede uno stipendio annuo di cento scudi d’oro, l’esenzione dal pagamento delle imposte, il godimento dei privilegi generali accordati alle

università e quello speciale di stampare e vendere in regime di monopolio, per un periodo di cinque anni, i libri che più desidera¹⁷.

Ancora alla Repubblica di Venezia bisogna ritornare per comprendere la nascita di norme generali, evoluzione quasi obbligata di quei privilegi destinati ai singoli. Infatti, una legge del 1603 concesse ad ogni stampatore il monopolio ventennale per la vendita in esclusiva delle opere della propria stamperia¹⁸, sotto la condizione di avere ottenuto l'approvazione della censura, di aver registrato il libro negli uffici pubblici e di stampare poi l'opera senza errori, su buona carta e con buon inchiostro¹⁹.

A ben considerare, come nota la Draghi, la protezione dell'opera letteraria avvenne inizialmente non nella persona del suo autore, bensì nella persona dello stampatore o editore, e non allo scopo di tutelare la creazione dell'ingegno, quanto quello di incoraggiare l'esercizio di una attività industriale in via di sviluppo²⁰.

Le caratteristiche, ricorrenti quasi sempre, del privilegio possono essere così individuate: concessione a richiesta scritta di parte presentata nella forma di una supplica, istanza o petizione, rivolta all'Autorità amministrativa-legislativa; innalzamento a diritto esclusivo di una facoltà spesso già spettante secondo la normativa vigente, con conseguente obbligo di astensione per qualsiasi persona diversa dal titolare del privilegio o dal suo avente causa, dal porre in essere comportamenti contrastanti con l'oggetto del privilegio; descrizione del contenuto di esso e quindi del suo oggetto, ricalcato sul testo della supplica; indicazione del nome del beneficiario; limitazioni temporali e spaziali; prescrizione di sanzioni penali e civili a carico dei contraffattori; obbligo di esecuzione del privilegio entro un dato e breve tempo, a pena di nullità; concessione con riserva dell'inesistenza di un privilegio antecedente a favore di altri avente il medesimo oggetto; mancanza di un sistema opportuno di registrazione e di pubblicazione del privilegio al fine di renderlo conoscibile ai terzi; considerazione della supplica in base alla convenienza politica di accordare quanto richiesto²¹. Come ricorda il Franceschelli, il privilegio costituiva *in primis* un mezzo tecnico di produzione formale del diritto, che si ingeriva nello stesso tempo nell'attività amministrativa e legislativa, poiché attraverso l'attività di normazione, si ponevano in essere atti amministrativi, diretti a disciplinare

casi concreti e rapporti determinati; il privilegio giovava per quel caso specifico individualmente considerato, e non per altri anche se uguali o simili²².

Insomma, il privilegio si caratterizzava non tanto per il fatto di accordare una facoltà o un potere, che spesso sarebbe spettato già in virtù del diritto comune, quanto per il fatto di rendere esclusiva questa facoltà o questo potere, escludendo ad ogni altro soggetto la facoltà o il potere di fare altrettanto. Ecco allora che appare utile la distinzione proposta dal Franceschelli *ius utendi-fruendi* e *ius prohibendi*²³: il primo, spettante in base alle regole di diritto comune, il secondo, *ex privilegio*. Coloro che si schierarono contro la politica dei privilegi, si opponevano non contro l'esercizio del diritto, bensì contro l'esclusività del suo esercizio, e quindi non contro lo *ius utendi-fruendi*, ma contro lo *ius prohibendi* conferito dal privilegio.

Il sistema dei privilegi, debitamente ampliato, perdurò fino al XVIII secolo, quando si giunse all'emanazione di leggi più organiche. La più antica è lo Statuto della Regina Anna del 1709, che introdusse in Inghilterra il copyright (diritto alla copia), seguita dalla legge federale degli Stati Uniti del 1790 e dalle leggi francesi rivoluzionarie del 1791 e del 1793, in cui si riconobbe finalmente l'esistenza di una proprietà letteraria e artistica.

In Italia, un primo decreto in materia fu emanato dal governo rivoluzionario piemontese nel 1799, seguito da una legge più completa, promulgata nel 1801 nella Repubblica Cisalpina. Successivamente, dopo la restaurazione, furono emanati, nei diversi Stati, differenti provvedimenti legislativi. Tuttavia, le norme dei singoli Stati avevano un limitato ambito applicativo e, di conseguenza, il più delle volte, la loro efficacia risultava attenuata²⁴.

La prima vera legge italiana risale al 1865, all'indomani dell'Unità; questo intervento legislativo venne, poi, riversato nel Testo Unico n. 1012/1881, rimasto in vigore fino al 1925, quando venne sostituito da una nuova normativa. Infine, la legge 22 aprile 1941 n. 633 e relativo regolamento del 18 giugno 1942 n. 1369, ha disciplinato più estesamente ed efficacemente la materia e, con successive modifiche e integrazioni, è tuttora in vigore²⁵. Inoltre, disposizioni sul diritto d'autore si trovano nel nostro Codice Civile del 1942 agli articoli 2575-2583²⁶.

In considerazione dello sviluppo avanzato dei sistemi di comunicazione della nostra epoca e dei mezzi che facilitano la riproduzione, la protezione dell'opera artistica si è resa molto più complessa e si richiede oggi una tutela non più esclusivamente nazionale, ma di rilevanza e applicazione internazionale. Perciò, sono state stipulate dapprima una serie di convenzioni tra i diversi Stati, che sono poi sfociate nella cosiddetta Convenzione di Berna, sottoscritta nel 1886, l'ultima revisione della quale risale al 1971. Nel 1952 fu, inoltre, firmata a Ginevra la Convenzione Universale del Diritto d'Autore, entrata in vigore nel 1955; mentre a Roma, nel 1961, fu firmata la Convenzione per la protezione dei diritti degli esecutori, interpreti e produttori fonografici.

Nel 1994, viene ratificato l'Accordo TRIPS, concernente gli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio; del 1996 sono i due trattati WIPO, il WIPO Copyright Treaty (WCT) e il WIPO Performances And Phonograms Treaty (WPPT). L'obiettivo del legislatore internazionale è quello di raggiungere una tutela sovranazionale del diritto d'autore, armonizzata per ridurre le distorsioni e gli impedimenti nel commercio internazionale, e per promuovere una protezione sufficiente ed efficace dei diritti di proprietà intellettuale, facendo nel contempo in modo che le misure e le procedure intese a tutelare i diritti di proprietà intellettuale non diventino esse stesse ostacoli ai legittimi scambi.

Poniamo qualche punto fermo. Lo sviluppo di un'organica disciplina del diritto d'autore è dipeso dalla necessità di garantire e tutelare gli aspetti economici della fiorente industria libraria prima, e direttamente degli autori delle opere dell'ingegno poi. Su altro versante, strettamente legato al primo, era avvertita, da parte dei creatori delle opere, la necessità di essere riconosciuti quali autori di una determinata opera, e di evitare situazioni di usurpazione della paternità. Questo doppio aspetto, economico e morale, si riflette anche nella vigente normativa italiana e comunitaria. Infatti, si distingue tra diritti di autore di natura economica (quali, per esempio, il diritto di riproduzione o di adattamento di un'opera), e diritti di autore di natura morale (per esempio, il diritto alla paternità dell'opera o il diritto di inedito).

Nell'antichità greco-romana, pur non essendo tutelato alcun aspetto economico legato alle opere dell'ingegno, una qualche forma di tutela, prima di tipo "sociale" (in Grecia), e

poi giuridico (a Roma), veniva applicata in relazione ai diritti morali, come vedremo nelle pagine che seguono.

2. Problematiche giuridiche, letterarie e teatrali nell'antica Grecia

Se il diritto d'autore, inteso nell'accezione di strumento giuridico di tutela dei diritti di carattere economico e morale degli autori di opere dell'ingegno, è una delle più belle conquiste della moderna civiltà, non se ne trovano tracce nelle leggi della sapienza greca. Possiamo argomentare che la mancanza di una specifica disciplina legislativa nell'antica Grecia potrebbe dipendere da due fattori.

Innanzitutto, bisogna tenere presenti le condizioni socio-economiche dell'ambiente culturale in cui operavano gli autori nell'antica Grecia. Si considerino, per esempio, gli artisti figurativi. Il progresso dei tempi e dell'arte erano tali, che le opere d'arte – quadri, statue, monumenti – non si potessero riprodurre se non maniera estremamente limitata. Tuttavia, gli artisti erano circondati di onoranze e di omaggi. Com'è noto, gli Elleni accordarono la loro ammirazione a Fidia per la statua di Minerva, i rilievi ed ornati preziosissimi al Partenone, per il Giove Olimpio ad Elide e altre opere. Così, Prassitele vendeva le sue statue; Apelle e Zeusi i loro quadri; queste opere, ricercatissime, venivano sovente imitate, ma certamente non riprodotte in esemplari, come potrebbe avvenire nel nostro tempo, quando, con pochi euro, è possibile acquistare riproduzioni di famosissime opere d'arte. Nell'antica Grecia le opere d'arte erano liberamente copiabili, in mancanza di disposizioni legislative; gli autori erano tenuti in grande considerazione e ottenevano gratificanti compensi²⁷.

Sul fronte letterario, si racconta che Platone avesse pagato cento mine due trattati di Pitagora, e Aristotele tre talenti le opere di Speusippo, nipote di Platone²⁸. La mancanza di una specifica disciplina di tutela delle opere dell'ingegno, per contro, rendeva più agevole il collezionismo di opere letterarie. Infatti, Pisistrato aveva fondato in Atene una pubblica biblioteca²⁹. Bisogna, altresì, precisare che le prime forme letterarie erano di matrice orale, e soltanto in epoche successive fu avvertita l'esigenza di fissare in forma scritta ciò che prima veniva tramandato attraverso l'instancabile attività di aedi e rapsodi. Le opere orali, a stretto rigore, non sono di nessuno, non hanno *un* autore, né circolano

attraverso supporti materiali. Semmai, esse vivono attraverso la declamazione e la recitazione. E, ad ogni recita, un'opera orale si arricchisce di nuovi particolari e nuovi spunti, e, perciò, ciascun interprete diventa co-autore di quell'opera. Sul punto, facciamo nostre le parole del Brent che scrive:

In a primary oral culture [...] knowledge is not owned; rather it is performed. Without print, knowledge must be stored not as a set of abstract ideas or isolated bits of information, but as a set of concepts embedded deeply in the language and culture of the people. Strictly procedural knowledge [...] is passed on directly from craftsman to craftsman through the process of apprenticeship. However, the more abstract knowledge [...] is contained in the epic formulae, recurrent themes, and mythic patterns, plots and stereotypes out of which the storytellers of the tribe weave their narratives. This knowledge exists as a pre-existing network of knowledge, interconnected in extraordinarily complex and non-linear ways and all known in at least its broad outlines to the storyteller's audience before he begins³⁰.

È pacifico che ogni interprete non si limitava alla mera memorizzazione e riproposizione di materiali letterari preesistenti, ma ciascun aedo era contemporaneamente interprete (di un'opera che già esisteva) e autore (di nuove interpolazioni e brani di quell'opera). Scrive l'Ong: «Il performer di un racconto combina un atto creativo con un atto di trasmissione»³¹. Perciò, solo dopo un periodo molto lungo, la diffusione di un poema o di qualsiasi altro scritto, trascorsa un'"incubazione" in forma orale, avvenne attraverso la trascrizione e la copia, che comunque non prevedevano la riproduzione in un numero consistente di esemplari. Per esempio, le opere di Omero passarono dalla dimensione orale a quella scritta nel corso di tanto tempo. Esse venivano continuamente trascritte, e ogni trascrizione comportava trasformazioni, manipolazioni, cambiamenti. Come scrive Sirotti Gaudenzi:

Eppure, questo processo non veniva considerato un illecito: infatti, per gli antichi greci l'immortalità corrispondeva al ricordo, al fatto che, dopo la morte, le nuove generazioni potessero continuare ad emozionarsi di fronte alle liriche di un poeta, a prescindere dal fatto che il contenuto dell'opera fosse stato o meno manipolato. E così, assieme a divinità, semidei, eroi e miti, riviveva il cieco cantore della storia di Odisseo³².

Il secondo fattore è inerente alla dimensione più propriamente giuridica del mondo greco. Come avvertono Biscardi e Cantarella, un carattere distintivo dell'ordinamento di Atene e delle altre città greche è l'assenza di una scienza del diritto, che corrisponde ad uno stato empirico della coscienza giuridica – stato empirico che fa *pendant* con la dimensione aurale dell'universo letterario dell'antica Grecia. Manca nella cultura greca

ogni tentativo di elaborazione sistematica delle norme e dei rapporti che ne discendono³³. Si può affermare che il problema giuridico in Grecia è inscindibile da quello morale e politico. Tuttavia, il fatto che non sia mai esistita una scienza del diritto non equivale a mancanza di una consapevolezza giuridica, la quale, come detto, resta ancorata saldamente ad un carattere empirico. Al contrario: in difetto di qualsiasi diaframma, del genere di quello che potrebbe essere costituito da una classe di giuristi, fra percezione immediata e riflessa del fenomeno giuridico nella coscienza sociale, il problema del diritto è avvertito da tutti ed affiora nell'opera dei tragici, dei comici, dei filosofi, e degli storici³⁴.

Inoltre, bisogna considerare che ogni ente centrale o periferico era dotato di un'autonomia normativa. Anzi, addirittura ogni cittadino era in grado di dar vita ad organismi giuridici: si pensi alla fondazione culturale istituita dal cosiddetto testamento di Epitteto. A fronte di questi molteplici livelli normativi non è facile riconoscere un'istanza coordinatrice: i *Nomoi* di Platone potrebbero essere nati per far fronte a questa esigenza. Pur tuttavia, «risulta evidente la consapevolezza dei cittadini che la vita della *polis* intera dev'essere regolata dal diritto»³⁵.

Passando a trattare delle questioni relative alla storia del teatro, bisogna ritornare alla dimensione performativa e orale delle opere poetiche. Nella Grecia del V secolo a.C. – cioè quando da una spettacolarità puramente ritualistica si passa alla vera e propria teatralità, svincolata da intenzioni prettamente religiose – c'era un catalogo di spettacoli, che comprendeva: le declamazioni dei poemi epici, affidate ai rapsodi che si esibivano in riunioni private e in cerimonie pubbliche, gareggiando sovente in competizioni ufficiali con tanto di premio al vincitore; l'interpretazione delle composizioni liriche; la recitazione teatrale di tragedie, commedie, drammi satireschi, e opere appartenenti ad altri generi minori.

La prima riflessione teorica sulle tecniche performative è contenuta nel dialogo platonico *Ione*, in cui l'argomento veniva trattato adottando una concezione tradizionale nella cultura del tempo, secondo cui la composizione poetica e la recitazione non erano due attività distinte, ma piuttosto due aspetti di un unico processo creativo, direttamente promosso dall'intervento divino³⁶. Dunque, all'epoca di Platone, restava radicata la

consapevolezza del legame che univa poesia, canto e danza, e del loro stretto rapporto con l'azione delle divinità. Anzi, coloro i quali, anziché affidarsi alla possessione divina, contavano solo sulla propria abilità "umana", riuscivano a realizzare solo cose incompiute e non belle: soltanto chi si trova "fuori di sé" può comporre o recitare efficacemente autentica poesia³⁷. È appena il caso di considerare che, se la creazione – recitazione e composizione – non dipende che dall'intervento divino, non ha alcun senso parlare di diritto dell'autore, il quale è un mero tramite tra la divinità e gli allocutori dell'opera.

E anche quando gli attori recitano opere composte da altri, non possono recitarle in modo efficace se non si trovano in un identico stato di possessione provocato dalla stessa divinità che aveva già investito l'autore. Scrive il Vicentini:

Per la potenza di questo intervento il rapsodo viene «contagiato» dai versi che deve pronunciare, esce a sua volta di senno e si immerge in una sorta di condizione allucinata. Mentre canta le parole di Omero la sua anima crede davvero di trovarsi di fronte alle mura di Troia, vede gli eroi che si scontrano in battaglia, ode il fragore delle armi, osserva il sangue scorrere, intende le suppliche dei feriti e via dicendo. Questa visione si accompagna alle emozioni appropriate, e il rapsodo è irresistibilmente invaso via via dall'ardore della battaglia, dal terrore, dalla pietà³⁸.

Un aneddoto, tramandatoci da Plutarco, può ben chiarire la portata di queste convinzioni. Esopo, famoso attore tragico del I secolo a.C., ogni volta che calcava le scene, era preso da uno stato di profonda esaltazione: «Un giorno stava interpretando in teatro la parte di Atreo. Arrivato al passo in cui il re medita sul modo di vendicarsi di Tieste, la commozione lo portò fuori di sé a un punto tale, che batté con lo scettro uno dei servi, il quale gli passava davanti di corsa, e lo ammazzò»³⁹.

Quando Platone componeva lo *Ione*, si era già sviluppata la grande stagione del teatro tragico di Eschilo, Sofocle, Euripide e delle commedie di Aristofane. La tragedia sarebbe nata dal ditirambo, un genere di canto corale danzato. Nel VI secolo a.C., Tespi avrebbe introdotto nel ditirambo alcuni brani (un prologo e dei monologhi), affidati a un singola persona separata dal coro. Poi, intorno al 534 a.C., la produzione delle tragedie trovava una collocazione istituzionale nelle feste delle Grandi Dionisie ad Atene, che prevedevano una competizione tra tre poeti tragici. Qualche decennio più tardi Eschilo introduceva un secondo attore che poteva dialogare con il primo e insieme a questo

interpretare una vicenda. A Sofocle, infine, si doveva la presenza di una terza persona sulla scena e in questo modo, secondo i commentatori antichi, la tragedia sarebbe giunta alla sua forma compiuta e definitiva⁴⁰.

Naturalmente, andando avanti con lo sviluppo delle forme drammatiche⁴¹, di fronte all'esperienza ormai maturata nella pratica della poesia, della declamazione e degli spettacoli teatrali, diventava ostico affermare che la recitazione non fosse altro che un momento della creazione poetica, e che l'arte degli attori non richiedesse capacità e talenti particolari, diversi da quelli necessari per comporre versi. Del resto, una concezione di questo tipo poteva avere credito, allorché a mettere in scena il dramma era ancora solo e soltanto lo stesso autore. Invece, quando da un solo attore si era passati a messinscena che coinvolgevano anche altri interpreti, diventò tecnicamente impossibile sostenere che momento autoriale e momento attoriale fossero un'unica attività, se non altro perché facevano capo a persone diverse. Perciò, col tempo, creazione poetica e recitazione divennero due attività diverse e distinte, benché strettamente legate. La poesia suscita la recitazione; la recitazione anima, grazie alla particolare abilità dell'interprete, i versi del poeta⁴².

Lo scarto segnerà, nei secoli dell'ellenismo, anche una profonda “maturazione” giuridica. Infatti, grazie all'influenza del mondo culturale e giuridico romano, anche gli attori, e in generale i lavoratori dello spettacolo, cominciano ad avere una propria autopercezione come soggetti di diritto. Nella società ellenica, il mondo del teatro – che si frammenta in una miriade di generi diversi, che talvolta addirittura prescindono da una creazione letteraria “preventiva” – è organizzato in maniera tale da poter parlare di una vera e propria “società dello spettacolo”. In altre parole, verso la fine del I secolo a.C., il legame con il mondo religioso è definitivamente spezzato: produrre uno spettacolo equivale a mettere in moto un meccanismo di investimenti e spese, il cui fine era la produzione di un ricavo economico.

Come avverte il Tedeschi, la ricca documentazione papiracea ci informa che, in epoca ellenistica, v'era una multiforme realtà artistica provinciale, che conferma l'ampia diffusione di ogni sorta di intrattenimento, non solo nelle *metropoleis*, ma anche nei villaggi. Anzi, è proprio nelle contrade che si esibivano le piccole compagnie, che

soddisfacevano le più svariate richieste, dando prova della loro abilità professionale e guadagnandosi l'apprezzamento di un pubblico vario⁴³.

È evidente che un tale livello organizzativo non poteva assolutamente prescindere da un sistema giuridico che riconoscesse diritti e doveri in capo a artisti e organizzatori. Ed infatti, possediamo un cospicuo numero di papiri, contenenti scritture contrattuali di ingaggi di artisti, attori, musicisti, danzatori per spettacoli di ogni tipo⁴⁴. Ancora Tedeschi avverte:

A volte gli artisti agivano in modo autonomo e individualmente, in altri casi si facevano rappresentare dagli impresari, ma solitamente erano i capocomici (archimimi) a stipulare regolari contratti con le *élites* locali, che organizzavano le cerimonie e le manifestazioni pubbliche durante le quali erano allestiti spettacoli con danzatori, giocolieri, trapezisti, acrobati, musicisti, mimi, pantomimi ed omeristi⁴⁵.

In queste scritture si definivano le parti contraenti e si fissavano gli impegni reciproci, la durata delle feste, la data dell'inizio e della fine delle prestazioni, il materiale necessario per le *performances*, le condizioni dei trasferimenti degli artisti dalla loro residenza al luogo delle rappresentazioni, le spese e le modalità del trasporto per l'andata e il ritorno, il responsabile degli oggetti di valore della compagnia durante il periodo del contratto, l'entità e le modalità del compenso, le consuete gratifiche in denaro o in natura, gli anticipi e le penali per l'eventuale mancata prestazione del servizio richiesto. Altresì, quando in uno spettacolo dovevano esibirsi anche musicisti e danzatrici, nel contratto si esplicitava generalmente la condizione che gli artisti da coinvolgere nella rappresentazione fossero professionisti esperti, che fornissero una sorta di curriculum vitae ante litteram, adducendo adeguate referenze sulla loro bravura e serietà.

Insomma, nei secoli successivi all'epoca classica, il diritto dei contratti entra prepotentemente a sancire diritti e doveri di artisti, impresari, organizzatori di spettacoli: una vera e propria società dello spettacolo, organizzata secondo un codice di norme ben preciso e applicabile ad ogni situazione⁴⁶.

Sul fronte della scrittura drammaturgica, fermo restando quanto poc'anzi riferito riguardo all'ispirazione divina, le cose andarono diversamente. Abbiamo detto che gli autori (che almeno inizialmente erano anche attori), non erano tutelati da norme che ne salvaguardassero i diritti economici – cosa tutto sommato superflua dal momento che

ogni attività spettacolare nell'Atene del V secolo a.C. era sostanzialmente sovvenzionata dallo Stato⁴⁷. Sul fronte di quelli che oggi definiamo diritti morali, in ordine alla paternità delle opere, vi è da segnalare una dicotomia di atteggiamenti tra gli autori tragici e quelli comici.

Sul versante tragico, infatti, il problema di eventuali plaghi si poneva in maniera meno urgente. Per la tragedia, che veniva considerata *il* genere teatrale per eccellenza, i soggetti erano nella quasi totalità dei casi (fa eccezione, per esempio, *La presa di Mileto* di Frinico⁴⁸), ispirati alle storie della mitologia. Ration per la quale, anche se più poeti avessero trattato lo stesso argomento – cosa del resto piuttosto frequente, a giudicare dai titoli tramandatici – non avrebbero intaccato la creazione di altri colleghi, dal momento che vi era una fonte comune dalla quale la storia veniva attinta.

Sul punto, vale la pena di riportare le parole di Antifane, poeta della Commedia di Mezzo, il quale, nel ribadire la differenza esistente tra i poeti comici e i poeti tragici, sottolineava come fosse necessario per i primi, ma non per i secondi, escogitare trame e battute in modo originale:

La tragedia è poesia fortunata sotto ogni punto di vista, dato che, già dappprincipio, gli argomenti sono noti agli spettatori, prima ancora che qualcuno parli. È sufficiente solo che il poeta li faccia ricordare. Infatti, ... † ... conoscono Edipo e tutto il resto: il padre Laio, la madre Giocasta, quali ne siano i figli e le figlie, che cosa gli tocchi subire e che cosa abbia commesso. Basta che un poeta, ancora una volta, dica: «Alcmeone», e subito anche i bambini hanno raccontato tutta la vicenda, come cioè, in preda alla pazzia, abbia ammazzato la madre e come Adrasto, colto da ira, subito giungerà e poi, di nuovo, andrà via ... e poi, quando non sono più capaci di dire nulla e sono del tutto a corto di idee nei drammi, subito, quasi fosse un dito, sollevano la “macchina”, e per gli spettatori è sufficiente. Per noi poeti comici non è così, ma dobbiamo escogitare ogni cosa: nomi originali, vicende originali, discorsi originali, e anche gli antefatti, l'azione in corso, il finale e l'esordio. E, se per caso un Cremete o un Fidone tralascia una di queste cose, è cacciato via in malo modo, mentre a Peleo e Teucro è lecito fare tutto⁴⁹.

Dalle parole di Antifane possiamo desumere che tra poeti tragici, vuoi anche per l'aura di sacralità della quale il genere era ammantato, vuoi perché le storie raccontate erano considerate un patrimonio comune, una denuncia di plagio sarebbe stata nei fatti pressoché impossibile. Piuttosto, come accadde a Frinico, ben altre accuse potevano essere mosse agli autori tragici, che, proprio per il legame della tragedia al rito, potevano incorrere in denunce di empietà e offesa alla religione.

Invece, come avverte il Sonnino, nella commedia attica del V secolo a.C., i poeti comici si accusavano spesso vicendevolmente di essere dei plagiaristi⁵⁰. La formulazione di quest'accusa, ancorché priva di qualsivoglia valore giuridico, costituiva tuttavia un forte deterrente, atteso che, se il pubblico e la giuria di un concorso drammatico si convincevano della veridicità delle accuse mosse, avrebbe votato a sfavore del poeta plagiario.

Bisogna, però, chiarire: che cos'è "plagio"? Vocabolari ed enciclopedie riflettono il fatto che il plagio è governato innanzitutto da mutevoli criteri etici ed estetici. Sono le norme informali e il loro apparato sanzionatorio (ad esempio, discredito o ostracismo) delle comunità di creatori a stabilire cosa sia plagio e cosa sia imitazione consentita⁵¹. Anche la legge italiana sul diritto d'autore, al pari delle normative dei principali sistemi giuridici occidentali, non contiene la parola "plagio", limitandosi a nominare (ma non a definire), le nozioni di "creatività", "originalità" e "contraffazione". Nemmeno la dottrina o le pronunce giurisprudenziali giungono ad approdi sicuri.

Greco e Vercellone nel loro famoso trattato così si esprimono:

In generale si può dire che si ha contraffazione quando due opere pur presentandosi distinte o diverse tra di loro e dotate ciascuna di una propria attività, rivelano tuttavia, ad un esame più o meno approfondito del contenuto e della struttura, delle simiglianze e talvolta persino delle identità da dar luogo al sospetto che l'una sia in tutto od in parte una imitazione o una copia mascherata dell'altra e, da un punto di vista più oggettivo, che l'una invada la sfera propria dell'altra: sarebbe dunque da una valutazione di queste rassomiglianze o identità, condotta secondo certi criteri, che dovrebbe dipendere la soluzione, affermativa o negativa, della questione se vi sia o non contraffazione [...]. La riproduzione fedele sotto il proprio nome di un'opera altrui è un'usurpazione del diritto altrui, ma non una vera e propria contraffazione⁵².

Algardi, in un'importante opera monografica, interamente dedicata al tema del plagio, preferisce la seguente formulazione:

Volendo dare una definizione di plagio, potrebbe affermarsi che esso è la "simulazione della originarietà della creazione intellettuale in opera derivata in tutto o in parte dall'opera, o da parte di elementi creativi di opera tutelabile" [...]. "Plagio" suggerisce l'idea di far proprio ciò che è altrui, di una imposizione di sé sull'altrui personalità – in questo caso dell'opera – "contraffazione" suggerisce l'idea dell'agire contro l'opera altrui, del privarla del suo valore, economico e non economico, valore che le deriva dalla originalità⁵³.

Musso, nell'autorevole *Commentario al codice civile* di Scialoja-Branca, propone la seguente definizione:

La violazione dei diritti d'autore si denomina tradizionalmente come plagio-contraffazione: sebbene sussista una certa surrogabilità dei due termini anche nel linguaggio giuridico, il primo propriamente indica l'usurpazione del diritto morale di paternità [...], mentre il secondo concerne la lesione dei diritti di utilizzazione economica⁵⁴.

Nel prestigioso commentario fondato da Marchetti e Ubertazzi, si trova la seguente sintesi delle diverse posizioni dottrinali:

Pur in assenza di una specifica definizione legislativa delle fattispecie lesive dei diritti d'autore, si considerano ipotesi tipiche del diritto d'autore la contraffazione e/o il plagio dell'opera dell'ingegno. È pacifico che a tali termini non viene attribuito un univoco significato – talora l'uno viene utilizzato al posto dell'altro; assai spesso variano le fattispecie che si considerano dai medesimi identificate [...]. Pur tuttavia, in prevalenza si parla di contraffazione ogniqualvolta la violazione consista nello sfruttamento illecito del diritto patrimoniale dell'autore – come nel caso di riproduzione abusiva dell'opera, seguita o meno dallo spaccio degli esemplari ottenuti – sia che l'opera venga anche modificata da parte del contraffattore, sia che la medesima venga invece abusivamente utilizzata senza cambiamento alcuno, ma venga comunque rispettato il diritto di paternità dell'opera, che continua ad essere attribuita al vero autore [...]. Per plagio si intende invece una violazione del solo diritto morale di paternità – il plagiatore si fa passare per autore di un'opera creata da un diverso soggetto [...]. Se un'opera viene illecitamente riprodotta (con o senza modifiche) ed al tempo stesso attribuita ad un soggetto diverso dal vero autore si parla di plagio-contraffazione⁵⁵.

Come abbiamo poc'anzi accennato, anche i criteri, che i giudici adoperano per provare a disegnare una linea di demarcazione tra imitazione consentita e plagio vietato dal diritto d'autore, mostrano una certa evanescenza definitoria. Come avverte il Caso, distinzione tra forma e contenuto, tra forma interna ed esterna, teorie della novità oggettiva, dell'impronta personale dell'autore, dell'individualità della rappresentazione, dell'originalità della rappresentazione, della riconoscibilità dell'apporto creativo, fanno parte di un corredo di concetti, i quali navigano in mezzo a poche certezze e molte difficoltà⁵⁶. Il sistema italiano di diritto d'autore sceglie di presidiare solo alcuni casi di plagio (per esempio, l'autoplagio non è considerato generalmente una fattispecie rilevante e sanzionabile), e di lasciare gli altri alle norme informali.

E proprio a “norme informali” ante litteram bisogna fare riferimento in relazione a quanto dicevamo della Grecia del V secolo a.C., dove, sul punto, si registra il curioso fenomeno a cui accennavamo poc'anzi: le reciproche accuse di plagio che gli autori delle commedie si lanciavano vicendevolmente.

Le commedie, com'è noto, contenevano abbondanti (e spesso irriverenti) riferimenti agli avvenimenti e ai personaggi contemporanei, ed erano perciò concepite per essere rappresentate in occasioni ben precise, presentando, altresì, situazioni e riflessioni su questioni di stretta attualità. Di conseguenza, possiamo verosimilmente ritenere che gli autori si disinteressassero del destino “editoriale” o della destinazione ad uso di lettura privata delle loro opere, che nascevano per la scena e non per la carta. Questo spiega perché anche il mondo giuridico greco – pur prescindendo dai limiti di cui abbiamo detto sopra – e in generale l'antichità greca si disinteressarono della tutela economica dei diritti degli autori, ben lieti di essere sovvenzionati dallo Stato⁵⁷.

In altre parole, una volta portata in scena la “novità” per quella precisa occasione concorsuale, lo stesso autore con ogni probabilità, pur conservando copia del testo scritto, non doveva prendersi particolare cura di quale fosse il destino dell'esemplare cartaceo che lo conteneva. Concordiamo con il Sonnino, che scrive:

Il poeta comico antico compone, certo, per iscritto. Ma la pubblicazione del testo è affidata alla voce degli attori del teatro di Dioniso, e non al libro, che ha un ruolo secondario in una civiltà del teatro (tragico o comico) [...], ancora, per la massima parte, aurale⁵⁸.

Da questa dimensione slegata dalla carta discende un'altra considerazione: Aristofane e gli altri autori comici si accusano vicendevolmente di essere dei plagari, dinanzi a un pubblico e ad una giuria, che, per verificare la fondatezza di questo tipo di accuse, dovevano basarsi soltanto sui ricordi delle rappresentazioni a cui avevano assistito nel passato più o meno recente, non potendo fondarsi le accuse su documenti scritti. Di regola, queste accuse venivano formulate nella parabasi, ossia la sezione della commedia antica in cui l'azione veniva interrotta e il coro si esprimeva in nome e per conto dell'autore.

Ci sono stati tramandati documenti attestanti varie polemiche e schermaglie tra autori comici, che rivendicano l'originalità del proprio teatro e denunciano i plaghi compiuti dagli avversari. Innanzitutto, fortemente contrapposti furono Aristofane ed Eupoli⁵⁹. La disputa cominciò nel 423, quando, nella commedia intitolata *Damigiana*, alle Grandi Dionisie, Cratino accusò Aristofane di essere «uno che diceva le cose di Eupoli», ossia un plagiario di Eupoli⁶⁰. L'anno seguente, Aristofane prese di mira Eupoli, tacciandolo di

amoralità nelle *Vespe*; ancora nel 421, nella *Pace*, Aristofane affermò di non essere di quelli che vanno in giro per palestre ad importunare fanciulli, come era aduso fare il suo avversario. In quello stesso anno, Eupoli mise in scena il *Maricante*, in un frammento del quale (fr. 201 K.-A.), alludendo ai *Cavalieri* aristofanei, viene recitato: «conoscerete (la trama di questa commedia?). Noi due, infatti, o spettatori, non “cavalchiamo”»⁶¹.

Il documento più importante per la storia del plagio nella commedia antica è rappresentato dalla parabasi delle *Nuvole*⁶²:

Da uomini che è un piacere anche solo nominare, il Virtuoso e il Pervertito ottennero un ottimo giudizio; a quel tempo io ero ancora vergine e non mi era lecito partorire, e dunque esposi la mia creatura e un'altra giovane la raccolse, e voi l'avete nobilmente allevata ed educata: da allora possiedo un patto sicuro della vostra considerazione. Dunque ora, come l'Elettra famosa, questa commedia viene a cercare se mai trova spettatori altrettanto competenti: non appena lo vede, riconoscerà il ricciolo del fratello. Osservate com'è savia: è la sua natura. Anzitutto, venendo qui, non si è cucita addosso quel coso di cuoio che pende rubizzo in punta, grosso – e così i ragazzi ridono! Non prende in giro le teste pelate, né si contorce in balli indecenti. E non c'è il vecchio che dice la sua parte e intanto picchia l'altro col bastone, per nascondere lazzi di gusto infame; e neppure piomba in scena scuotendo le torce, né grida «iu, iu» – ma è venuta fidando in se stessa e nei suoi versi. E io, che pure sono poeta di qualità, non faccio mostra di chiome fluenti, e non cerco di ingannarvi mettendo in scena due e tre volte la medesima storia. Invece, escogito soggetti sempre nuovi da rappresentare, mai simili uno all'altro, e tutti di buon gusto. Mentre Cleone era al massimo della potenza, sono stato io a colpirlo al ventre: ma poi non ebbi animo di schiacciarlo sotto i piedi, quando era steso a terra. Ma costoro, non appena Iperbolo ha offerto la presa, sono sempre lì a calpestarlo, disgraziato, e sua madre con lui. Ha cominciato Eupoli a trascinare in scena il Maricante, rivoltando malamente da pessimo poeta i miei Cavalieri, e aggiungendo una vecchia ubriaca per farla ballare sconciamente: quella figura stantia, inventata da Frinico, che finiva inghiottita da una balena. Poi contro Iperbolo ci si è messo Ermippo, e ormai contro Iperbolo si scatenano tutti, e rifanno il verso alla mia immagine delle anguille. Dunque, chiunque rida a questa roba, non è il benvenuto alle mie commedie! Ma se vi divertite con me e con le mie invenzioni, per i tempi a venire avrete fama di persone intelligenti⁶³.

Il testo denuncia che Eupoli, a detta di Aristofane, avrebbe scritto il suo *Maricante* sfruttando in malo modo i *Cavalieri*. Altresì, Aristofane si spinge a sostenere che Eupoli avrebbe plagiato anche le opere di un altro poeta, Frinico Comico, di cui avrebbe riproposto al pubblico il personaggio della vecchia ubriaca. È interessante notare che Aristofane, per indicare i plagi compiuti da Eupoli ai danni dei suoi *Cavalieri*, usi un'immagine molto particolare: l'atto di rivoltare un vestito o un mantello per sfruttarne l'interno ancora intatto. In altre parole, Eupoli, secondo Aristofane, avrebbe malamente utilizzato vecchie trovate sceniche dei *Cavalieri*, in modo analogo a chi, rimettendo in sesto i vestiti consunti, ne rovescia l'interno⁶⁴.

Ovviamente, la disputa tra i due colleghi-avversari non terminò così. Infatti, nel 420, nel dramma intitolato *Autolico*, Eupoli derise alcune delle trovate della *Pace*, messa in scena l'anno precedente. Fonti antiche attestano che una critica denigratoria della *Pace*, simile a quella di Eupoli, si trovava nelle *Vittorie*, un dramma perduto del poeta comico Platone. È altamente probabile che Aristofane avesse rinnovato le sue accuse di plagio contro Eupoli in un dramma perduto, l'*Anagiro*, messo in scena, secondo l'opinione di Geissler, tra il 419 e il 411⁶⁵. Eupoli avrebbe ribattuto con i *Baptai*, nei quali afferma di aver composto i *Cavalieri* assieme al “calvo” e di avergli regalato la sua parte di composizione. Cioè, Eupoli dice al pubblico (e ai giurati) di essere il co-autore dei *Cavalieri*. Invero, la questione è stata variamente dibattuta dagli studiosi. Il Kirchhoff propendeva per la tesi della collaborazione tra i due amici-rivali; il Pohlenz invece no. Sta di fatto che lo scolio 1291 ai *Cavalieri* sembrerebbe confermare le affermazioni di Eupoli, sostenendo che i *Cavalieri* dal verso 1288 in poi sarebbero opera di quest'ultimo e non di Aristofane⁶⁶.

Abbiamo detto che Eupoli, secondo quanto afferma Aristofane nei vv. 555 sg. delle *Nuvole Seconde*, si sarebbe reso non solo colpevole di aver plagiato i *Cavalieri*, ma anche di aver riproposto il personaggio della vecchia ubriaca inventato da Frinico Comico. Quest'ultimo fu al centro di una controversia, venendo accusato di plagio da un altro autore comico, Ermippo. Uno scolio aristofaneo ci informa dell'esistenza di quattro autori di nome Frinico, il terzo dei quali, Frinico Comico, citato da Ermippo nei *Facchini* come plagiario di testi altrui. Ermippo, a sua volta, venne accusato da Aristofane di aver riutilizzato le trovate dei suoi *Cavalieri*, proprio come avevano fatto Eupoli e altri poeti. Altresì, secondo gli scoliasti, Aristofane farebbe riferimento a Platone Comico, dimostratosi anche lui un plagiario delle sue idee⁶⁷. Ancora: Aristofane, secondo un'altra testimonianza di Clemente Alessandrino, avrebbe plagiato nelle *Tesmoforiazuse* il dramma *Incendiati* di Cratino, notizia confermata da uno scolio, frutto delle osservazioni di qualche filologo antico, che aveva notato le somiglianze.

Dunque, gli autori comici si accusavano vicendevolmente e con frequenza quasi spasmodica di essere dei plagiari: è verosimile ritenere che un comico accusava un collega, il quale a sua volta ribatteva con la medesima accusa di plagio. A questo punto, sorge spontaneo chiedersi: possibile che di fronte a tale mole di accuse, il mondo

giuridico rimanesse inerte e sostanzialmente si disinteressasse di questi fatti? Come si spiega che, a fronte di questo profluvio di testimonianze di plagi, non troviamo atti processuali o decreti normativi che ne condannassero gli artefici, o per lo meno tentassero di arginare il fenomeno?

Ne dobbiamo allora dedurre che rivolgere queste accuse doveva avere un senso più “teatrale”, che non “giuridico”. Per comprendere questo, bisogna tornare alla parabasi delle *Nuvole*, che descrive due diversi atteggiamenti contrapposti: il comportamento di chi, da un lato, si comporta come un plagiario (vv. 551-62) e di chi, al contrario, non si dimostra tale (vv. 537-50). Aristofane, per indicare il proprio comportamento opposto a quello dei plagiari come Eupoli ed Ermippo, ricorre a questa affermazione: «Io non cerco di ingannare voi spettatori ripresentando sulla scena per due e per tre volte le stesse trovate, ma al contrario mi ingegno sempre di offrire idee originali, per nulla uguali l'una all'altra e tutte valide» (vv. 546-548).

Allora: non è plagiario il poeta che offre al proprio pubblico “idee originali”⁶⁸. E, dell'originalità delle trovate del teatro aristofaneo, vi è un'altra testimonianza importante, contenuta in uno scambio di battute delle *Ecclesiazuse*, il cui significato è stato ben chiarito dal Vetta:

PRASSAGORA ... gli spettatori vorranno prendere nuove strade, e non fermarsi a quelle vecchie che conoscono anche troppo? Questo è il mio timore.

VICINO Prendere nuove strade! Non c'è dubbio: è la cosa che preferiamo fare più di ogni altra, e lasciar perdere quelle vecchie⁶⁹.

Numerose testimonianze tratte dalla Commedia Antica e dalla Commedia di Mezzo contengono ulteriori riferimenti al concetto di originalità necessaria al teatro comico di cui abbiamo finora parlato. Ferecrate, per esempio, era apprezzato da un antico grammatico per aver saputo offrire nel suo teatro *kaina pragmata* (cioè “vicende originali”). A suo dire il poeta ateniese, vincitore dell'agone comico sotto l'arcontato di Teodoro (437 a.C.), dopo essere stato attore, sulla scia di Cratete si astenne dal lanciare offese, distinguendosi al contrario per la capacità di introdurre nelle commedie vicende di sua invenzione. Lo stesso Ferecrate invitava, nel dramma *Coriannò*, il suo pubblico a porgere attenzione a una trovata originale (probabilmente una particolarità metrica, ovvero gli “anapesti ripiegati”)⁷⁰.

Riassumiamo: i poeti comici non solo accusano gli avversari di essere dei plagiatori e, a loro volta, sono accusati dai colleghi dello stesso crimine, ma anche ribadiscono tutti più volte che è necessario per un poeta comico offrire idee originali, atteggiamento che è l'esatto opposto di quello del plagiatore.

A questo punto il senso dell'accusa di plagio nella commedia dovrebbe essere più chiaro: tutti i poeti ribadiscono che il proprio teatro presenta quelle idee originali necessarie a garantire la vittoria al concorso drammatico, e screditano i drammi dei loro avversari, poiché privi di quel requisito. Le accuse di plagio nel teatro comico sono, perciò, parte di un "sistema di insulti ritualizzati", il cui scopo principale è quello di mettere in cattiva luce i rivali. Del resto, abbiamo detto prima, che queste opere erano concepite per uno scopo ben preciso, e cioè la partecipazione (con l'ovvia ambizione di vincere) ad un concorso poetico. E per vincere ad un concorso bisognava persuadere il pubblico, e soprattutto la giuria, che si erano offerte solo idee originali, mentre, al contrario, tutti gli avversari non avrebbero fatto altro che ripetersi e plagiare vecchie trovate altrui.

Perciò, a ben vedere, è fondamentale non tanto il plagio in sé e per sé, che avrebbe dovuto pur suscitare qualche provvedimento legislativo, o almeno qualche pronuncia pretoria qualora se ne fosse avvertita la pericolosità sociale, quanto, piuttosto, l'accusa di plagio, di cui il poeta si serve per avere la meglio, nel favore del pubblico e dei giudici, sul suo avversario.

L'accusa di plagio è qualcosa che esula da un aspetto propriamente giuridico, anche alla luce del fatto che un'indagine in tal senso avrebbe avuto bisogno di testi scritti per essere dimostrata. Piuttosto, essa è una regola della finzione teatrale. Al momento di rivolgersi al pubblico (la parabasi), i comici sparavano a zero sugli avversari, dichiarando che essi non avevano saputo escogitare granché di nuovo (come invece aveva fatto l'accusatore), limitandosi a offrire al pubblico (e alla giuria) cose trite e ritrite, oltretutto sfruttando vecchie idee originali di altri autori⁷¹.

La storia del plagio nell'universo letterario greco non si esaurisce certo nelle schermaglie tra i poeti comici del V-IV secolo a.C. Anzi, proprio con l'espansione culturale dell'ellenismo e il suo incontro con la cultura romana, da cui derivò quell'affinarsi della sensibilità giuridica di cui abbiamo detto, abbiamo diverse testimonianze di grammatici

che, sia per una mera funzione di critica letteraria, sia per assecondare attacchi personali, ci hanno lasciato riflessioni sul plagio.

Per esempio, Strabone nel diciassettesimo libro della sua *Geografia*, commentando la polemica tra il platonico Eudoro e il peripatetico Aristone, autori di due monografie sul Nilo, identiche nei contenuti, ricorre alla seguente battuta: «e quale dei due fu colui che si appropriò del lavoro dell'altro, lo si potrebbe scoprire solo andando nel tempio di Ammone»⁷².

Diogene Laerzio accenna all'accusa, rivolta dai rivali a Eschine di Sfetto, di spacciare per propri i dialoghi che erano invece opera di Socrate e che egli avrebbe acquisito per il tramite di Santippe, moglie del celebre filosofo: «Soprattutto da Menedemo di Eretria Eschine era accusato di lasciar passare per suoi i dialoghi, che in massima parte erano di Socrate e che riceveva da Santippe»⁷³.

Fozio discute se Isocrate possa essere incolpato di furto letterario per essersi appropriato, nel *Panegirico*, di materiale tratto dai discorsi funebri di Archino, di Tucidide e di Lisia⁷⁴.

Concludiamo riferendo qui le parole del McGill, che scrive:

An important source for this development is the third-and early fourth-century CE Porphyry. In a passage from the filologo “ajkrovasi”, which survives through Eusebius (Pr. Ev. 464a–468b), Porphyry presents a fictionalized symposium in which his interlocutors, led by the grammarian Apollonius, discuss many examples of klopaiiv-literature. These works made the case that certain authors, Herodotus and Menander conspicuous among them, were plagiarists and laid out the parallels to prove the point. It is uncertain how much of the fictional content reflects real conversations with which Porphyry was familiar or in which he participated. But whatever the historical foundations of the passage, Porphyry appears to advocate through it a particular type of community behavior, in which symposiasts demonstrate their culture and learning by dealing with the subject of literary klopaiiv. The model conversation that Porphyry constructs preserves a significant amount of evidence for plagiarism hunting in Greek culture that would otherwise be lost to us⁷⁵.

3. L'embrionale tutela giuridica delle opere dell'ingegno nell'antica Roma

L'esperienza romana, sia per quel che concerne la scienza del diritto, sia per ciò che attiene alla storiografia del teatro, ha tratti affatto peculiari, rispetto a quella dell'antica Grecia. L'arco di tempo, che separa la legislazione greca da quella delle XII Tavole, e dall'ancor più fondamentale e articolata vita giuridica dei secoli successivi, nonché quello che trascorre dalle feste drammatiche di Atene ai *ludi*, inevitabilmente ha comportato una

maggior consapevolezza in termini di coscienza degli autori sulle opere del proprio ingegno. Ciò non vuol dire che, anche all'orizzonte dei giuristi e dei legislatori della latinità non sia stata aliena l'idea moderna del diritto d'autore, come l'abbiamo delineata nel primo paragrafo. Anzi, per certi aspetti, come vedremo, la mentalità romana si pone in posizione quasi antitetica alle nostre moderne concezioni. Del resto, a Roma la situazione è diversa rispetto ad Atene, anche perché è diversa la funzione sociale che viene assegnata al teatro. Infatti, se nell'esperienza greca, il teatro è una questione "di Stato", il quale, di anno in anno, stabilisce una programmazione che determina la sospensione della vita attiva della città e, con le casse della *polis*, sovvenziona gli spettacoli, a Roma, c'è una proliferazione di forme spettacolari che percorrono gli scopi di glorificazione del potere; si moltiplicano i generi e le specificità dei luoghi teatrali; abbiamo un fiorire di tipologie di edifici spettacolari sconosciuti alla modestia architettonica dei greci.

Altresì, non bisogna trascurare un dato altrettanto fondamentale, e cioè che, escludendo un tipo di spettacolarità popolare, legata fortemente ai riti di fertilità (come i fescennini), o caratterizzato da maschere fisse e recitazione improvvisata (come l'atellana), come ricorda bene la Petrone, «nella sua massima parte il teatro latino arcaico è un'opera di traduzione, che si dichiara per tale [...]: gli "originali" volti in latino appartenevano per la commedia alla produzione della cosiddetta commedia nuova [...], mentre per la tragedia i "modelli" erano [...] soprattutto i drammi euripidei»⁷⁶. In altre parole, i Romani si avviarono alla creazione di una letteratura nazionale attraverso una sorta di "traduzione artistica", nel senso che i primi poeti erano ad un tempo traduttori e creatori originali.

Secondo una celebre affermazione di Cicerone i tragici latini, *qui non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum*, meritavano la lode proprio per aver recuperato la forza degli autori tragici, evitando di emulare pedissequamente lo stile. Anche Orazio consigliava di non tradurre fedelmente parola per parola⁷⁷. Dal punto di vista dei poeti comici, riconoscere l'ascendenza della propria commedia da quella di un modello greco è una specie di marchio di garanzia. I commediografi latini intendevano il loro *vertere* piuttosto come un adattamento. Infatti, scorrendo i prologhi delle opere plautine, ci si avvede del fatto che l'autore intende dare un taglio sostanzialmente diverso rispetto

all'originale greco, mentre la citazione dell'opera originale riveste la funzione di una sorta di fregio dinanzi al pubblico, come di un sigillo posto a garanzia dell'intera operazione drammaturgica. Il problema della traduzione non giunge fino a Seneca, la cui libertà nella ripresa dei drammi greci, è tale che non è mancato chi ha addirittura pensato che egli non li conoscesse. Tuttavia, l'analisi di versi ed espressioni ha dimostrato il contrario. Semmai, come ha sostenuto il Leo, Seneca è uscito dall'ambito di un *vertere*, conservando dei testi greci nient'altro che l'*argumentum*, ossia le linee generali della trama⁷⁸.

Altresì, com'è noto, accanto alla tecnica di mera traduzione ed adattamento – *in primis* utilizzata da Livio Andronico – alcuni autori arcaici utilizzavano la *contaminatio*. Nevio, per esempio, nel comporre una tragedia o una commedia, prendeva a modello un'opera greca, non limitandosi a tradurla, bensì arricchendola di scene nuove, tratte anch'esse da opere teatrali greche. È evidente che nemmeno la *contaminatio* equivaleva a scrivere un'opera originale, nel senso che oggi diamo a questa parola; nondimeno, era un passo avanti rispetto alla pura e semplice operazione di traduzione avviata da Andronico. Infatti, non si trattava di un collage di opere greche, ma di creare un'opera nuova, liberamente ispirandosi alle opere della Commedia Nuova di Menandro. Ovviamente, il grado di novità era direttamente proporzionale all'abilità del poeta di ibridare efficacemente opere diverse per realizzare qualcosa di nuovo. E tale fu la capacità dei poeti latini di creare qualcosa di nuovo da modelli preesistenti, che quelle trame e quei personaggi riuscirono ad essere adattati alla sensibilità romana, tanto da dar vita a generi completamente avulsi dalla realtà di origine, come la *praetexta* e la *togata*, ossia la tragedia e la commedia di ambiente romano.

Sul fronte giuridico, anche a Roma, nessun diritto patrimoniale era riconosciuto agli autori di opere dell'ingegno. Per esempio, all'inizio dell'era cristiana, era invalso l'uso di adattare per la scena materiale non strettamente drammaturgico, cioè testi (leggende dell'epopea troiana e romana, o soggetti letterari dei poeti augustei), solitamente destinati alla lettura privata o alla declamazione in pubblico. Tacito racconta l'entusiasmo con cui Virgilio era accolto nei teatri dove avveniva la lettura dei suoi versi ed il calore con cui era omaggiato. Oggi, se un attore volesse adattare per la scena un'opera letteraria o poetica di un autore la cui opera non è caduta in pubblico dominio (il che avviene, trascorsi

settant'anni dalla sua morte), dovrebbe ottenere il consenso degli aventi diritto e stabilire adeguate percentuali di compenso anche per costoro. Nulla di tutto ciò era allora concepibile: Virgilio non aveva rilasciato alcuna autorizzazione a che attori declamassero i suoi versi in teatro – anzi, a giudicare dal tono del racconto di Tacito doveva essere piuttosto infastidito dalle manifestazioni di affetto dei suoi fans – né ne ricavò alcunché in termini economici.

Tuttavia, al librario o all'editore, che aveva il possesso del manoscritto, era riconosciuta una sorta di “proprietà” *sui generis*. Infatti, da un punto di vista dei diritti di sfruttamento economico, una volta pubblicata un'opera (attraverso la prima lettura in pubblico, o la diffusione tramite manoscritto), ogni facoltà dispositiva si trasmetteva alla persona che possedeva la cosa materiale che ne costituiva il supporto. Altresì, erano riconosciuti il plagio – concetto che gli autori romani dovettero apprendere proprio dalla loro frequentazione delle opere greche, importandolo nella loro cultura – il diritto di non pubblicare l'opera, e il diritto di inedito. Si pensi, per esempio, a quanto Virgilio dettò nelle sue ultime volontà, raccomandando ai suoi esecutori testamentari di non pubblicare nulla dei suoi scritti, se non quello che egli stesso aveva già provveduto a rendere pubblico. E il plagio, si badi, aveva una sua precisa disciplina giuridica.

Per spiegare la quale, che non si limitava ad una sanzione di mera riprovazione sociale, si può partire da un episodio della vita di Aristofane di Bisanzio, dotto bibliotecario alessandrino, vissuto tra il III e il II secolo a.C., che ci è tramandato da Vitruvio:

Reges Attalici magnis philologiae dulcedinibus inducti cum egregiam bybliothecam Pergami ad communem delectationem instituissent, tunc item Ptolemaeus infinito zelo cupiditatisque incitatus studio non minoribus industriis ad eundem modum contenderat Alexandriae comparare. Cum autem summa diligentia perfecisset, non putavit id satis esse, nisi propagationibus inseminando curaret augendam. Itaque Musis et Apollini ludos dedicavit, et quemadmodum athletarum, sic communium scriptorum victoribus praemia et honores constituit. His ita institutis, cum ludi adessent, iudices litterati, qui ea probarent, erant legendi. Rex, cum iam sex civitatis lectos habuisset nec tam cito septimum idoneum inveniret, retulit ad eos, qui supra bybliothecam fuerunt, et quaesivit, si quem novissent ad id expeditum. Tunc ei dixerunt esse quendam Aristophanem, qui summo studio summaque diligentia cotidie omnes libros ex ordine perlegeret. Itaque conventu ludorum, cum secretae sedes iudicibus essent distributae, cum ceteris Aristophanes citatus, quemadmodum fuerat locus ei designatus, sedit. Primo poetarum ordine ad certationem inducto cum recitarentur scripta, populus cunctus significando monebat iudices, quod probarent. Itaque, cum ab singulis sententiae sunt rogatae, sex una dixerunt, et, quem maxime animadverterunt multitudini placuisse, ei primum praemium, insequenti secundum tribuerunt. Aristophanes vero, cum ab eo sententia rogaretur, eum primum renuntiari iussit, qui minime populo placuisset. Cum autem rex et universi vehementer indignarentur, surrexit et rogando impetravit, ut paterentur se dicere. Itaque silentio facto docuit unum ex his eum esse poetam, ceteros aliena recitavisse; oportere autem iudicantes non furta sed scripta probare. Admirante populo et rege dubitante, fretus memoriae certis armariis infinita volumina eduxit et ea cum recitatis conferendo coegit ipsos furatos

*de se confiteri. Itaque rex iussit cum his agi furti condemnatosque cum ignominia dimisit, Aristophanen vero amplissimis muneribus ornavit et supra bybliothecam constituit*⁷⁹.

Aristofane di Bisanzio viene nominato giudice di un agone poetico, e viene chiamato a manifestare il proprio parere durante un concorso pubblico tra poeti, apparentemente simile a quelli che si svolgevano nell'Atene del V secolo a.C. Tuttavia, vi sono importanti differenze. Aristofane di Bisanzio, come gli altri giudici, era un *litteratus*, ed, essendosi rifiutato di concedere il proprio voto a uno qualsiasi dei contendenti, perché tutti colpevoli di plagio, sostenne le sue accuse mostrando *infinita volumina*, contenenti le opere degli autori che sarebbero stati plagiati.

Il racconto di Vitruvio è sintomatico del fatto che a Roma il plagio venisse considerato non più come una mera trovata teatrale comica – ancorché finalizzata ad orientare i voti dei giudici di gara e le simpatie degli spettatori – bensì come un odioso *crimen*. Crimine del quale, per poter essere punito, bisogna fornire tanto di prova, con il confronto di testi *scritti*. In un agone comico dell'Atene del V secolo a.C., nessuno dei giudici si sarebbe alzato per denunciare – libri alla mano – che un poeta si era comportato come un plagiario. Il che ci conferma il fatto che nell'antica Grecia mancavano le condizioni tali per cui un episodio del genere potesse realizzarsi. Come abbiamo detto, quella della Commedia Antica era un'epoca in cui il libro, pur iniziando a conoscere una sua diffusione, non aveva ancora intaccato lo status di cultura aurale, che è proprio della civiltà letteraria e del teatro dell'Atene del V secolo⁸⁰. Ragione per la quale, pur avvertendo la scorrettezza del comportamento di chi, anziché escogitare idee originali, plagiava idee altrui – plagio, la cui prova, in mancanza di supporti cartacei, era affidata al ricordo e alla memoria di denunziante e giudicante, e che, pertanto, è verosimile ritenere difficilmente poteva essere una “copia parola per parola”, quanto piuttosto una riproposizione di situazioni simili – i Greci limitavano la reazione al fenomeno ad una mera ostilità sociale verso il plagiario, che al massimo se ne ritornava a casa scornato per non aver vinto il concorso drammatico, al quale l'anno successivo poteva nuovamente partecipare.

Al contrario, l'epoca del filologo e bibliotecario alessandrino, è l'epoca ellenistica, in cui il libro e la civiltà della parola scritta si sono del tutto imposte, favorendo, in tal guisa,

anche il nascere e il precisarsi di una risposta giuridica al problema. Possiamo anzi dire che proprio la diffusione dei supporti materiali sui quali viaggiavano le opere fu di stimolo alla nascita di una sensibilità “giuridica” negli autori⁸¹.

Per tornare al discorso più prettamente teatrale, abbiamo già detto di come, durante i decenni dell’Impero, segnati da quell’insieme di esperienze culturali di vario tipo che vanno sotto il nome di ellenismo, era ormai pienamente consolidata la prassi di sottoscrivere contratti di ingaggio da parte di attori, danzatori, musicisti e maestranze dello spettacolo. Gli stessi autori – drammatici e non – erano pienamente consapevoli dell’importanza del fatto che le proprie opere girassero legate al nome dell’autore che le aveva concepite e scritte. Vale la pena riportare qualche racconto su questo aspetto.

Celebre è il caso del distico composto da Virgilio in onore di Cesare Augusto e del quale il giovane Bacillo si era arrogato la paternità. A questo proposito l’autore dell’*Eneide* scrisse:

*Hos ego versiculos feci, tulit alter honores:
sic vos non vobis nidiificatis aves,
sic vos non vobis vellera fertis oves,
sic vos non vobis nidiificatis apes,
sic vos non vobis fertis aratra boves*⁸².

Dal canto suo, Seneca aveva notato come il libraio Doro parlasse dei libri di Cicerone come se fossero suoi, e, poiché non s’era giunti a separare concettualmente l’opera (*corpus mysticum*) dal supporto (*corpus mechanicum*), sottolineava come fossero nel vero sia il libraio sia coloro che attribuivano i libri all’autore!

Uno degli autori, che ha lasciato più testimonianze sul crimine del plagio, è stato Marziale. Anzi, a dirla tutta, fu proprio lui il primo a usare la parola *plagiarus*, nell’epigramma 1, 52, con riferimento ad una fattispecie che oggi definiremmo di “usurpazione di paternità”⁸³. Rivolgendosi a un tal Quinziano, Marziale si lamenta che un poeta amico di lui vada in giro leggendo versi di Marziale spacciandoli per propri. Dice Marziale a Quinziano: «Se essi (i versi) si lagnano d’essere in pesante schiavitù, fatti tu loro assertore (testimoniando che non sono suoi) e restane garante; e quando l’altro (il poetastro) dirà che il padrone è lui, di’ che sono miei e affrancati da me (per mezzo della

loro pubblicazione). Se lo ripeterai tre o quattro volte, obbligherai a vergognarsi quel plagiario».

Qui, come risulta dal contesto, plagiario vuol dire ancora “ladro di persone”⁸⁴, ma è momentaneamente applicato in modo da riferirsi al *genus* del furto letterario. In altri epigrammi Marziale si riferisce allo stesso fenomeno dell’usurpazione di paternità adoperando, come altri autori di epoca romana avevano fatto prima (e faranno dopo) di lui, la metafora del furto⁸⁵. È evidente, come sostiene anche il Caso che l’espedito retorico di Marziale peserà moltissimo su alcune interpretazioni, nonché sulle definizioni del plagio, delle epoche successive, perpetuando l’idea che la condotta di chi fa passare parole o pensieri altrui come propri sia in qualche modo paragonabile a un furto⁸⁶.

Per alcuni esegeti, Marziale – e non è dubitabile che le sue parole siano indicative di una mentalità comunemente accettata nel mondo culturale a lui coevo – intendeva mettere all’indice la condotta di chi faceva passare per propri versi non suoi e giammai all’“appropriazione” di idee, pensieri, concetti. In altre parole, Marziale avrebbe alluso alla copia letterale dei suoi versi. Prova indiretta di questo si ritroverebbe nel fortunato genere letterario del “centone”, che si fondava sulla ricombinazione di testi tratti da opere precedenti⁸⁷.

Secondo altra scuola di pensiero, gli atti di cui si lamenta il poeta latino si riferirebbero alla copia per intero delle opere e non all’appropriazione di porzioni di testo, idee o particolari forme di espressione. Le lamentazioni riguarderebbero, in particolare, le opere inedite in relazione ad atti di pubblicazione (non tanto mediante riproduzione del testo scritto, quanto per mezzo della recitazione) non autorizzati dall’autore⁸⁸.

Quel che si può affermare con sicurezza è che le rivendicazioni di autorialità prescindevano da un mercato massivo delle copie di libri. Tali rivendicazioni erano piuttosto collegate agli incentivi economici che si basano sul nesso tra nome (dell’autore) e opera⁸⁹. L’autore aveva interesse a suscitare l’attenzione del pubblico sulla propria arte e sul proprio nome. Mediante il nesso tra il suo nome e la sua opera poteva godere di forme di gratificazione economica come il mecenatismo.

Abbiamo poc’anzi detto che nell’antica Roma, agli autori non erano riconosciuti necessariamente i diritti patrimoniali sull’opera, dato che – una volta pubblicata (vale a

dire diffusa tramite recitazione, rappresentazione, o consegnata manoscritta al pubblico) – l’opera si identificava con il supporto materiale e, pertanto, i diritti patrimoniali venivano riconosciuti a chi avesse acquistato il manoscritto, o lo avesse realizzato, inserendovi l’opera di altri.

Nel diritto romano, questo tipo di acquisizione della proprietà era regolato e disciplinato normativamente dall’istituto della *scriptura*, che era uno dei modi di acquisto originario della proprietà tramite *accessio*. L’accessione si verificava quando una cosa, considerata accessoria, si univa ad un’altra, in modo da costituire una sola cosa. Il principio generale che regolava questi casi era *accessorium sequitur principale*, e si applicava ai casi di *ferruminatio* (che si verificava quando due cose metalliche si saldavano insieme in modo autogeno), *textura* (che consisteva nella tessitura di una stoffa mediante fili altrui), *pictura* (che avveniva quando su una tavola altrui veniva realizzato un dipinto; era l’unico caso di accessione invertita, infatti il proprietario del dipinto diveniva anche proprietario del supporto), *tingitura* (pur non essendo espressamente ricordata nelle fonti, si verificava quando il proprietario di una stoffa tinta da un terzo con colori propri acquistava la proprietà dell’intera stoffa e quindi anche la proprietà dei colori utilizzati), e appunto *scriptura*⁹⁰.

Quest’ultima riguardava il caso di chi scrivesse qualcosa (un componimento poetico, un resoconto, ecc.) su materiale scrittorio altrui (papiro, pergamena, tavoletta cerata, ecc.). Gaio attesta che la proprietà della pagina scritta, qualunque ne fosse il contenuto, e anche se fosse stato adoperato per la scrittura l’oro, rimaneva del vecchio proprietario, che diveniva così “proprietario” anche dello scritto⁹¹. È evidente che si tratta di un istituto nato in un’epoca in cui il materiale scrittorio non era molto diffuso e aveva perciò un notevole valore venale, sì da essere considerato sempre la *res principalis*. Quindi, nella *scriptura* il materiale usato per scrivere accede al materiale su cui si scrive. E, in questo caso, è da ritenere che l’acquisto della proprietà sulla cosa accessoria, a favore del proprietario della cosa ritenuta principale, sia, di massima, irrevocabile.

In tal modo, a meno che un poeta, uno storiografo o un drammaturgo, non fossero stati direttamente proprietari di pergamene e inchiostri – circostanza che poteva verificarsi soltanto in presenza di un elevato censo (caratteristica che normalmente era aliena dal

mondo teatrale) – le composizioni e le opere, che su quel materiale venivano trascritte, automaticamente diventavano tutt’uno con la pergamena. Se quest’ultima era di proprietà di Tizio, questi tratteneva con sé pergamena e opera, della quale poteva provvedere a fare quante copie volesse, purché non usurpasse la paternità del vero autore intellettuale. Questo spiega anche perché, almeno finché i materiali scrittorii non ebbero una maggiore diffusione, in modo da permettere che uno scrittore potesse scrivere le proprie creazioni su pergamene di sua proprietà, i canali attraverso cui un autore faceva conoscere le proprie opere erano altri: recitazione, rappresentazione teatrale, declamazione in pubblico. E solo dopo, tramite “libro”: in tal modo anche se Caio avesse scritto l’opera su un papiro di Tizio, era già sicuro che il pubblico avrebbe riconosciuto come sua quell’opera, impedendo indirettamente a Tizio di appropriarsene furtivamente o di plagiarla⁹².

Ma, come poteva Caio tutelarsi se Tizio, nonostante tutto, plagiava la sua opera? A fronte di condotte, che era possibile qualificare come illecite e corrispondenti al plagio, ed essendo riconosciuto il diritto all’inedito, un autore poteva adire il pretore azionando l’*actio iniuriarum aestimatoria*.

L’*iniuria* è, nel mondo giuridico romano, qualsiasi azione in contrasto col diritto. In epoca arcaica, qualsiasi lesione od offesa arrecata ad un gruppo familiare determinava la violenta reazione del gruppo stesso: l’equilibrio nei rapporti sociali veniva ripristinato sulla scorta di una reazione, limitata dalla *regola iuris* della proporzionalità tra azione difensiva e offesa. Poi, la legge delle XII Tavole, dettando una disciplina per il delitto di *iniuria*, arginò la reazione privata, che sovente sfuggiva al canone della proporzionalità.

La legge delle XII Tavole disciplinò, in particolare, tre casi: 1) il *membrum ruptum*, che consisteva nell’inutilizzazione o nell’amputazione di un arto o di un organo; per esso era comminato il taglione se non si raggiungeva un accordo amichevole; 2) l’*os fractum*, che consisteva nella rottura di un osso; per esso era previsto il pagamento di una somma di danaro, che era di 300 assi se offeso era un uomo libero e 150 se era uno schiavo; 3) le *iniuriae* pure e semplici, consistenti in qualsiasi altra lesione di minore portata, per le quali era previsto il pagamento di 25 assi.

L'attività pretoria unificò di fatto le tre figure, permettendo il ricorso ad un'*actio iniuriarum aestimatoria*, che consentiva al giudice di fissare l'ammontare della condanna secondo *quantum aequum et bonum sibi videbitur*, cioè secondo equità. In altre parole, col nome di *actio iniuriarum* erano definite tutte le azioni pretorie accordate nei vari casi di *iniuria*. La determinazione della pena era lasciata al prudente apprezzamento del giudice.

A seguito dell'opinione di Labeone, la giurisprudenza classica ricomprese nell'*iniuria* ogni offesa all'onore e al decoro di un soggetto giuridico, che divennero in seguito le ipotesi principali della fattispecie. Successivamente il concetto fu ulteriormente ampliato e vi si fecero rientrare tutti gli atti contro la personalità umana, compreso il *furtum*, cioè il plagio. Pertanto, allorché un autore ritenesse violato il suo diritto morale di autore da terzi, che spacciavano come proprie composizioni altrui, aveva la possibilità di ricorrere al pretore, azionando l'*actio iniuriarum aestimatoria*.

Sul fronte teatrale, un caso significativo di quanto infamante potesse essere l'accusa di plagio, e delle reazioni che essa suscitava in chi ne venisse colpito, ci viene da uno dei più importanti autori di commedie, Publio Terenzio Afro.

In occasione dei *ludi Megalenses* dell'aprile del 161 a.C., gli edili curuli L. Postumio Albino e L. Cornelio Merula decisero di acquistare una commedia (*Eunuchus*) da un giovane autore, Publio Terenzio Afro. Costui si era già fatto conoscere al pubblico romano, proponendo *palliatae*, nelle quali presentava situazioni e tematiche piuttosto inconsuete per il pubblico. Il favore che le opere del giovane autore ricevevano suscitò la malevolenza dei colleghi, alcuni dei quali misero in giro la voce che, dietro quel "poetino", in realtà si profilavano le ombre di alcuni autorevolissimi cittadini, ai quali le regole severe della tradizione impedivano di occuparsi direttamente di cose teatrali.

Comprata la commedia, gli edili ne organizzarono una prova alla loro presenza (non sappiamo se vi assistette anche l'autore). È verosimile che la prova fu più che altro una sorta di verifica censoria, riservata ai magistrati e ai loro funzionari. Tuttavia – ci racconta Donato nella *Vita Terentii*⁹³ – un anziano poeta, Lusio Lanuvino, chissà con quale stratagemma, riuscì ad assistere alla prova. Ad un certo momento il vecchio autore, roso dall'invidia per il favore che la commedia stava avendo tra i magistrati, non si trattenne più ed esclamò che essa non era frutto di un poeta bensì di un ladro: lui non si

faceva prendere per il naso, anzi, riconosceva in *L'adulatore* un vecchio testo teatrale, già scritto sia da Nevio sia da Plauto, fonte dei tipi del parassita e del soldato.

Le rimostranze di Lusio Lanuvino non sortirono alcun effetto. Infatti, l'*Eunuchus*, sfruttando trovate sceniche di gusto plautino, e quindi di sicura presa sugli spettatori, riscosse un grande successo. È ancora Donato che ci racconta che essa fu replicata due volte nello stesso giorno e che ebbe un compenso quale prima nessuna commedia: ottomila sesterzi⁹⁴. Il successo dell'*Eunuchus* fu poi replicato dal *Phormio*, proiettando l'autore nelle sfere alte della società del tempo. Infatti, alla morte di Lucio Emilio Paolo, i figli di questi, Quinto Fabio Massimo e Publio Cornelio Scipione (che più tardi diventerà il celebre distruttore di Cartagine), nell'organizzare i *ludi funerales* – per i quali erano di norma previste anche rappresentazioni teatrali – incaricarono Terenzio di sovrintendere all'aspetto teatrale. Per l'occasione, il poeta “tradusse” e rappresentò gli *Adelphoe*, la cui recita fece precedere da un prologo, similmente a come aveva fatto per l'*Eunuchus*.

Nel prologo di quest'ultimo, un po' alla maniera delle parabasi dei commediografi ateniesi del V secolo a.C., Terenzio, per sedare le voci che la scenata di Lusio Lanuvino doveva aver suscitato nell'ambiente teatrale, e per guadagnarsi le simpatie del pubblico, senza fare il nome di Lusio, ne ricordava (vv. 9-13) un recente fiasco clamoroso (l'adattamento latino del *Phasma* di Menandro), e un goffo errore di conduzione scenica, presente nel rifacimento latino del *Thesaurus* (anche questa probabile traduzione di un'altra commedia di Menandro). Descritta, poi, la sfuriata del rivale in occasione della prova, Terenzio passava a chiarire i fatti: «io non ho rubato niente, semmai non sono stato abbastanza attento: lo vedrete voi stessi. *L'adulatore* è una commedia di Menandro e in essa compaiono il parassito Colax e il soldato vantone; questi tipi io li ho inseriti nel mio *Eunuco* dalla commedia greca di Menandro; ma io non sapevo che ne avevano già tratte quelle due commedie latine: no, questo proprio lo nego»⁹⁵.

All'accusa di plagio, Terenzio allude nel prologo degli *Adelphoe*, per comprendere bene il quale bisogna ricollegarsi a quanto abbiamo detto all'inizio di questo paragrafo, mettendolo in relazione con le acquisizioni giuridiche del tempo. Riferendo il confronto tra una scena dei *Commorientes* di Plauto e la commedia di Difilo da cui essa trae argomento e ispirazione, Terenzio riflette sul fatto che la materia è imitazione della vita,

e quindi è patrimonio comune (al pari del mito nella tragedia); la forma è individuale, e quindi deve essere nuova. Plagio è, dunque, una riproduzione di materia e forma insieme; nel caso nostro, plagio sarebbe tradurre per la scena latina un modello già utilizzato da Plauto o da altri a Roma, o comunque trasferito sulle scene romane. L'imitazione in sé non toglie pregio all'opera; neanche la traduzione *verbum de verbo* è così spregevole. Tradurre dal greco non toglie valore alla commedia (anzi, può avere il merito di trarre dall'oblio il modello), purché si utilizzi una forma del tutto nuova. Poeti tragici e poeti comici mettono in scena miti, tipi, situazioni già sfruttate, che sono *res nullius*; tuttavia, se la forma è nuova, come nel caso della traduzione, questo è già fare opera personale. Al tempo stesso Terenzio lascia intendere che c'è un'originalità più profonda. C'è in lui quella che il Coppola chiama «una coscienza stilistica nuova», la quale si può affermare anche in una traduzione di cosa già tradotta da altri: non c'è solo una *aemulatio* con gli originali, ce n'è anche una coi traduttori precedenti⁹⁶.

In altre parole, il *verbum de verbo* di Terenzio non va inteso come riproduzione dello stile altrui senza un colore proprio. Piuttosto, il poeta vuole *appendere verba*, piuttosto che *adnumerare*; e vuole seguire il testo nelle sue coloriture e cercare di riprodurle nel rispetto della genuina latinità. Se Plauto era piuttosto negligente e infedele verso gli originali che traduceva, ibridando varie storie tra loro, e Lusicio invece rincorreva una pedissequa imitazione, quella di Terenzio è una posizione di equilibrio, di compostezza “scipionica”, tra la *neglegentia* di Plauto e la *diligentia* di Lusicio.

A Terenzio, gli avversari muovevano anche un'altra accusa: quella di “collaborazione clandestina”⁹⁷. Ossia, Terenzio si sarebbe avvantaggiato del talento poetico e delle idee sceniche dei suoi potenti amici, che dovevano essere dunque considerati i veri autori dei suoi successi. Ma, questa, che gli avversari credono una terribile accusa, egli la prende come una lode, perché vuol dire che egli è caro a quegli stessi uomini, che sono cari al popolo romano. Benché, sul punto, le testimonianze siano piuttosto incerte ed oscillanti, che l'accusa corresse non c'è dubbio, e lo dice Terenzio stesso (prologo di *Adelphoe*, vv. 15 e ss.); che avesse fondamento, c'era chi dubitava. Soprattutto ne dubitavano grammatici e filologi come Santra, un contemporaneo di Cornelio Nepote, e ne dubitava Svetonio. Santra, nell'alludere alla questione, poneva la riserva *si modo in scribendo*

adiutoribus indiguerit. Questi collaboratori, in ogni caso, non potevano, a parere di Santra, essere Lelio e Scipione, troppo giovani quando Terenzio scriveva. Svetonio, dal canto suo, attribuisce in parte la diffusione di questa fama alle stesse reticenze di Terenzio, il quale l'avrebbe in tal modo alimentata per non dispiacere ai suoi potenti amici⁹⁸.

Significativa è la testimonianza di Cicerone, in una lettera (*Ad Atticum* VII, 3, 10): *Terentius cuius fabellae propter elegantiam sermonis putabantur a C. Laelio scribi*. Intanto, il *putabantur* mostra che Cicerone nutriva dubbi sulla veridicità delle accuse, dubbi ribaditi poi in *De amicitia* 89, quando, citando un verso di Terenzio, fa dire a Lelio: *quod in Andria familiaris meus dicit*. *Familiaris* sarà appunto Terenzio: è evidente che Cicerone prende posizione contro l'attribuzione a Lelio di una partecipazione alle commedie di Terenzio. Il *propter elegantiam sermonis* vuol forse spiegare quella che è l'origine della diceria, e al tempo stesso fa un elogio a Terenzio, il cui stile rispecchia la *elegantia* dello stile piano scipionico, fatto di misura, di purezza linguistica, di *labor limae*: appunto, l'ideale di quella cerchia in cui si ammira Senofonte e si prende a modello l'arguzia socratica.

Tuttavia, nulla vieta di ritenere che gli amici di Terenzio abbiano riveduto il testo secondo la prassi antica di cui si hanno tante testimonianze, come quella diretta dello stesso Cicerone, che mandava ad Attico i suoi scritti, affinché li correggesse: è un fatto molto comune, quando non esiste un senso geloso della proprietà letteraria, e non c'è scrupolo anche a correggere il testo altrui per la pubblicazione o (come nel caso di Terenzio) per la rappresentazione⁹⁹.

4. Conclusioni

Possiamo, riassumendo, trarre alcune conclusioni:

- 1) il diritto d'autore, inteso come istituto giuridico dotato di una sua coerenza sistematica, prende le mosse con l'invenzione della stampa e la conseguente nascita di un'industria libraria. Proprio per favorire l'attività di stampatori ed editori e tutelarne le attese economiche, vengono concessi i privilegi – cioè delle vere e proprie licenze in esclusiva. I privilegi sono la prima cellula dalla quale, nel XVIII secolo, si giunse all'emanazione di leggi più organiche, che a loro volta

sono alla base delle odierne discipline giuridiche, nazionali ed internazionali, di tutela al diritto d'autore;

- 2) nell'antica Grecia, in cui la trasmissione culturale solo occasionalmente (e comunque non in maniera principale) avveniva tramite supporti cartacei, proprio la dimensione aurale impedì il formarsi di una coscienza giuridica degli autori, sprovvisti di tutela – in senso moderno – sia sul fronte economico (essendo comunque inseriti in un sistema di sovvenzioni statali o comunque di committenze), che morale (essendo comune credenza che l'ispirazione poetica fosse comunque un procedimento di volontà divina);
- 3) nei secoli dell'Impero, forte l'Ellenismo, parallelamente alla diffusione del libro, che permetteva di muovere (e soprattutto di provare) accuse di plagio più circostanziate, nel mondo dello spettacolo si diffuse anche un diritto contrattuale, che sdoganò l'idea di una professionalità, alla quale andavano ricondotti diritti e doveri, che venivano sanciti in dettagliate scritture negoziali, e che venivano in un certo qual modo garantiti dal sistema corporativista e associativo tra gli artisti dello spettacolo;
- 4) l'accusa di plagio, che reciprocamente gli autori comici attici si lanciavano in occasione di concorsi drammatici, non aveva alcuna valenza o fondamento giuridico, restando nell'ambito di una mera "trovata" teatrale, intesa a screditare l'opera degli avversari e a veicolare i voti dei giurati in occasione dei concorsi drammatici;
- 5) a Roma, dove il diritto assunse fin dall'inizio le forme di una vera e propria scienza, le cose andarono diversamente. Benché non è nemmeno ipotizzabile un sistema confrontabile con l'odierno diritto d'autore, i latini conobbero e sanzionarono il plagio, inteso come un vero e proprio crimine. Laddove la proprietà di uno scritto (e dunque la possibilità di riprodurlo anche a fronte di un corrispettivo economico) seguiva la proprietà del materiale scrittorio sul quale era stato fissato, agli autori era fornita una tutela pretoria, attraverso un'*actio iniuriarum aestimatoria*, in caso di usurpazione della paternità e di plagio;

- 6) testimonianze importanti sul plagio sono disseminate nel corso di tutta la storia della letteratura latina; in particolare per il teatro, i prologhi delle commedie terenziane chiariscono il meccanismo di “traduzione” e/o di *contaminatio* dagli originali greci, che fu a fondamento delle prime esperienze sceniche arcaiche a Roma.

¹ N. Alianelli, *Dell'antico teatro romano: notizie diverse raccolte ed esposte da Niccola Alianelli*, “Rivista teatrale l'Arte”, anno I, nn. 18-22, 1870, p. 11.

² Per una prima, ma accuratissima, disamina del procedimento di deatralizzazione e di riteatralizzazione, innescatosi in Europa nella seconda metà dell'Ottocento, resta fondamentale il volume di U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Simbolismo. I. Dai Meininger a Craig*, Firenze 1972.

³ La prime normative di diritto del lavoro, figlie della Rivoluzione Industriale, risalgono appunto alla fine dell'Ottocento, quando il Regno d'Italia obbligava i datori di lavoro a stipulare delle assicurazioni, che, al verificarsi di un infortunio, concedessero un indennizzo al lavoratore; cfr. L. Castelvetti, *Le origini dottrinali del diritto del lavoro*, in “Rivista trimestrale di diritto e procedura civile”, 1987, pp. 250 e ss.

⁴ Cfr. E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, Milano 1890, p. 5. Il medesimo autore, nelle sue *Parole dell'avvocato Enrico Rosmini sulla proposta di una Società generale italiana degli autori*, Milano 1881, p. 4, presentate al III Congresso drammatico nazionale, scrive: «autori ed artisti furono non di rado festeggiati ed accolti con ogni distinzione nelle Corti dei Principi, ma questo a mera pompa e decorazione, senza coscienza od intento di riconoscerne i diritti, senza che alcuna legge sancisse mai una proprietà od altra giuridica garanzia sulle produzioni dello spirito. Così vediamo l'Ariosto in grande onore presso il cardinale Ippolito d'Este [...]; Macchiavelli scriveva il *Principe* pel giovine Lorenzo de' Medici, e la *Mandragora* per la Corte di Leone X; Molière, Corneille, Racine, ideavano drammi e balli per Luigi XIV; Shakespeare fu il poeta preferito di Elisabetta e di Giacomo I».

⁵ Cfr. L.C. Ubertazzi, *Diritto d'autore* (s.v.), in *Digesto*, IV edizione, Torino 1989, p. 366, il quale schematizza l'evoluzione del diritto d'autore in tre epoche successive a partire dall'invenzione della stampa. La prima epoca è quella dei privilegi concessi di volta in volta dai sovrani agli stampatori, oppure ai librai o agli autori; ma in realtà soltanto questi ultimi due tipi di privilegi interessano il diritto d'autore. La seconda epoca vede l'abbandono del sistema dei privilegi e l'introduzione di un diritto d'autore moderno, che riconosce agli autori il potere esclusivo di riproduzione e di sfruttamento delle proprie opere. La terza epoca è quella dei giorni nostri, in cui il diritto d'autore deve affrontare la sfida della evoluzione tecnologica e sociale e saper dare una risposta legislativa adeguata ed immediata alla tutela degli interessi degli autori minacciati da un progresso incalzante.

⁶ Si ricorda che l'uso dei caratteri mobili di legno era già diffuso in Cina dagli inizi del secolo XI.

⁷ A. Bassi, *Storia del diritto d'autore nel teatro di Torino*, tesi di laurea, Univ. di Pavia, A.A. 1999/2000, p. 1.

⁸ Con la fine dell'Impero e della dominazione romana e il capillare diffondersi del cristianesimo si era verificata una sorta di “dispersione” culturale. Era pressoché scomparso il commercio dei libri, rimanendo dei monaci all'interno dei conventi la cura della riproduzione dei testi. Spesso la trascrizione di opere diventava parte della stessa regola religiosa. Il costo che potevano raggiungere tali produzioni era di conseguenza altissimo. Per avere un'idea di quanto fosse proibitivo il prezzo dei manoscritti, si può consultare una serie di aneddoti riportati in A.-Ch. Renouard, *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux arts*, vol. I, Paris 1838-1839, pp. 23 e ss. L'autore ci rende noto che prima dell'avvento della stampa il possesso di un libro poteva essere addirittura scambiato con quello di un intero podere! Con la nascita delle università, a partire dal XII secolo, Bologna e Parigi diedero inizio alla formazione di nuovi intellettuali che avevano bisogno di testi sui quali compiere i propri studi. Al riguardo, il Wachter (*Das Verlagsrecht*, Stuttgart 1857, p. 4) riporta uno statuto dell'Università di Parigi del 1323, in cui si faceva obbligo ai librai di permettere agli studenti di estrarre copia dei libri, concedendo loro il “noleggio” dell'esemplare.

⁹ Cfr. R. Franceschelli, *Trattato di diritto industriale*, Parte generale, vol. I, Milano 1960, pp. 581-582, cita il privilegio concesso il 1° settembre 1486 a Marco Antonio Sabellico per l'opera *Rerum Venetarum libri XXXIII* quale primo privilegio concesso all'autore dell'opera, il quale era pertanto titolare dello *ius excludendi o prohibendi*, cioè del diritto di impedire che altri, al di fuori di lui e dello stampatore da lui prescelto, potessero stampare o far stampare l'opera, e ciò in considerazione del contenuto creativo dell'opera e non per un tentativo di incoraggiamento dell'industria. Cfr. anche N. Stolfi, *La proprietà intellettuale*, vol. I, Torino 1915, p. 22, che, descrivendo le particolarità di questo privilegio, dice essere sì concesso ad un autore, ma in forma caratteristica, poiché pare che in realtà siano stati tutelati solo gli interessi dei tipografi.

¹⁰ Cfr. A. Bassi, *Storia*, cit., pp. 2 e ss.

¹¹ Rosmini, nella sua opera *Legislazione*, cit., pp. 11 e ss., trascrive tale privilegio, datato 19 settembre 1469 e concesso per cinque anni a Giovanni de Spira per la pubblicazione delle *Epistole* di Cicerone e della *Storia Naturale* di Plinio. L'autore menziona, inoltre, in nota una citazione dagli *Annales typographici* di Panzer, che riferisce di questo privilegio: *Initium hujus privilegii sic se habet. Inducta est in hanc nostram inclita civitatem ars imprimendi libros, in diesque magis celebrior et frequentior fiet, per operam, studium et ingenium Magistri Joannis de Spira, qui ceteris aliis artibus hanc nostram praelegit, ubi cum coniuge liberis et familia tota sua inhabitaret, exerceretque dictam artem librorum imprimendorum: jamque summa omnium commendatione impressit Epistolas Ciceronis et nobile opus Plini de Naturali Historia in maximo numero, et pulcherrima litterarum forma, pergitque quotidie alia praecleara volumina imprimere. Et quoniam tale inventum atatis nostrae peculiare et proprium, prae illis omnino incognitum, omni favore augendum atque favendum est: Domini Consiliarii ad humilem et devotam supplicationem praedicti Magistri Joannis decreverunt, ut per annos quinque proxime futuros nemo omnino sit, qui velit, possit, valeat, audeatve exercere dictam artem imprimendorum librorum in hac inclita Venetiarum, et districto suo, nisi ipse Magister Joannes.*

¹² Cfr. E. Piola Caselli, *Trattato del diritto d'autore e del Contratto d'edizione nel diritto interno Italiano e comparato col Diritto straniero*, Napoli-Torino 1927, p. 4.

¹³ Il *Digesto* cita la propria fonte in Von Pütter, *Beiträge zum deutschen Staats und Fürstenrecht*, parte I, p. 251, e specifica che il privilegio fu concesso il 3 gennaio 1491 a Pietro da Ravenna, professore di diritto canonico, al fine di «vendere per sé e di far stampare e vendere da un editore di sua scelta l'opera intitolata *Phoenix*, e quindi proibì a chiunque di fare commercio di tale opera *sub poena amittendi illa et in super libro vigintiquinque pro quolibet volumine*.

¹⁴ Cfr. E. Piola Caselli, *Trattato*, cit., p. 4.

¹⁵ Cfr. A. Chevallier, *Origine de l'imprimerie de Paris*, Paris 1694.

¹⁶ Cfr. E. Rosmini, *Legislazione*, cit., p. 12; per i privilegi inglesi cfr. P. Goldstein, *Copyright's Highway: from Gutenberg to the Celestial Jukebox*, New York 2003, pp. 40 e ss.

¹⁷ Cfr. A.-Ch. Renouard, *Traité*, cit. p. 46, che scrive: «les privilèges avaient pour objet, non seulement de maintenir au profit du corps de la librairie la fabrication et la vente exclusive des livres, en protégeant cette industrie et ce commerce contre l'invasion des personnes qui y étaient étrangères, mais aussi de garantir les membres même de ce corps contre leurs propres confrères»; più avanti, a p. 106, l'autore riporta notizie su altri privilegi concessi in Francia.

¹⁸ Cfr. N. Stolfi, *La proprietà intellettuale*, vol. I, Torino 1915-1917, pp. 28 e ss.

¹⁹ Cfr. E. Piola Caselli, *Trattato*, cit., p. 4; l'autore fa presente inoltre che con le leggi del 30 luglio e 9 agosto 1780 gli stampatori veneziani privilegiati e i loro cessionari ottennero diritti perpetui, ma questi vennero poi revocati già a partire dal 1° marzo 1789.

²⁰ B. Draghi, *Storia del diritto d'autore nei teatri di Alessandria, Tortona e Voghera*, tesi di laurea, Univ. di Pavia, A.A. 1999/2000, pp. 6 e ss.

²¹ Cfr. R. Franceschelli, *Brevetti e patenti industriali e d'autore nel periodo delle origini*, in *Studi in onore di Alfredo De Gregorio*, vol. I, Città di Castello (PG) 1955, pp. 565-570.

²² Cfr. *ivi*, pp. 271-272.

²³ Cfr. *ivi*, p. 276.

²⁴ Per ovviare in parte a questo inconveniente, la Toscana, lo Stato Sardo e l'Austria, nel 1840, stipularono una convenzione per una protezione comune del diritto d'autore.

²⁵ Negli ultimi anni la nostra legge ha subito numerosi interventi, per far sì che si adeguasse ai nuovi mezzi di comunicazione dell'opera dell'ingegno e al mutato contesto tecnologico. In questo senso molto si deve al recepimento delle direttive comunitarie in materia.

²⁶ Manca invece nella Costituzione repubblicana qualsiasi accenno esplicito alla tutela del diritto d'autore. Tuttavia, le enunciazioni di alcuni principi generali della Carta Costituzionale non sono privi di qualche rilievo. La Costituzione, riconoscendo e garantendo i diritti inviolabili dell'uomo (art. 2), impegna ciascun cittadino a svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, un'attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società (art. 4). La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica (art. 9). La partecipazione alla vita sociale dell'autore si realizza attraverso l'esplicazione delle attività di creazione e divulgazione dell'opera, senza che possa esercitarsi un controllo di merito sul contenuto di questa, in rispetto alla libertà di espressione (art. 21) e della libertà dell'arte e della scienza (art. 33). Sotto l'aspetto patrimoniale il diritto d'autore trova il suo fondamento giustificativo nella tutela del lavoro «in tutte le sue forme e applicazioni» (art. 35 comma 1). L'inclusione della disciplina dei diritti d'autore nel libro del lavoro del Codice Civile conferma questo assunto, in quanto la creazione dell'opera dell'ingegno è considerata dalla legge come particolare espressione del lavoro intellettuale.

²⁷ Nell'antichità classica era diffuso l'uso di riprodurre opere pittoriche e scultoree famose. Alcune copie assunsero tanto valore da entrare a far parte, in età ellenistica, di grandi collezioni sia pubbliche che private. In età romana la domanda sempre maggiore di copie di opere d'arte favorì il sorgere di numerose officine di copisti provenienti soprattutto dalla Grecia. Per gli studiosi, a partire dal Settecento, queste, insieme ai testi antichi contenenti notizie sulla produzione dei grandi artisti dell'epoca classica, costituirono materiale di ricerca di fondamentale importanza.

²⁸ Cfr. G. Boccardo, *Dizionario universale di economia politica e del commercio*, vol. III, Milano 1875-1877, p. 87.

²⁹ Cfr. E. Rosmini, *Diritti d'autore* (s.v.), in *Enciclopedia giuridica italiana*, Milano 1905, pp. 93 e ss.

³⁰ D. Brent, *Oral Knowledge, Typographic Knowledge, Electronic Knowledge: Speculations on the History of Ownership*, consultabile all'indirizzo web www.ucalgary.ca/ejournal/archive/rachel/v1n3/article.html

³¹ W.J. Ong, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna 2014, p. 21.

³² A. Sirotti Gaudenzi, *Il nuovo diritto d'autore*, Sant'Arcangelo di Romagna (RN) 2010, p. 14.

³³ Cfr. A. Biscardi, E. Cantarella, *Profilo di diritto greco antico*, Milano 1974.

³⁴ Per esempio, nell'*Ippolito* di Euripide si introduce chiaramente la distinzione tra omicidio volontario e quello colposo. Teseo uccide Ippolito, suo figlio, credendo che questi abbia violentato la matrigna Fedra. Ma, poiché questo non è vero, per l'autore l'omicidio è solo colposo. Lo stesso concetto è adombrato nella *Ciropea* di Senofonte: il padre di Tigrane ordina che un amico del figlio sia messo a morte. E, andando all'esecuzione, il condannato spiega a Tigrane che viene ucciso per errore, e che le colpe commesse per ignoranza sono involontarie. Infine, l'*Elettra* e l'*Oreste* di Euripide sono ricordati per la precisione delle notizie sul matrimonio (*Elettra* vv. 258-259) e sull'afèresi paterna (*Oreste*, vv. 536-537): cfr. U.E. Paoli, *La scienza del diritto attico e le sue possibilità*, in AA.VV., *Studi sul processo attico*, Padova 1935, pp. 1 e ss.

³⁵ A. Maffi, *Leggi scritte e pensiero giuridico*, in AA.VV., *Lo spazio letterario dell'antica Grecia*, vol. 1, *La produzione e la circolazione del teatro. L'Ellenismo*, Roma 1993, p. 87. Lo stesso autore, però, sottolinea anche che i greci erano giunti ad una tecnica normativa molto vicina a quella contemporanea, redigendo leggi che avevano un carattere impersonale ed astratto, e, a partire dalla seconda metà del V secolo a.C., i provvedimenti riportavano precisi elementi di datazione e il nome del proponente.

³⁶ Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia 2012. Questa convinzione derivava dall'esperienza della *choreia* primitiva, una manifestazione collettiva ampiamente diffusa nella Grecia arcaica, generalmente associata al culto religioso, in cui i partecipanti pronunciando parole, versi e formule ritmate, muovendosi insieme secondo figure più o meno prestabilite, potevano giungere a uno stato di esaltazione che permetteva l'espressione comune di sentimenti e passioni, ed era considerato un segno inequivocabile della presenza della divinità; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. I, Torino 1979, pp. 28-30.

³⁷ Cfr. C. Vicentini, *La teoria*, cit. Questo spiega anche perché v'era una differenza ontologica tra i creatori di opere d'arte – pittori, scultori – che si limitavano ad una riproduzione della realtà esistente e quindi operavano senza invocare l'aiuto di alcuna musa ispiratrice – e infatti non c'era una musa della pittura – e venivano considerati alla stregua di artigiani, e i creatori di poesia (intesa in un'ampia accezione che comprendeva lirica, epica e opere drammatiche), che invece dovevano affidarsi all'intervento della propria musa di riferimento, affinché infondesse in loro quel tocco divino, che permetteva la creazione poetica.

³⁸ C. Vicentini, *La teoria*, cit., pp. 25 e ss.

³⁹ Cfr. Plutarco, *Vita di Cicerone*, in *Vite parallele*, Milano 1974, vol. II, p. 398.

⁴⁰ La testimonianza fondamentale è quella di Aristotele, nella *Poetica*, 1449a; ma cfr. anche i passi riportati da A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996, p. 183, e in particolare il passo di Diogene Laerzio (III, 56): «in passato nella tragedia il coro recitava tutto, finché in seguito Tespi inventò l'unico attore per dare una pausa al coro, ed Eschilo il secondo attore; con il terzo attore Sofocle diede alla tragedia la sua forma compiuta».

⁴¹ Per una panoramica, cfr. i contributi di D. Lanza, G. Cerri e G. Mastromarco, apparsi in AA.VV., *Lo spazio letterario*, vol. 1, cit.

⁴² Nei primi tempi, quando veniva rappresentata una tragedia, non esisteva alcuna netta distinzione tra la funzione del poeta e quella dell'attore. Tespi recitava lui stesso le proprie opere, e anche Eschilo. Ma una volta introdotta una seconda persona sulla scena, con cui poteva dialogare il primo personaggio reso dall'autore-attore, nasceva una figura particolare, quella dell'interprete teatrale che assumeva una funzione unica ed esclusiva. Non aveva più alcuna responsabilità nella creazione poetica, ma si limitava, appunto, a recitare; cfr. C. Vicentini, *La teoria*, cit., pp. 30-31.

⁴³ Cfr. G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, in "Papyrologica Lupiensia", n. 11, 2002, pp. 130 e ss.

⁴⁴ Per una ricca panoramica in tal senso, vedi G. Tedeschi, in appendice al citato scritto. Sullo status giuridico degli attori nella Roma antica, cfr. anche V. Venturini, *Scritture teatrali e artisti nell'antica Roma*, in "Dionysus ex machina", n. 4, 2013, pp. 244-257.

⁴⁵ G. Tedeschi, *Lo spettacolo*, cit., p. 136.

⁴⁶ Che gli attori avessero ormai maturato una propria coscienza professionale come "professionisti dello spettacolo" (e, di conseguenza, uno status giuridico ben chiaro e definito), è indirettamente testimoniato anche dall'organizzazione in corporazioni e associazioni. Sul punto, scrive il Pickard-Cambridge: «L'organizzazione di esecutori drammatici e musicali in corporazioni e associazioni ad Atene e altrove nel mondo greco è attestata con certezza dalla fine del primo venticinquennio del terzo secolo a.C., ma si era resa quasi inevitabile a causa dell'importanza sempre crescente di questi artisti nel corso del quarto secolo: nella seconda metà di questo, infatti, gruppi di attori si spostavano da un demo all'altro dell'Attica, ma non solo: attori più famosi girarono addirittura per tutto il mondo greco, visitarono la corte dei re macedoni, e divennero personaggi talmente importanti da venire impiegati come ambasciatori da Atene e da Filippo. Demostene [...] fa anche più volte riferimento (mettendo in rilievo la loro importanza) alle funzioni diplomatiche esercitate da attori famosi come Neottolema e Aristodemo nei negoziati fra Atene e Filippo. Il fatto che la professione di questi attori garantisse loro libertà di movimento da stato a stato e una sorta di immunità indica che questi godevano di uno status riconosciuto», A. Pickard-Cambridge, *Le feste*, cit., p. 383.

⁴⁷ Su questa scia, durante l'età di Pericle, fu istituita una legge, a norma della quale i poveri ricevevano direttamente dalle casse dello Stato gli aiuti economici per potersi recare a teatro. Cfr. G. Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma 1938, p. 9.

⁴⁸ Quest'opera, per noi perduta, fu al centro di una disputa giuridica, che ci è raccontata da Erodoto (*Storie* VI, 21). Dopo le feste, il popolo teneva un'assemblea nella zona sacra, dedicata prima alle questioni divine e poi agli affari correnti. Se si controverteva dell'infrazione del regolamento relativo alle feste, il popolo poteva sia trasmettere la questione alla Bulè (come accadde dopo la messinscena dei *Babilonesi* di Aristofane, nel 426 a.C., quando Cleone citò il commediografo per averlo attaccato nella commedia, citazione, che pare, però, non ebbe alcun seguito giudiziario), sia stabilire autonomamente una pena in caso si fosse accertata un'infrazione regolamentare. Frinico dovette pagare mille dracme perché era risultato «aver offeso la religione», non tanto in ragione di un decreto della Bulè, quanto in forza di un'ammenda imposta direttamente dal popolo sovrano sulla scorta di una legge speciale. All'ammenda si accompagnò la sanzione amministrativa che «nessuno più utilizzi quel dramma». Il precedente ebbe un'importanza notevole nel diritto pubblico, contribuendo a scongiurare il pericolo effettivo che poteva determinarsi per l'influenza emotiva che sedicenti portavoce dell'opinione pubblica potevano esercitare sull'umore del popolo. Per completezza, diciamo che molte opere teatrali della classicità offrono spunti di riflessione sugli istituti giuridici che erano alla base della società greca e romana; sul punto, cfr. E. Cantarella, L. Gagliardi (a cura di), *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*, Milano 2007.

⁴⁹ Fr. 189 K.-A. (trad. di M. Sonnino).

⁵⁰ Cfr. M. Sonnino, *L'accusa di plagio nella commedia attica antica*, in R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma 1998, pp. 19-51, nostra principale fonte per quanto segue riguardo alle accuse di plagio nella commedia del V secolo a.C. Altresì, si trovano riferimenti a questo importante fenomeno della storia della commedia antica nei principali studi generali sul plagio nella letteratura greca, in particolar modo nei lavori di E. Stemplinger (*Das Plagiat in der Griechischen Literatur*, Lipsia-Berlino, 1912), C. Hosius (*Plagiatores und Plagiatbegriff im Altertum*, in "Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum", 31, 1913, pp. 176-193), e K. Ziegler (s.v. *Plagiat*, in *Real Enzyklopädie*, vol. 20.2, 1956, coll. 1956-1997). È bene considerare un dato di partenza. I poeti comici concepivano i loro drammi principalmente per due concorsi, le Lenee e le Grandi Dionisie, in cui concorrevano tre o cinque poeti. La vittoria di un autore comico veniva decisa da un collegio di dieci giudici che, pur indipendenti nel formulare i loro giudizi, dovevano indubbiamente tenere conto degli umori del pubblico, composto essenzialmente da cittadini di Atene, ma anche – durante le Grandi Dionisie – da cittadini provenienti da altre città della Grecia.

⁵¹ Tuttavia, nemmeno le norme informali tracciano un confine netto tra plagio e originalità. Inoltre, differenti comunità di scrittori rispondono a norme sociali differenti. Ad esempio, al giornalista si chiede un grado di originalità differente dal romanziere; la trattazione scientifica di taglio manualistico ha per forza di cose un grado di originalità minore rispetto al saggio pionieristico. Cfr. G. Dore, *Plagio e norme sociali*, in R. Caso (a cura di), *Plagio e creatività: un dialogo tra diritti e altri saperi*, Trento 2011, e gli ampi riferimenti alla letteratura in esso citati.

⁵² P. Greco, P. Vercellone, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, in *Trattato di diritto civile italiano Vassalli*, vol. XI., t. III, Torino 1974, p. 358.

⁵³ Z.O. Algardi, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova 1978, p. 370.

⁵⁴ A. Musso, *Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie ed artistiche*, in *Commentario al Codice Civile Scialoja-Branca*, Bologna-Roma 2008, p. 262.

⁵⁵ V.G. Bergomi, in commento *sub* art. 156 della legge 633/41, in *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, a cura di L.C. Ubertazzi (fondatori dell'opera P. G. Marchetti e L.C. Ubertazzi), IV ed., Padova 2007, pp. 1878-1879.

⁵⁶ Cfr. R. Caso, *Plagio, diritti d'autore e rivoluzione tecnologiche*, in Id. (a cura di), *Plagio e creatività*, cit., pp. 18 e ss.

⁵⁷ Le copie dei testi drammatici e tragici dovevano essere state conservate negli archivi di stato già prima dei provvedimenti di Licurgo (per cui cfr. Pseudo Plutarco, 2,841f). Wilamowitz ha scritto che, prima di Cratete e Cratino, i comici non dovevano aver destinato al commercio librario le loro opere, e che, pertanto, in seguito, ben poche delle commedie rappresentate prima del 435 dovevano essere state conservate. Nonostante oggi non sia possibile sottoscrivere senza riserve l'idea di una civiltà editoriale nel V secolo, tuttavia le affermazioni di Wilamowitz conservano la loro validità. I drammi che, in epoca successiva, sarebbero stati attribuiti ai poeti dei primordi della commedia, come Chionide e Magnete, erano sicuramente delle falsificazioni, come ammettevano gli stessi antichi (cfr. Chionide, fr. 4 e 7 K.-A.; Magnete, test. 3 K.-A.).

⁵⁸ M. Sonnino, *L'accusa di plagio*, cit., p. 22.

⁵⁹ Aristofane ed Eupoli appartenevano alla generazione immediatamente successiva a quella di Cratino, il grande commediografo a cui i due giovani poeti dovevano molto. Eupoli esordì nel 429, Aristofane due anni dopo, nel 427, presentando un dramma intitolato *Banchettanti*. È possibile che i due giovani autori avessero dapprincipio collaborato tra loro. Questa idea veniva sottoscritta anche da Wilamowitz, benché non manchino studiosi che la giudicano priva di fondamento. Aristofane, che nel 425, due soli anni dopo l'esordio, aveva superato il grande Cratino al concorso lenaico con i suoi *Acarnesi*, non ebbe esitazione, alle Lenee dell'anno successivo, a deridere bonariamente il suo illustre predecessore nella parabasi dei *Cavalieri*, una commedia che ottenne un clamoroso successo; cfr. M. Sonnino, *L'accusa di plagio*, cit.

⁶⁰ Non è sicuro in che modo Cratino avesse presentato le sue accuse. Pieters, nella sua ricostruzione (ovviamente del tutto congetturale) della *Damigiana* di Cratino, aveva addirittura pensato che, in una scena di questo dramma, fossero stati introdotti due personaggi che rappresentavano proprio i giovani Eupoli e Aristofane, intenti a discutere sull'essenza dell'arte comica. Per completezza, aggiungiamo che la *Damigiana* ebbe la meglio sia sul *Conno* del poeta Amipsia, sia sulle *Nuvole Prime* di Aristofane. Poco tempo dopo, Cratino morì, e a fronteggiarsi fra loro rimasero i soli Eupoli e Aristofane. Cfr. J.T.M.F. Pieters, *Cratinus, Bijdrage tot de Geschiedenis der vroeg-attische Comoedie*, Leiden 1946.

⁶¹ Cfr. W. Frantz, *De Comoediae Atticae Prologis*, Diss. Argentorati 1881.

⁶² Dopo l'insuccesso delle *Nuvole Prime*, Aristofane scrisse un rifacimento del suo sfortunato dramma, che, tuttavia, non venne mai rappresentato (però, non è certo se Aristofane avesse trovato il modo di far conoscere attraverso altri canali questo testo, per esempio tramite la lettura, oppure la diffusione del testo in forma cartacea, sempre e comunque nell'ambito di cerchie ristrette). Queste *Nuvole Seconde* (le uniche a noi pervenute per intero) contengono la parabasi sul plagio; cfr. K.J. Dover (a cura di), *Aristophanes' Frogs*, Oxford 1993, pp. LXXX e ss.; e cfr. anche C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984, p. 47. Che le *Nuvole Seconde* non siano mai state rappresentate è *communis opinio*, che si fonda sulle parole dello *schol.* Ar. *nub.* 549b, le quali non dovrebbero lasciare ombra di dubbio sul fatto che le *Nuvole Seconde* non siano mai state messe in scena. Una voce contraria, a tal proposito, è quella di E.A. Struve, *De Eupolidis Maricante sive de Aristophane accusatore et Eupolide plagii reo*, Kiliae 1841, pp. 28-40.

⁶³ Aristofane, *Nuvole* 528-562 (trad. di D. Del Corno).

⁶⁴ Cfr. M. Sonnino, *L'accusa di plagio*, cit.

⁶⁵ Cfr. P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Dublin-Zürich 1969².

⁶⁶ Cfr. A. Kirchhoff, *Zu Aristophanes*, in "Hermes", n. 13, 1878, pp. 287-297; e M. Pohlenz, *Aristophanes und Eupolis*, in "Hermes", n. 47, 1912, pp. 314-317.

⁶⁷ Cfr. M. Sonnino, *L'accusa di plagio*, cit. Di un'inimicizia tra Platone e Aristofane, almeno sulle scene, siamo informati anche da altre fonti. Secondo una notizia tarda, riferitaci da Clemente di Alessandria, Platone Comico e Aristofane si sarebbero plagati a vicenda nel dramma intitolato *Dedalo*. A noi interesserebbe conoscere se all'origine della testimonianza di Clemente vi fosse un'effettiva polemica tra i due poeti comici (attestata nei loro drammi), o se, al contrario, la notizia di questo plagio derivasse dallo studio (o da qualche illazione) dei filologi delle età successive, quando il libro era divenuto l'unico strumento di conoscenza della Commedia Antica.

⁶⁸ Più di una volta il nostro poeta rivendica l'originalità del suo teatro e delle sue trovate. Nella scena finale dei suoi *Cavalieri*, per esempio, Aristofane si serve di queste parole: «Bisogna rimanere in religioso silenzio, chiudere la bocca, sospendere le deposizioni dei testimoni e chiudere i tribunali, da cui questa città ha tratto piacere. Bisogna poi che il teatro intoni un peana per i nuovi felici eventi», Aristofane, *I Cavalieri* 1316-1318 (trad. di M. Sonnino).

⁶⁹ Cfr. M. Vetta (a cura di), *Aristofane. Le donne all'Assemblea*, Milano 1989. Il senso metateatrale dello scambio di battute è chiaro: il "prendere nuove strade" ha il significato di "offro originali idee (agli spettatori)". E anche la risposta va letta in tal senso: gli spettatori non amano rivedere quel che hanno già visto, ma vogliono assistere ad uno spettacolo originale.

⁷⁰ Cfr. M. Sonnino, *L'accusa di plagio*, cit.

⁷¹ Strettamente correlato con il problema dell'accusa di plagio e della rivendicazione di originalità nel teatro comico è anche un altro tipo di affermazione ricorrente tra i poeti comici: si tratta del vanto di aver collaborato alla stesura di una commedia di un altro autore. Anche in questo caso, come in quello dell'accusa di plagio, occorre distinguere una pratica, che poteva essere effettivamente in uso (quella della collaborazione), da un tipo di rivendicazione che pure (non meno delle accuse di plagio) potremmo ricondurre all'interno di un "sistema" di affermazioni ricorrenti in commedia. Con l'accusa di plagio, però, un comico muove un attacco contro il proprio avversario. Al contrario, rivendicando di aver partecipato alla stesura di un dramma, un autore comico promuove la propria autodifesa dall'accusa di essere un plagiario, affermando di essere uno che, avendo prestato la propria collaborazione, veniva in aiuto degli altri poeti. Cfr. M. Sonnino, *L'accusa di plagio*, cit.

⁷² Strabone, *Geografia*, XVII, 1, 5, citato in F. Stama, *Phrynichos. Fragmenta comica*, Heidelberg 2014, p. 44.

⁷³ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* II, 60 (trad. di M. Gigante).

⁷⁴ La vicenda umana e culturale di Lisia di Siracusa offre la possibilità di un'ulteriore riflessione in termini di proprietà intellettuale e del rapporto tra mondo culturale e mondo economico-giuridico. Com'è noto, egli era un logografo, una professione che non doveva essere tenuta in grande stima dai greci del tempo, benché molti retori si adattarono a fare i logografi, tra i quali ci furono importanti figure politiche come Lisia e Demostene. La nascita di questa professione fu determinata dal fatto che in molte città, la legge permetteva ai cittadini di difendersi da soli, mentre escludeva gli oratori non cittadini. Lisia, ad esempio, in quanto meteco, poteva solo scrivere i propri *logoi* che venivano letti da altri. Circa quanto detto poc'anzi sulla dimensione orale del sapere, che man mano fu affiancata dalla produzione scritta, un sofista minore, Alcidas, affermò che un discorso scritto aveva maggior valore rispetto all'improvvisazione. Dunque, tra il V e IV secolo a.C., ad Atene, il cittadino si rivolgeva spesso ad un logografo per la stesura del discorso. I discorsi, una volta terminata la causa, finivano nel mercato librario, dove gli ateniesi potevano trovare quello che meglio si adattava al loro scopo. Dal canto loro i librai, per vendere meglio, potevano attribuire a grandi oratori discorsi di comuni cittadini, senza che nessuno si preoccupasse di rivendicarne la paternità. Sotto il nome di Lisia perciò potevano circolare sia discorsi scritti in collaborazione con il cliente, sia discorsi di Lisia, sia discorsi spacciati per tali, ma che in realtà sono di tutt'altra mano. Infatti, dell'intero *corpus* lisiano può essere assegnata con certezza a Lisia soltanto la dodicesima orazione, che egli pronunciò personalmente. Le altre possono essere state scritte ma non utilizzate, oppure possono essere dei modelli di oratoria realizzati a fini didattici. Su un aspetto particolare della declamazione oratoria si sofferma invece l'interessantissimo saggio M. Lentano, *L'etopea perfetta. I declamatori e il prestito della voce*, in "I quaderni del ramo d'oro online", n. 6, 2013-2014, pp. 66-77, che affronta il problema della *factio personae* che caratterizzava il tirocinio retorico dei giovani studenti greci e romani.

⁷⁵ S. McGill, *Plagiarism in latin literature*, Cambridge 2012, pp. 6-7.

⁷⁶ G. Petrone, *I Romani*, in F. Doglio, *Storia del teatro antico. I greci e i romani*, Milano 1992, p. 433.

⁷⁷ Cfr. Cicerone, *Academica* 1,10; Orazio, *Ars Poetica*, 133.

⁷⁸ Cfr. F. Leo, *De Senecae Tragoediis Observationes criticae*, Berlino 1878, pp. 145 e ss.

⁷⁹ Vitruvio, *De Architectura libri decem*, Proemio al libro VII.

⁸⁰ Tuttavia, già nel IV secolo a.C., Platone lamentava la diffusione in Sicilia di rifacimenti dei suoi discorsi (cfr. A. Chaves, *Criador da obra intelectual*, Sao Paulo 1995, p. 40). Botteghe di manoscritti erano già attive ad Atene, luoghi dove le riproduzioni erano più o meno "veritiere" e autorizzate (Ermodoro vi fece traffico delle opere del suo illustre maestro Platone senza averne ottenuto il consenso).

⁸¹ A riprova del fatto che a Roma il plagio fosse un *crimen*, val la pena sottolineare che nel suo racconto Vitruvio riferisce che, costretti a confessare, gli pseudopoeti subirono la pena del *basileus*, il quale *iussit cum his agi furti, condemnatosque cum ignominia dimisit*.

⁸² Cfr. A. Sirotti Gaudenzi, *Il nuovo diritto*, cit., p. 38, che riprende i versi riportati anche dall'*Enciclopedia giuridica italiana*, Milano 1905, p. 739. Con maggiore puntualità, Daniele Bonamore ci riferisce: «Un altro episodio di plagio letterario lo si rinviene negli scritti (*Interpretationes o Interpretationes Vergilianae*) di un esegeta virgiliano della bassa latinità (fine IV secolo), Tiberio Claudio Donato. Il grande poeta avrebbe indirizzato ad Augusto, vincitore nelle acque di Azio (31 a.C.) delle flotte congiunte di Antonio e Cleopatra, un distico con una celebrazione, poeticamente adulatrice dell'impresa: *Nocte pluit tota: redeunt spectacula mane: / divisum imperium cum Jove Caesar habet*. Augusto avrebbe condiviso con Giove il dominio del mondo. L'incensamento dovette piacere assai all'iniziatore dell'impero, tanto che volle conoscerne l'autore. Gli fu presentato, non si sa bene da chi, un certo Batillo, che ricevette in compenso lodi ed onori. Virgilio, timido ma orgoglioso, avrebbe allora rivendicato in versi la sua paternità», D. Bonamore, *Il plagio del titolo nelle "opere dell'ingegno" nella dogmatica del diritto d'autore*, Milano 2011, pp. 11-12.

⁸³ R.A. Posner, *Il piccolo libro del plagio*, Roma 2007, p. 54: «nell'epigramma 52, Marziale ha applicato metaforicamente il termine a un altro poeta, accusato di aver reclamato la paternità di versi che era stato lui a scrivere. Non è chiaro tuttavia se Marziale intendeva che l'altro poeta si era spacciato come autore di alcuni suoi versi oppure che aveva reclamato la proprietà "esclusiva" dei versi (i versi erano suoi schiavi) impedendo a Marziale di reclamarne la paternità». Sull'argomento, per un'analisi più approfondita, cfr. anche R. Terry, "Plagiarism": *A Literary Concept in England to 1775*, in "English", vol. 56, spring 2007, n. 1, p. 2, secondo il quale: «this is the sole epigram in which Martial uses the word "plagiarius", so invoking the specific conceit of enslavement, but it is one of several in which he waxes indignant at the theft of his poems. "Theft" in this context invariably means another author reciting Martial's verses as if his own, though in one epigram the poet seems to be annoyed that a rival has inserted his poems into a bound volume of verses. The anger felt by Martial concerns the process by which his works pass (by whatever means) into the public domain. For the particular offence committed by the plagiarist is that of falsely claiming ownership of a work at the very point at which it becomes public: works that had already been published were, for this reason, seen as proof against the offence. In Epigrams I. 66, for example, Martial taunts a "greedy purloiner of my books" with the disheartening news that an effective act of plagiarism can only involve writing still in pre-publication state: "private, unpublished work, poems known only to the parent of the virgin sheet"».

⁸⁴ Questa era l'accezione con cui la parola "plagio" era accolta anche nel nostro codice penale. Esso era il reato previsto dall'art. 603 c.p., secondo cui «Chiunque sottopone una persona al proprio potere, in modo da ridurla in totale stato di soggezione, è punito con la reclusione da cinque a quindici anni». Tale norma è stata dichiarata incostituzionale dalla Corte Costituzionale con la sentenza 96/1981, nella quale, tra l'altro si legge: «Nel diritto antico e fino all'inizio dell'età moderna il reato di plagio era inerente all'istituto giuridico della schiavitù inteso come stato dell'uomo non avente personalità giuridica [...]. Dalla fine del secolo XVIII con la progressiva accettazione del principio dell'uguaglianza dello stato giuridico delle persone e la conseguente progressiva abolizione della schiavitù [...] è concepito come un delitto contro la libertà individuale».

⁸⁵ Cfr. gli epigrammi 1, 25: «Faustino, pubblica una buona volta i tuoi libretti e porta alla luce un'opera colta dal tuo dotto petto, opera che né dovranno condannare le rocche ateniesi di Pandione, né passare sotto silenzio e ignorare i nostri vecchi. Esiti a far entrare la Fama che resta immobile davanti alle tue porte e non osi riportare il premio delle tue fatiche? Comincino a vivere ora ad opera tua i fogli che comunque ti sopravvivranno: una gloria troppo tarda viene alle ceneri»; 1, 29: «Si dice in giro, Fidentino, che tu le mie poesie | reciti in pubblico come se fossero le tue. | Te le regalerò, se vuoi che si dicano mie: comprale | se vuoi che si dica che sono tue, e non saranno più mie»; 1, 53: «Fidentino, nei nostri libretti c'è una sola tua pagina, ma contrassegnata dallo stile inconfondibile dell'autore, che dà chiaramente a conoscere il tuo carme per il plagio fin troppo manifesto. Così il mantello con cappuccio dei Lingoni inserito nel mezzo guasta con il pelame unto le vesti color porpora del fine cittadino, così le anfore di Arezzo fanno oltraggio alle cristallerie, così il nero corvo, quando vaga per caso sulle rive del Caistro, vien deriso fra i cigni sacri a Leda, così l'importuna cornacchia offende i lamenti cecropi, quando il bosco sacro risuona del canto dell'usignuolo dai suoni svariati. I nostri libri non hanno bisogno di un delatore o giudice, la tua pagina depone a tuo sfavore e ti dice "Sei un ladro"»; 1, 66: «Un libro divulgato non può cambiare padrone»; 2, 20: «Dice poesie sue Paolo, da lui comprate. Infatti, se le ha comprate, a buon diritto può chiamarle sue», cfr. Marziale, *Epigrammi* (a cura di S. Beta), Milano 2007 (trad. parzialmente riviste dell'autore).

⁸⁶ Cfr. R. Caso, *Plagio, diritti d'autore e rivoluzioni tecnologiche*, cit., pp. 24 e ss.

⁸⁷ Cfr. R.A. Posner, *Il piccolo libro del plagio*, cit., p. 54, in cui leggiamo: «il concetto romano di plagio o di furto letterario, tuttavia, sembra essere limitato alla copia di un'opera parola per parola senza alcuna pretesa di creatività. Da qui deriva lo straordinario genere latino (di origine greca) del "centone": un poema creato esclusivamente usando frasi di altri poeti, riordinate in modo da produrre un significato diverso rispetto a quello degli originali. Questo non veniva considerato plagio». Contra, cfr. E. Stemmlinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, cit., che è incline a ritenere i centoni un'operazione simile a quella dei plagari. Interessanti spunti di riflessione, si trovano anche in L.E. Rossi, *Tipologia del non autentico nel mondo antico*, in R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma 1998, pp. 15-18.

⁸⁸ Cfr. R. Terry, *“Plagiarism”*, cit., p. 4: «the theft committed relates to the “entirety” of a work, rather than to its constituent parts. Martial never complains that individual expressions, lines of verse, or particular ideas have been purloined, and this particular reproach is also absent from Martial’s seventeenth century imitators, such as Kendall and Jonson quoted above. As a general rule (thug one not perfectly observed), the specific idea of “plagiarism” is reserved for the act of dispossessing an author of an entire work or body of works through false attribution. The word tends not to refer to what we might understand as micro-plagiarism, or plagiarism of the component parts of works».

⁸⁹ In relazione al contesto romano si deve precisare che esisteva un mercato delle copie a mano dei libri, ma si trattava di un mercato di piccole dimensioni imparagonabile a quello propiziato dall’avvento della stampa. Nel contesto in cui operava Marziale erano possibili forme di retribuzione diverse dal mecenatismo. Esse si basavano pur sempre su un uso (deviante, ai nostri occhi che guardano alla paternità autoriale come a un diritto inalienabile) del nesso tra nome e autore. Da alcuni epigrammi di Marziale si evince che il poeta era disposto a vendere i suoi inediti consentendo al compratore di spacciarsi per loro autore, mentre una sostituzione del nome non era più possibile dopo la pubblicazione degli stessi versi. Cfr. R. Caso, *Plagio, diritti d'autore*, cit., pp. 28 e ss.

⁹⁰ Sugli istituti del diritto privato romano, cfr. A. Guarino, *Diritto privato romano*, Napoli 2001.

⁹¹ Gaio, *Institutiones* 2, 77.

⁹² Similmente, già nell’antico Egitto, gli scribi che trascrivevano opere, resoconti o altri scritti di carattere narrativo, erano soliti concludere il manoscritto apponendo una sorta di firma, dichiarando chi fosse l’autore di quella trascrizione. In tal modo, anche se il papiro fosse rimasto in possesso di terze persone, in ogni caso sarebbe stato noto ai lettori che quanto scritto in esso era da attribuirsi a quello scriba, che se ne dichiarava trascrittore.

⁹³ La vita di Terenzio, che narra la biografia del commediografo, fu scritta intorno all’anno 100 da Svetonio. Tuttavia, la versione che a noi è giunta – e che costituisce la nostra principalissima fonte di conoscenze sull’autore – è quella che il grammatico Elio Donato (IV secolo) premise al suo commento alle commedie terenziane. È dalla *Vita Terentii* che apprendiamo tanto le notizie circa le querelle sui presunti plagi, quanto le dicerie sugli ambigui rapporti tra Terenzio e i suoi amici del patriziato romano. Cfr. G. Pontiggia, M.C. Grandi, *Letteratura latina. Storia e testi*, Milano 1996, pp. 313 e ss.

⁹⁴ A dire il vero, sul punto, ne sappiamo poco: la replica fu fatta in occasione della prima assoluta? Gli ottomila sesterzi furono il prezzo pagato al poeta dagli edili, e dunque prima della prova turbata dalle intemperanze di Luscio Lanuvino e della recita stessa, oppure furono il guadagno “extra” conseguito al successo di cassetta dell’opera, come pare debba intendersi dal racconto di Donato? E in tal caso, la somma fu pagata solo al poeta, o almeno in parte anche agli attori?

⁹⁵ Le reazioni di Luscio Lanuvino alla prova dell’*Eunuchus* potrebbero anche essere, in se stesse, quelle di un uomo che il *Colax* ha visto rappresentato molti anni prima, nelle due versioni, e se lo ricorda bene. Ricollegandoci all’episodio prima riferito che ha per protagonista Aristofane di Bisanzio, anche le accuse di Luscio meglio si spiegano pensando che egli potesse sostenere le sue accuse di *furtum* anche grazie ad un confronto molto puntuale tra la commedia di Menandro e i rifacimenti di Nevio e di Plauto: ma un confronto di questo genere presuppone di necessità l’uso di testi scritti. Del pari, il prologo degli *Adelphoe* presuppone che sia Terenzio, questa volta, ad avere conoscenza diretta dei *Commorientes* plautini per confrontarli con Difilo: ma anche in questo caso il confronto è tale da presupporre la tranquilla collazione di testi scritti. Cfr. C. Questa, R. Raffaelli, *Dalla rappresentazione alla lettura*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (diretta da), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 139 e ss.

⁹⁶ Cfr. G. Coppola, *Teatro di Terenzio*, Bologna 1942.

⁹⁷ Su questo argomento, recente e di grande interesse è il volume A. Umbrico, *Terenzio e i suoi “nobiles”*, Pisa 2010. Con valide argomentazioni l’autore sostiene la tesi, secondo la quale dietro la polemica letteraria contro il poeta e le illazioni sulla sua omosessualità, vi fosse in realtà un lucido attacco politico alla classe dirigente romana, di cui gli Scipioni erano il fulcro e il perno.

⁹⁸ Cfr. A. Ronconi, *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze 1972, pp. 17-47.

⁹⁹ Cfr. F. Piazza, *Hortus apertus. Autori, testi e percorsi*, Bologna 2010, pp. 53 e ss.

Corporeità e tempo nella poesia di Emilio Piccolo

di Nino Contiliano

*Dunque oltre il vuoto e la materia, una terza natura,
[...]
Uguualmente il tempo non esiste per sé, ma dalle cose stesse
deriva il senso di ciò che è trascorso nei secoli,
di ciò che incombe, o poi seguirà nel futuro*
Lucrezio

Più il corpo è potente più la mente è libera
Spinoza

Il tempo del corpo e il corpo del tempo, nella scrittura e nei testi poetici di Emilio Piccolo, sono termini entrambi legati alla vitalità concreta dell'*eros*, quello depurato dalle incrostazioni della sublimazione repressiva, cui il sistema sottopone la vita dei singoli e della società per incanalarne i flussi eterologici e irriducibilmente ribelli. E nelle poesie del poeta Piccolo, i *topoi* retorici che, in controtendenza, meglio ne rendono il vigore sono le espressioni verbo-figurali dell'accoppiamento sintagmatico che scorre tra sineddoche e metonimia. La tecnologia poetica cioè dei costrutti poetici che propongono il senso dei testi-in-contro-verso per sintesi connettive, disgiuntive e distributive, ovvero per ritmi di contiguità, insistenze anaforiche, interruzioni e accoppiamenti deautomatizzanti, frammentazioni varie, etc.

Una procedura che così, al tempo stesso, mette in ginocchio la logica della classica razionalizzazione dicotomica (vero/falso, bene/male, bello/brutto, puro/impuro, sano/patologico, giusto/ingiusto, etc.) del sistema d'ordine; quella dicotomia del *terzo escluso*, cioè, che è preposta anche alla formazione culturale e politica di soggettività individuali e sociali dalle identità somigianti, più o meno consapevoli, subordinate e controllate.

Insistente e ricorrente, questa tecnica poetica – in un tempo in cui la conoscenza e l'immateriale sono stati catturati dal modello capitalistico come biopotere e sfruttamento delle potenzialità dei corpi e delle rispettive temporalizzazioni, che movimentano il ritmo dei desideri, dei sogni e dei bisogni simul-mimetizzati (il tempo del corpo e il corpo del

tempo stesso dei soggetti messo a lavoro del profitto e dello sfruttamento d'ordine) – è quella, secondo noi, più idonea che il poeta campano potesse mettere in opera per far transitare poeticamente una critica politico-culturale di azione dissensuale. Una tensione altresì sovversivo-antagonista e allegorico-alternativa – cose che gli sono state proprie – come una necessaria contro-azione alla solita rimodulazione dominante della poesia liricizzante e sedativa.

La linea cioè che, rispetto alle propensioni materialistiche, vitali e fortemente pressanti del desiderio erotico, si poneva a difesa di certi valori lirico-salvifici. La linea di fuga cioè dei deliri della carne che animano e pungolano l'esistenza individuale degli uomini e delle donne, o le singolarità multiple dell'universo reale (insieme contingente e multiplo, ossia intotalizzabile come UNO). E come scrive Alessandro Fo – in un pieghevole di note dedicate e annesso al libro *Beatrice - My heart is full of troubles* (Luther Blisset) – anche la stessa “Beatrice”, la donna-fulcro del libro di Emilio Piccolo, è presa in questa spirale del lasciarsi essere vertigine erotica non meno dell'amante. In questo libro, il libro di una vita, come scrive Fo – che esce con i «Non-Nomi, Luther Blisset» e la «convulsa ossessione eteronimica di un Pessoa» (quel Pessoa poeta che, a quanto scritto da Alain Badiou, lascia che le cose siano quelle che sono, in quanto la «funzione della tautologia – un albero è un albero e nient'altro che un albero, etc. – è quella di poeticizzare la venuta immediata della Cosa senza bisogno di passare attraverso le procedure, sempre critiche o negative della comprensione cognitiva» (Alain Badiou, *Un compito della filosofia: essere contemporanei di Pessoa*, in *Inestetica*, 2007) – anche Beatrice

la donna che sembra candidarsi alla funzione fulcro dell'ispirazione e amoroso principio riordinatore, si sgretola sotto i nostri occhi e muta in mille parvenze come i tenebrosi effetti speciali di un film, spettro desunto da una tradizione lirica evocata solo per registrare l'incolmabile lontananza dei suoi irenici lenimenti. Ora è nume erotico, ora anziana presenza fra sapienziale e zingaresca, ennesima allegoria del continuo, infernale mutare del mondo (Alessandro Fo, *Per Emilio Piccolo*).

Una scelta (ritornando alla produzione poetica di Emilio) che, non solo di stile realistico, si può configurare anche quale rivoluzione-azione dirompente, dissacrante e finalizzata a smantellare la rimodernizzazione *narrativa* dell'ordine vigente. Il potere di governo e di amministrazione che, privilegiando il modello monologico/mono-significante di regime, perseguiva/persegue formazioni di soggettività con identità individualizzate non

dissidenti ed entro un *habitat* linguistico-simbolico-semiotico uniforme. Univoco, e in genere carico del valore ideologico dominante.

Una scelta che, direbbe Toni Negri, è pure una *de-cisione* colta con la subitanità di una soggettività consapevole del tempo e dello spazio *opportuni*, l'istante-*kairós*:

Kairós è, nella concezione classica del tempo, l'istante, ovvero la qualità del tempo dell'istante, il momento di rottura e di apertura della temporalità. Esso è un presente, ma un presente singolare ed aperto. Singolare nella decisione che esso esprime a proposito del vuoto sul quale si apre. *Kairós* è la modalità del tempo attraverso cui l'essere si apre, attratto dal vuoto che sta al limite del tempo, e così decide di riempire quel vuoto. Può dirsi che, nel *kairós*, nominare e cosa nominata giungano, «in un medesimo tempo», ad esistenza, e che siano dunque proprio «questo qui»? [...] *kairós* rappresenterà allora, in primo luogo, quella modalità del tempo e quell'*hic temporis*, quel punto che esclude assolutamente dalla propria definizione sia il flusso che la catastrofe del tempo. E questo è un passo avanti. Meglio ancora: se la coscienza percepisce *kairós* ambigualmente, come «l'essere in bilico», come «una lama di rasoio», ovvero come l'attimo nel quale «l'arciere scocca la freccia», *kairós* sarà allora l'inquietudine della temporalità – il nome che volevamo per quell'esperienza (Toni Negri, *Kairós, Alma Venus, Multitudo*, 2000).

L'operazione capitalistica di riduzione del tempo della vita a tempo di misura del lavoro astratto diviene – allora [corsivo nostro] – un'operazione assolutamente antagonista [...] accanto, va costruita quella macchina da guerra che chiamiamo nuova organizzazione sociale dell'antagonismo, va rifondato un tessuto di convivenza non sulla volontà generale ma sulla volontà di tutti (Toni Negri, *Macchina tempo*, 1982).

Ora, riconnettendo il discorso sulla poesia e la tecnica di smontaggio e montaggio del poeta campano, possiamo dire che il “rasoio” del *fare poetico* di Emilio Piccolo – come azione critica e di opposizione antagonista – è quello che utilizza l'istante erotico del tempo del corpo come disarticolante l'omogeneità della presunta linearità sociale d'ordine del tempo organizzativo capitalistico. Una disarticolazione che Piccolo fa agire sul piano infrastrutturale dell'ordine simbolico (in questo caso il linguaggio della poesia) come enunciazione comunicativo-poetica “descrittiva” autonoma e perciò, si può dire, anche eteronoma.

Una discorsività poetica, questa, cioè tipicizzata, per esempio, dall'uso della sineddoche o della metonimia (depositate nel *general intellect* poetico), ovvero una procedura logica che trasgredisce, per esempio, i principi di continuità e di similarità; quei principi cioè propri alla metafora e alle determinazioni delle identificazioni individualizzate, quanto necessari a un ordine del mondo alienato. L'uni-verso e univoco che preferisce identità facilmente riconoscibili per esercitarvi il proprio potere, specie nei momenti di ristrutturazione del modello dominante.

Così il poeta Emilio Piccolo, per sottrarre il tempo erotico del corpo ai principi e ai processi di una possibile metaforizzazione alienante (e agente in connubio con i principi della non contraddizione, del terzo escluso, dell'astrazione dei nessi devitalizzati), pratica i passaggi de-razionalizzanti della retorica deautomatizzante delle logiche dis-somiglianti e de-strutturanti. Le logiche cioè dissonanti degli intervalli temporali discontinui, della plasticità, della poli-fono-semia, delle tautologie, che non sono tautologie («una rosa è una rosa», cfr. *Cuore di Cristo*, Luther Blisset) delle ambiguità e delle ambivalenze e delle varie contiguità che, come la metonimia, la sineddoche, etc., frammentano e interrompono le strutture consolidate del sistema dominante e unificante. E la frammentazione riguarda, nel caso, le derealizzazioni che scambiano l'astratto per il concreto dell'essere molteplice, o delle molte determinazioni psico-corporee e refrattarie alle modellizzazioni del consumo ideologico, quelle cioè che negano come deviante il pensiero divergente posto in essere dalla poesia incanonica.

G. Deleuze e F. Guattari (Emilio Piccolo, coevo, non ignorava la loro ricerca e il loro pensiero), per esempio, a questo tipo di slegature anti-sistemico hanno accoppiato la dicotomia oppositiva dei termini *struttura* e *macchinico*. Il macchinico come “macchine desideranti”. Processi etero-logici, le *macchine desideranti*, disgreganti (VS) la struttura inglobante e uniformante. E lì dove la struttura era un processo che «tende a chiudere il soggetto e “non tollera di perderlo se non in quanto è capace di recuperarlo all'interno di un'altra determinazione strutturale”, il secondo invece esibisce “un oggetto-macchina, irriducibile, inassimilabile alle referenze strutturali [...] che non si rapporta agli elementi della struttura se non nel mondo dell'interruzione e della metonimia: punto-segno, punto-macchina, linea di fuga» (Giovanni Cacciavillani, *J.F. Lyotard e le macchine desideranti*, in “aut aut”, Gennaio-Aprile 1980, n. 175-176).

Non diversamente il fare poetico di Emilio Piccolo, agendo all'interno dell'ordine infrastrutturale della poesia (il linguaggio simbolico e semiotico che gli è proprio, con le sue scelte di tecnologia poetica disgreganti, quali metonimia, etc.), erode il consueto modello quietistico e consolatorio suggerendo e praticando invece interruzioni,

sottrazioni e contraddizioni *rivoluzionarie*, specie lì dove la stessa rivoluzione strutturale (economico-politica), agita dalla sua/nostra generazione, aveva fallito; e ciò nonostante l'intesa rivoltosa della contestazione studentesca e operaia della seconda metà del secolo scorso:

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 / e non continueremo più a guardare il mondo / attraverso il telescopio della nostra insonnia / qualcuno dice *questo è il mondo* / io più semplicemente dico che alla mia età / si può fare a meno anche di questa verità // [...] // certo, n'è passato del tempo / e a Sesto di operai *nisba* / il *che* sta anche sulle magliette / e se chiedi all'amico *stavi dicendo?* / puoi andartene a vedere come la luna / muore senza che lui s'accorga che c'è la luna // [...] // ok, la rivoluzione non ci sarà / ok, questo è il mondo / ok, è ora di andare a letto / senza chiedersi più // *a che punto è la notte?* (*Don't*, in *Oroscopi*, 2002).

Ma non per questo, il verso di Emilio Piccolo, flusso energetico erotico dirompente, chiude questo tempo come la fine del tempo. Nel flusso fluttuante c'è anche un tempo della fine che ci si presenta come un potenziale intervallo di *de-cisione opportuna*; cioè un *kairós* come l'istante in cui il soggetto taglia il flusso e sceglie le azioni di un tempo che, installato tra un «orgasmo e un altro» (*prima di prendere un caffè*), deve ancora compiersi, ma che intanto si pone anche, secondo noi, come negazione determinata del tempo come merce di consumo della “società dello spettacolo”, e di cui Guido Debord è stato singolare analista critico.

Il tempo, scrive G. Debord, sia come consumo continuato e ciclico di immagini d'uso sia temporalità stessa in queste consumata, in quanto dimensione in esse estesa, è sempre una rincorsa come merce fatta circolare fra svaghi e accelerazioni. «Il tempo del consumo di immagini, medium di tutte le merci, è inseparabilmente il campo in cui si esercitano pienamente gli strumenti dello spettacolo, e lo scopo che questi presentano globalmente, come luogo e come figura centrale di tutti i consumi particolari [...] Questa merce è data [...] come il momento della vita reale, di cui si tratta di attendere il ritorno ciclico. Ma [...] ciò che è stato rappresentato come la vita reale si rivela semplicemente come la vita più *realmente spettacolare*» (vd. Federico Vercellone, *La fine dell'arte come estetizzazione del mondo*, in *Dopo la morte dell'arte*, 2013).

Non meno critica di questa temporalità mercificata è la posizione del poeta Emilio Piccolo. Infatti, in una evidente e riconoscibile intertestualità con la temporalità stagionale e pratico-esistenziale dell'*Ecclesiaste* (il *Qoelet* biblico), egli scrive:

E di sicuro ci sarà tempo / [...] / ci sarà tempo, ci sarà tempo [...] / e tempo per tutte le opere e i giorni delle mani / che sollevano e lasciano cadere una domanda fra le tue cosce; / [...] / e tempo per cento indecisioni / e tempo per cento visioni e revisioni / prima di prendere un caffè durante l'intervallo (poesia dedicata all'amica Elisabetta Saini morta suicida, in "Senecio", 1983).

Allora, scopiamo, tu ed io, / quando la sera si stende contro il cielo / come un paziente eterizzato disteso su una tavola / scopiamo, in questa casa semideserta, / senza avere mai goduto / [...] / a porci l'insidioso proposito / di condurci a risoluzioni che inquietano: / oh, non chiedere *Cosa?* / andiamo a fare la nostra scopata. / [...] // E di sicuro ci sarà tempo per il telefono che squilla senza risposta; / ci sarà tempo, ci sarà tempo / [...] / e tempo per tutte le opere e i giorni delle mani / che sollevano e lasciano cadere una domanda fra le tue cosce; / tempo per te e tempo per gli altri / [...] / e tempo anche per cento indecisioni e tempo per cento visioni e revisioni / prima di prendere un caffè tra un orgasmo e l'altro / [...] / (Luther Blissett, cfr. la sezione *Interlude*, in *Beatrice - My heart is full of troubles*, 1999).

Per dirla con Emilio, il tempo come un altro «luoghi/loghi». Ancorati alla materialità e alla corporeità "bassa" e relazionale della soggettività umana, come si può vedere, questi versi costituiscono un perfetto attacco erotico guidato dal complesso sineddoche-metonymia (giorni, sera, ora, dopo, mani, cosce, orgasmo, scopa/re, etc.) anti-metafora, che, quale etero-logica di combinato accoppiamento, procede con il connettivo «e... e...», o con la connessione a-causale, lì dove la cultura poetica dominante invece (verosimilmente) ne sviliva/sce la potenza liberatoria ed emancipante, e, di contro, prospettava un'idealità spiritualizzante e astratta per rapporti individuali e sociali causali-similari, identificanti le differenze. Fallita la rivoluzione strutturale, o di sovversione del sistema-mondo in funzione, il poeta continua a sommuovere allora quella infrastrutturale-simbolica; e ciò anche con allusa e/o sferzante parodia e ironia allorquando metaforizza il linguaggio della città come luogo dell'Io cadaverizzato, o quello dell'analitica linguistica di Wittgenstein del *Tractatus* (ironizzandone la presunta capacità liberatoria), o quello di certa *dépense* (spreco, sfarzo, festa... di parole...) entro cui sono figurati personaggi di pensiero e azione come «i due marx», o certe figure di vita modaiola, il «playboy».

Il tempo dell'*eros* e del desiderio, tra sineddoche e metonimia, ha così altri luoghi/*loghi* erosivi: «Il tempo dell'*eros*, che si ripete, variando, è il tempo del corpo: tempo mitico, senza soluzione, in cui il corpo slitta incessantemente *sotto* la città» (Emilio Piccolo, *Il corpo urbano*, p. 14); è la città come metafora d'ordine del sistema. La struttura che imprigiona la materialità del corpo entro gli schemi del “principio di realtà” freudiano che delimita e chiude il *principio di piacere* o del godimento libidinale delirante: l'illogico, il “mitico”, l'onirico che devastano il giardino del re.

La sensualità della carne non è riducibile a discorsi d'ordine e forme stabili:

Il corpo come segno dell'*io* è una costruzione della città. L'*io* come corpo è solo il *cadavere* e la città ci rende dei cadaveri. Il mio corpo è ciò che emerge dal rapporto con ciò che, *estraneo*, mi costituisce, costituendosi esso stesso in questo rapporto, che pone il limite come punto di contatto, in cui consiste la fisicità (Emilio Piccolo, *Il corpo urbano*, p. 8);

affermare che la fisicità è il limite della metafora, allo stesso modo dell'*io* è il limite della logica e, nello stesso tempo, ciò che la fonda, è dire anche, e innanzitutto, che la storia del limite (la storia del linguaggio) è il limite della storia [...] Il linguaggio (word) *non* è il mondo (world) [...] Il mio corpo non sa parlare [...] Nel linguaggio tutto è simile, nel corpo tutto è *diversante* [...] il desiderio (la fisicità) che lo fa reale è rimozione istantanea del tempo lineare (pp. 11-12, 12, 13, 18, 19).

Così, anche se scrive per negazione parodica, il poeta Emilio Piccolo (solo per qualche indicazione ancora del suo procedere tecnico metonimico o sineddochico dis-similare, o di accoppiata e contiguità spazio-temporale disarticolata-cumulativa) continua:

in altre parole abbiamo fallito tutto / [...] / ci abbiamo messo un vangelo due marx e tre *playboy* / un etto di allegria e di tristezza / saraghi canne e un preservativo / perché non si sa mai / e proprio alla fine / tu la incontri / quella che non si distrae / in futili promesse d'eternità / e ti scopi come se fossi / l'unico esemplare della specie» (*Dépense*, in *Beatrice*, cit.).

Bene. Ciò di cui non si può parlare, non si può parlare. / Qualche volta, per la verità, ho tentato di parlarne. / [...] / ho capito anche che la vita è sete. E fame. / Ciò che rimane, prima o poi, lo evacui. / E se non lo fai, / finisce che ti fa male / e ti convinci che è così / e non hai più fame né sete / né ti viene più la smania di parlare di ciò / di cui non si può parlare. / [...] / ma poi ho sognato di stare in una strada / senza case e alberi. C'era molta gente: tutti in coda, / con una chiave in mano. Anch'io ce l'avevo, la mia, / ma non sapevo che farmene. Così ho chiesto / a quello davanti a me [...] / e giravo e giravo ma non si apriva / [...] fino a quando quello dietro s'è incazzato... / mi ha dato uno spintone e urlato / [...] / io a quell'urlo mi sono svegliato / [...] / e ho desiderato di averti vicino a me / per carezzarti il ginocchio / e raccontarti quello che mi era capitato (*Tractatus*, in *Beatrice*, cit.).

Tu diventi tenera solo dopo che ti ho scopata. / E non importa dove, e come. Non ti fermare, / non ti fermare: mi dici. Null'altro. / E se ti guardo negli occhi mentre ce l'ho dentro / ti dà fastidio. E ti distrae. / Il tuo paradiso è tutto qui, / in questa manciata di tempo / e di sensi che corrono all'impazzata. / Poi io accendo una sigaretta, / e nell'attesa mi viene di pensare / se non è meglio abortire che essere sterili. / E solo allora che ti accuccioli dietro di me / e diventi tenera come la notte / e una donna in amore (*Blues*, in *Beatrice*, cit.).

Il principio di somiglianza e differenza che anima la scelta metaforica, promette infatti la permanenza delle identità individuali articolate e chiuse e, insieme, è pratica di idealizzanti astrazioni. Astrazioni identificanti che congelano sia le discontinuità singolari del femminile e del maschile (divisione di genere), sia il riconoscimento normale e stabilizzante dell'ordine degli affetti e delle passioni, sia l'organizzazione politica gerarchizzata nella d i s e r o t i z z a z i o n e disciplinata.

La messa in opera del desiderio erotico, non disinfettato e vertiginoso dell'oscurità del godimento (Freud del desiderio femminile aveva scritto che era «un continente nero», un buco nero e vertiginoso), già scriveva Georges Bataille, pratica il denudare e il fluire delle forze dello spreco e della festa. Un festa (*dépense*) dell'eros (eros del corpo, del cuore e del sacro) che come fine ha

quello di cogliere l'essere nella sua realtà più intima, nel punto in cui il cuore viene meno. Il passaggio dallo stato normale a quello del desiderio erotico presuppone in noi la dissoluzione relativa dell'essere costituito nell'ordine del discontinuo. Il termine “dissoluzione” corrisponde all'espressione familiare di vita dissoluta, legata all'attività erotica. Nel movimento di dissoluzione dell'essere il maschio ha di regola un ruolo attivo, mentre la femmina è passiva [...] Ma per il partecipante di sesso maschile la dissoluzione della parte femminile non può avere che un senso: «essa prepara la fusione di due esseri che alla fine si incontreranno in una dissoluzione comune». La messa in opera erotica ha come principio la distruzione della struttura dell'essere chiuso che è la condizione normale di colui che partecipa al gioco [...] Ciò che viene messo in gioco nell'erotismo è sempre una dissoluzione delle forme costituite [...] una dissoluzione di quelle forme della vita sociale, disciplinata, che fondano l'ordine discontinuo delle individualità definite che noi siamo (Georges Bataille, *Introduzione*, in *L'erotismo*, 1986, pp. 18,19).

Chiaro allora appare, a questo punto, che il fare del nostro poeta, fra il detto e il non detto, si muova entro questa assunzione dissolutiva del simbolico d'ordine, e che ne faccia un vero progetto poetico e di scrittura letteraria e artistica, sia quella che porta la firma diretta dell'autore, sia quella condivisa come soggetto collettivo anonimo (ma di questo diremo più avanti) e di cui il nome *Luther Blisset* non è che il primo segnale.

Un progetto di ricerca e realizzazione testuale poetica volto, a nostro parere, sia a denunciare l'espropriazione del desiderio da parte del sistema dominante capitalistico e patriarcale-falocratico (come si diceva allora), sia a far vedere come sia possibile sul piano simbolico una linea praticabile di contro-tendenza, o non restaurativa. Un'azione scritturale che sfrutta (e qui la valenza ancora attuale del pensiero del nostro autore) la sovversione del desiderio (come lavoro) maschile e femminile; un desiderio e un eros finora ingabbiati nella logica del valore d'uso e di scambio, mercificante e assoggettante

anche nella pratica corrente del sistema linguistico. Una denuncia e una rivolta, queste, che volevano agire sul piano della rivoluzione delle infrastrutture culturali e simboliche, così come la rivoluzione politica, nel contesto storico e culturale del Novecento – che molti ha visto giovani, contestatori e analisti critici – voleva agire su quello dell’ordine economico-sociale, e palesata nel rifiuto della produttività del lavoro salariato capitalistico, o delle forme socio-simboliche che ne mediavano il modello a dominanza logo-falocratico.

Negli stessi anni Ottanta/Novanta del Novecento, in cui scriveva il nostro poeta, in un’intervista riportata dalla rivista di filosofia “aut aut”, Gennaio-Aprile 1980, n. 175-176, Luce Irigaray, ma sul piano sintonico della rivoluzione psicoanalitica, infatti, scriveva

che non sarebbe stato possibile nessun cambiamento, né nella teoria né nella prassi analitica, senza interrogare la condizione della donna nella società. Ho scoperto che la sessualità femminile era stata completamente espropriata da un ordine economico, culturale e sociale di tipo patriarcale, dove il padre di famiglia è proprietario del corpo della donna, del corpo dei bambini e lo è allo stesso modo in cui è proprietario dei beni, degli strumenti di lavoro. Come sarebbe stato possibile, allora, per la donna, liberare la sua sensualità e la sua parola, inseparabili l’una dall’altra, finché fosse rimasta nella condizione di un bene di proprietà di famiglia, sia questi suo padre, suo marito, il suo padrone, l’istituzione, lo stato? [...] si tratta di mettere in gioco ogni forma di socializzazione [...] che né Marx né il marxismo hanno saputo fare: una rivoluzione del simbolico [...] riprendersi la parola, prendere coscienza, come il proletariato, della propria condizione di espropriazione [...] proprio perché l’autocoscienza deve trovare uno sbocco in una rivoluzione del simbolico dominante, non a caso partendo da loro corpo, dal loro godimento, dai loro desideri [...] D’altronde anche gli uomini sono prigionieri della loro sessualità, hanno fatto troppa confusione tra la potenza sessuale e il potere [...] è necessario per la donna rompere con il modello di sessualità e di desiderio che le viene imposto per scoprire se stessa come soggetto, tra donne, con tutte le potenzialità di parola, di desiderio, di godimento che il suo corpo possiede e che sono potenzialmente radicalmente sovversive [...] non si tratta di porre una barriera o una separazione tra il maschile e il femminile, ma di provare a sentire, a pensare al femminile, per rivolgersi al maschile, non *come* gli uomini ma *con* gli uomini, per avere con loro una dialettica reale, perché questo è essere “l’uno e l’altro”.

Negli stessi anni Ottanta/Novanta del Novecento, Luisa Muraro – sulla scia delle critiche e degli approfondimenti (Roman Jakobson) riguardanti la dicotomia *langue* e *parole* (la teoria linguistica di F. de Saussure) – andando dentro gli assi della scelta/selezione paradigmatica e della combinazione/associazione sintagmatica, indagava invece sul “valore” simbolico della metafora e della metonimia, lì dove nella comunicazione linguistica e semiologica il dibattito toccava (ancora) l’emancipazione del desiderio e del piacere femminile e le scelte terminologiche del “basso” che significavano la corporeità

pulsionale e libidinale. L. Muraro così scriveva che la figuralità retorica sua preferita – in un ordine sociale che depreca la razionalità del piacere e addita il desiderio come disordine – era quella che guidava per *illustrazione*/descrizione metonimica. La metonimia che, *iuxta propria principia*, testimoniava l'espressione della felicità del piacere per il piacere e dell'eros/desiderio come un'illustrazione realistica di un frammento che si sottraeva alla linearità del principio di somiglianza della razionalità logocentrica; la non linearità metonimica (o sineddochica) cioè che, come quella delle geometrie non euclidee (altrettanto *iuxta propria principia*), diversamente dall'interpretazione lineare – che metteva in uso le risorse identificanti del principio di somiglianza metaforizzante (della cultura maschilista) – apriva una via di fuga e di crisi nelle linee d'ordine del modello simbolico dominante. L'oggettiva descrizione metonimica dava quindi ragione dell'eros eretico in quanto rifiuto e insubordinazione del/al principio di somiglianza logo-fallocratico.

«Preferisco – scriveva – gli illustratori perché (trattando la lingua come se fosse una materia da esperimenti) accorciano la distanza tra i corpi e le parole, e preparano una produzione di senso in cui i corpi e le cose concorreranno in maniera non subordinata (*La verifica del piacere: “Co-ire” e “New Kamasutra”*, in «aut aut», n. 172/1979); li preferisco perché analisti non abrasivi delle sporgenze irriducibili praticate dalle metaforiche riduzioni sussunte al principio di somiglianza; il principio normativo che, sfruttato anche dall'ordine est-etico-politico dominante, assottiglia o elimina le differenze eterodosse».

Parlare di una donna che “ragiona con l'utero” per dire che ragiona seguendo più le proprie emozioni che la logica, è una metonimia in quanto all'utero si può attribuire ed è stato attribuito il potere di turbare il pensiero razionale [...] La metafora rinforza la percezione di una somiglianza, anzi a volte la determina [...] Nella metonimia il rapporto tra l'espressione figurata e quella letterale di cui essa prende il posto, coincide con un nesso materiale, di tipo spaziale, temporale, causale o altro. Dire di uno che “pensa visceralmente” è una figura di tipo metonimico [...] Una figura prossima alla metonimia è la sineddoche, espressione il cui senso abituale si riferisce ad una parte o a una caratteristica spaziale della cosa significata, come “chiedere la mano” di una persona di cui si vuole avere tutto il corpo [...] La specificità della metonimia come della sineddoche sta nel formarsi attraverso collegamenti trovati e non inventati. I collegamenti possono essere di qualsiasi tipo purché siano stabiliti non sulla base di un rapporto di puro pensiero ma di un presentarsi a noi come dati. Mentre la metafora scaturisce da una pensata originale, la metonimia si fa strada nell'esperienza vissuta. Grazie alla metafora l'esperienza viene riplasmata in una rappresentazione ideale, con la metonimia invece viene articolata nelle sue parti (*Maglia o uncinetto? Metafora e metonimia nella produzione simbolica*, in “aut aut”, n. 172; n. 175-176, 1980).

La produzione poetica di Emilio Piccolo, a mio parere, e senza tuttavia denegare i processi della metaforizzazione conoscitiva, è dentro, prevalentemente, a questa logica

della sineddoche e della metonimia *trasgressiva*. Perché tecnica poetico-retorica utile per demistificare la sublimazione (il furto) del corpo e la *d i s e r o t i z z a z i o n e* del sesso e del desiderio, lì dove invece i due tropi in questione sono dis-identificanti e minacciosi dell'ordine simbolico costituito. Il sistema omeostatico che impedisce o metamorfosa in un equilibrio stabile le sporgenze di *eros* e *thanatos*, o che ne differisce temporalmente il legittimo godimento erotico esplosivo come basso corporeo maschile e femminile fine a se stesso, ma considerato patologico.

Enzo Melandri, affrontando la tematica freudiana di *eros* e *thanatos*, ha scritto e argomentato puntualmente che *il desiderio di vivere non è malattia, così come la morte non è guarigione* e la *dilatazione nel tempo*, che mette in attrito il principio di realtà e quello di piacere, non è che un ragionevole comportamento di equilibrio instabile:

La ragionevolezza del comportamento – che consiste nel subordinare il piacere immediato a quello differito nel tempo – non allontana la morte se non in apparenza, in quanto fa riferimento a un tempo incompiuto. In che senso il vivere molto (affaticarsi, darsi-da-fare, bere, amare, odiare, intossicarsi e in genere non ritrarsi di fronte a nulla) può essere detto un accorciamento della vita? (*La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, 2004, p. 749).

Il fatto è che della vita psichica non si riesce mai a venire a capo completamente e darne ragione se non in termini di simmetrie e dissimmetrie che ne relazionano le parti e il tutto come un rapporto tra le cose e i nomi mutageno, e che lo significa con più o meno adeguatezza e coerenza aderente.

Del piacere e della felicità dei corpi che si amano e si toccano nel desiderio erotico della fusione e dell'effusione – che sconvolgono l'ordine simbolico costituito e dominante e i rapporti delle individualità separate e gerarchizzate (maschili e femminili) – è testimone così la produzione poetica di Emilio Piccolo. Una poesia come produzione che esalta sì le parti del basso (culo, cazzo, fica, coscia, mano, etc.) e l'osceno dissacrante, ma altresì valorizzante per reale e concreta contiguità/sovrapposizione (sineddoche e metonimia), accumulo, dispendio/spreco (*dépense*), sfarzo e festa l'energia sensuale e corporea eterologica degli amanti, mentre le parti dei loro corpi (che entrano in amore dissolvente) ne dicono invece la violenza temporale, quella che turba l'ordine storico-simbolico costituito e l'astrazione spiritualizzante dell'amore che predica eternità.

E di sicuro ci sarà tempo / [...] / ci sarà tempo, ci sarà tempo / [...] / e tempo per tutte le opere e i giorni delle mani / che sollevano e lasciano cadere una domanda fra le tue cosce; / [...] / (in “Senecio”, 1983, cit.).

Allora, scopiamo, tu ed io, / quando la sera si stende contro il cielo / come un paziente eterizzato disteso su una tavola / scopiamo, in questa casa semideserta, / [...] / prima di prendere un caffè tra un orgasmo e l'altro / [...] / (Luther Blissett, cfr. la sezione *Interlude*, in *Beatrice*, cit.).

A questo punto, chiaro appare che questa poesia di Emilio prova il dis-sequestro del simbolico erotico e lo mette in uso quale via principe (anche politica) critico-pratica delle identità difformi, quelle cioè dissonanti o non conformi rispetto ai modelli delle pratiche sociali accreditate del potere del controllo panottico; quel potere-biopotere, si direbbe oggi, che procede in ogni modo e *toujour* per omologare passivamente catturando e sfruttando le singolarità in fuga, e poi produrre e riprodurre l'ordine esistente. Costruire insomma identità stabili e durature per individuare e ordinare, gerarchizzare e comandare perseguendo il solo fine di modellare razionalmente, come quando geometricamente si programma la nascita di una città lineare (ma non è il progetto poetico di Emilio Piccolo). Un'altra metaforicità, questa del linguaggio della città, che utilizza il principio del simile identificante (e non solo linguisticamente/semioticamente) un gruppo, un popolo, mentre ne cattura le fisicità soggettive potenzialmente ribelli, quelle volte cioè a non farsi manipolare nei bisogni e nei desideri propri del godimento esorbitante le forme costituite e consentite.

Ora, senza escludere altre letture che potrebbero significare diversamente la produzione poetica di Emilio Piccolo, si può dire che nelle sue opere corpo e tempo si estendono in ricorrenza tematica numerosa e dirompente: una costante intersecazione ricorsiva differenziale, di rottura. Una ricorsività circolare-a-spirale di ripetizione e differenza destabilizzante il consueto dell'ordine della cattura rappresentativa; quella cioè deputata dall'ordine della produzione simbolico-comunicativo delimitativa e di stato egemone in funzione dell'identificazione individuale soggettiva e collettiva standardizzata.

Uno stampo, quest'ultimo, che si fa migrare sia nei campi dell'informazione già codificata/codificabile, sia in quelli della letteratura e del fare artistico-poetico che, decifrabili e *in fieri*, provano invece una *ricorsività* che rompe con i soliti confini del modello, provocando *erranze* e fuga; ovvero azioni intese e tese a non farsi schematizzare

entro le solide e alienanti astrazioni cristallizzate processate dal potere simbolico di regime.

Una fuga, questa *ricorsività differenziale*, o insistenza sulla ripetizione del nesso corpo-tempo, intesa a sottrarsi antagonisticamente alla cattura dei codici linguistico-semiotici dell'ordine del potere; di quel potere cioè che bene conosce e sfrutta la funzione coercitiva della lingua, della parola e dei segni, quando, secondo l'illuminante articolazione del modello della linguistica di Jakobson, i rapporti di potere e conflitto sul corpo sono giocati su i due piani-assi conflittuali del corpo della parola – ma «il linguaggio (word) *non* è il mondo (world)», scrive Emilio Piccolo. Uno è il piano-asse *paradigmatico* della selezione/sostituzione che lavora secondo il principio dell'identificazione per somiglianza (che riduce e riconosce dove intervenire per sedare i contrasti delle disconnessioni delle parti *eteros* in gioco). L'altro, il sintagmatico, è quello che, lavorando per combinazioni contestuali e secondo il principio dell'associazione per contiguità logico-spazio-temporale, in opposizione e rivalità con il primo, è espressivo di un'azione di opposizione antagonistico-conflittuale del corpo delle parole-segni; il dispositivo che transita le “parti” senza parte dell'eterogeneità materiale estromessa, e privata del suo diritto ad essere godimento disinteressato per i divieti e i non permessi dell'ordine sociale ed est-etico permesso e commerciato.

Se si dovessero allora leggere tutte le scritture del nostro poeta (Emilio Piccolo) e andarvi dentro con i filtri del sapere della logica della retorica etero-logica eretica, è indubitabile, ci pare, che dominante, in questo concreto transitare chiasmatico del tempo del corpo/il corpo del tempo, sarebbe la linea *destabilizzante* della logica contestuale e a-causale della contiguità spazio-temporale, nonché il concomitante e relativo avanzare poetico-discorsivo e a-discorsivo (fratto) di nessi semantici eretici (con annessa *signifiance* simbolico-semiotica irriverente quanto gentilmente conveniente) ma non graditi alle narrazioni concatenate dall'ordine del sistema-mondo.

Un esercizio permanente, diversamente detto, deputato alla logica retorica delle sineddoci e delle metonimie, e che nella poesia e nelle scritture di Emilio Piccolo qualificano sia il corpo dell'uomo e della donna (bocca, labbra, culo, fica, cazzo, mani, cosce, fianchi, pelle, capelli, scopata, etc.), sia il tempo dei ritmi stagionali, o cronologici

(tempo per mangiare e fumare, il tempo dei giorni e quello delle opere, il tempo per gli amori, le decisioni, le visioni e le revisioni, o l'istante, o ottobre, o la sera, i mattini, i pomeriggi, la durata, l'eternità, l'ora, il domani, il mentre, il quando, etc.), sia quello della decisione nell'istante-*kairós* delle turbolenze erotiche e delle ripetizioni come variazioni continue del tempo dei corpi in amore.

L'istante-*kairós*. Nel contesto della poesia e delle poesie di Emilio Piccolo è il tempo/spazio *opportuno*; il tempo cioè che, fra strutture, funzioni e *de-cisioni* investe le fluenze del desiderio e gli sfumati del piacere e del dolore come proprietà intensive ed estensive che correlazionano sesso e amore fuori i ritmi dei calendari del tempo cronologico e misurato, e dentro il nesso invece inderogabile che li dissocia-associa differendo il tempo del compimento come intensificazione del piacere prima della sua fine (morte), o del dolore della perdita:

Cristo, Mike si accontenta. / Non ti ha insegnato nulla. / Nessuno di voi due ha letto Deep Throat. / Trattenere il respiro, farselo entrare fino alle laringi. / Avere in bocca quindi centimetri (o giù di lì) d'amore. / [...] / Occorre che lei ami il cazzo, non solo il tuo cazzo. / Tu lo vuoi dappertutto. / A volte sento che il tuo culo mi farebbe un pompino, se avesse una lingua. / [...] / (Luther Blissett, *Istruzioni per l'uso*, in *Beatrice*, cit.).

La conta dei luoghi/*loghi* sineddochico-metonimici, nei lavori di Emilio Piccolo, sarebbe un vero e proprio lavoro di analisi interminabile, tale è la *ripetizione*-ripresa di questi *topoi* nei testi del poeta e dell'autore; e ciò sia che il poeta firmi *in nomine* proprio che in *anonimo* (Luther Blissett). E la ripetizione coinvolge sia il sé testuale dello stesso poeta quanto quelli che sono oggetto delle sue frecciate ironico-sarcastiche. E ciò almeno fino alle poesie di *Oroscopi* e al racconto *Cuore di Cristo*. Il racconto messo in rete con il nome di Luther Blissett e pubblicato su www.vicoacitillo.it (racconto su *Casalpurga* o la *Cacania* e i suoi personaggi ridicolizzati, grotteschi).

La metonimia, racchiusa nei termini del linguaggio basso e volgare – fica, culo, cazzo, pompino, etc. – ha però una capacità di rendere la gravidanza spirituale-carnale della legittimità/razionalità del desiderio, che la metafora (come è facile notare) si sogna di mettere a fuoco; per cui rimuoverne la prossimità con il corpo e la forza di resistenza e ribellione che lo connota sarebbe una colpevole censura e un'autolimitazione del *sensu* della vita. La negazione favorirebbe solo la produzione e la riproduzione dell'ordine di classe

socio-simbolico dominante, orientato al controllo e, in una, all'azione repressiva del desiderio e del piacere della corporeità umana stessa seguendo la via della desublimazione estetico-repressiva; cosa di cui Erbert Marcuse (figura non certo ignota al poeta Emilio Piccolo) è stato lucido analista e oppositore:

La questione del “senso della vita” si arricchisce [...] L'esperienza estetica non solo garantisce una vita ricca di un valore intrinseco perché ha il proprio fine e la propria legge in se stessa, cioè insieme autoteleologica e autonoma, ma consente anche un nuovo approccio alla sensorietà e alla sessualità. Marcuse riscopre il significato originario della parola “estetica” intesa come conoscenza sensibile e considera come parte essenziale dell'esperienza estetica anche il piacere che accompagna l'esercizio dei sensi; tuttavia distingue la “sessualità” dalla “sensualità”, e propugna la trasformazione di quest'ultima in Eros, cioè un processo di sublimazione non repressiva attraverso cui la pulsione sessuale, spostata verso una meta non sessuale, consente la costituzione di attività e di rapporti sociali duraturi, atti a intensificare e ad ampliare la soddisfazione individuale (vd. Mario Perniola, *Vita estetica tra gioco e politica*, in *L'estetica contemporanea*, 2011).

Oggi è l'anima digitalizzata del capitalismo linguistico-simbolico che imprigiona la potenza dei piaceri dei corpi singolari e sociali! E lo fa propagandando – facendone soggettivare/incorporare l'offerta ai clienti – un'appetibile equivalenza reversibile tra l'immagine dei corpi reali e quella offerta dalla riproduzione algebrizzata e digitalizzata *somigliante*; sì che l'offerta diventa una vera fabbrica operativa a regime per il commercio dei desideri e della felicità. Un'operatività che è simultaneamente economica (il consumo dei clienti) e politica (il controllo dei gusti dell'opinione pubblica) *di-parte*, e che, al contempo, viene ad essere mediata, ancora, come *cura* di uno Stato che avrebbe a cuore (solamente!) sia il bene dei singoli sia il benessere pubblico.

Dissequestrare il piacere e le sue qualità dai feticci dell'erotizzazione mercenaria della vita e dell'esserci storicamente depauperato, prodotti dal biopotere estetizzante o dell'anestesia *toto* mercificante propria allo “stato di cose presente”, 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 sputtanando i dispositivi della formattazione *glocal* del capitalismo dell'immateriale e del simbolico neoliberistico.

Se c'è un biopotere diffuso che disciplina e controlla commerciando i corpi – corpi erotizzati, abbronzati, tatuati, stilizzati, modalizzati, rifatti dalla chirurgia estetica, etc. 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*.

Come «tromba di guerra e sedizione» (Hobbes, *De Cive*), l'*erezione erotica* come insurrezione conflittuale dei corpi individuali e sociali mediante la lingua della poesia e dell'arte –spinozianamente – la *cupiditas*/il desiderio permanga allora nel suo “conatus”, nel suo “sporco” stato di piacere e felicità spirituale-corporeo, costante e disinquinato («Più il corpo è potente, più la mente è libera», Spinoza).

Il poeta campano, infatti, pensando a un futuro (anche come tempo di coniugazione verbale), in una intertestualità che, ci sembra, rinnovi il tempo stagionale del *Qoelet* (l'*Ecclesiaste*) biblico (meditazioni sapienziali sulle stagioni della vita), non perde la speranza. Anzi, mescolando tempo ontocronologico (lineare e monotono) e tempo noologico (ciclico-spirale-dinamico), ne ritma l'andamento non lineare (cioè la linea erotico-eretica degli istanti delle poesie del nostro poeta).

Un andamento cioè ripetitivo-ciclico-aspirale e mosso che, come scrive Vito Riviello nella Prefazione a *Oroscopi* (2002), ha la «*capacità di vivere situazioni plurime e correlate con un ininterrotto scambio di pensieri ed emozioni [...] In cerca di identità contro la delusione storica o esistenziale ritrovarsi [...] nella catalogazione delle proprie esperienze. Allora [...] il poeta percorre i propri eventi, girando intorno a ripetizioni dinamiche che servono non a rappresentare un dramma, ma ad esorcizzarlo con la “sceptsi” originale del fons amoris. “C'era Amore in quelle mani / un sogno lungo quasi un'eternità”*»!

Luther Blisset (E. P.) continua così la sua *ricerca* testimoniale affondando il rasoio nel catalogo del bestiario che ci presenta con il racconto *Cuore di Cristo*.

Alcuni stralci:

Comincerò con gli auguri per l'anno che viene o col chiedervi come ve la passate ora che a Casalpurga non c'è più Luther Blissett a ricordarvi che qual è si scrive senza apostrofo? [...] Spero anche che qualcuno di voi in questi mesi abbia imparato che non si può essere nello stesso tempo servi di cristo e di berlicche, e che sul pianeta c'è più intelligenza di quanta se ne possa osservare con il telescopio di Casalpurga. Per il resto, io, Luther Blissett, posso dire solo che lontano da Casalpurga la terra appare un pianeta come ce ne sono tanti, dove c'è chi viene e c'è chi va, chi pensa che Bin Laden sia un attore di Hollywood e chi dopo aver ricevuto l'eucarestia se ne torna al banco con l'aria triste di chi ha intuito, senza esserne cosciente, che il divino è troppo difficile per essere affare suo. Del resto, troppo tardi anch'io ho capito che Casalpurga è solo una metafora dello spirito, e che ci sono luoghi in cui una rosa è una rosa, e basta. Ho capito che là dove ora siete il tempo ha smesso di essere l'enigma per cui Maria

fu costretta a partorire, per diventare, semplicemente, l'indice, analogico o digitale che importa, dell'umana belluinità [...] Io dico, senza pretese, che i morti hanno una dignità che i vivi non hanno, che bisogna essere seri come può esserlo solo chi ha capito che nel cane di Bush è racchiuso il nostro destino.

Non so se capirete ciò che dico. Così passo a farvi gli auguri.

A Mondialcasa auguro che l'anno nuovo incrementi con le sue vendite dei prodotti per la casa la sua conoscenza di Seneca e Marguerite Yourcenaur le auguro anche che il marito non giochi più con gli aeroplanini

A El Topo auguro di trovare un Alcibiade da amare senza dover far finta di aver perso la testa per Frine gli auguro anche di laurearsi finalmente alla Sorbona

A Lucien de Rubempré auguro di diventare dirigente di Casalpurga e di non copiare più articoli da internet gli auguro anche che la befana gli porti calzini grigiocuro e non rossi

[...]

A Berruti auguro di non mettere più le mani sul culo delle tredicenni ma di apprezzare il fascino delle ottantenni gli auguro anche di trovarle più disponibili delle prime

A Buzzanca auguro di non frequentare più la fiera del sesso ma il salone del libro a Torino gli auguro anche di capirci prima o poi qualcosa nelle riunioni che fa

[...]

A Padre Corvino auguro di ricevere sulla sua linea privata tutte le telefonate che il suo cuore desidera gli auguro anche di trovare un condizionatore un po' più efficiente del pinguino de longhi

Alla Signora auguro di trovare un amante più discreto di Luther Blissett che non la costringa ad andare da padre pio a chiedere la grazia le auguro anche che dio abbia ben altro da fare che dare ascolto a padre pio

E a me Luther Blissett auguro semplicemente di non tornare mai più a Casalpurga

Perch'io no spero di tornare perch'io no spero e mai non voglio / tornar là dove il mondo s'arravaglia e s'arrabatta / si sghemba schiterizza e schizza al fondo / [...] / e poi io del resto io mi taccio / degli altri che de retro vanno avanti / che a pecora caprone o altra bestia / sé pongono al fin della ventura / che è dura mammia mia e com'è dura / la vita in questo mondo che va a fondo / e Mondialcasa urla forte dalla poppa / mettete là un bel chiodo nella toppa / e le risponde El topo assai gentile / del polpo più gustoso è assai il mitile / [...] / ma Luther mo' saluta e corre a nanna / [...] /

In questa tendenza sineddochico-metonimica, preponderante nella scrittura poetica di Emilio Piccolo, nonostante gli scritti del poeta portino anche i segni del fallimento delle speranze rivoluzionarie di quegli anni (che si posizionavano con l'utopia fantasticata vincente), credo stia anche la consapevolezza di denunciare e di sabotare l'obiettivo della società capitalistica che si sta ristrutturando. Il passaggio di fase oggi noto come società del cognitivismo, dell'immaterialità (ideologizzata), o dell'astrazione-rimozione della materialità dei corpi (individuali e sociali) che – alla stregua dell'astrazione formalizzante della precedente fase industriale – digitalizza e continua a *sequestrare* e sfruttare la loro potenza passionale *migrante* e il corredo delle varie credenze ereditate che l'accompagnavano.

Giorgio Cesarano, l'amico morto suicida che filtrava criticamente la produzione poetica di Emilio Piccolo, e conoscitore della teoria sull'erotismo di Georges Bataille e del *manque à être* di J. Lacan, così scrive:

Il dissequestro della qualità e del piacere è il compito rivoluzionario destinato a scongelare il feticcio della sessualità e, al tempo stesso, liberandola dai suoi falsi contenuti surrogatizi, magico-religiosi, a dispiegarne la ricchezza stornata. L'erotizzazione dei rapporti, la realizzazione qualitativa del loro tendere alla totalità, non vedrà più la sessualità né come mezzo né come fine, ma come momento significativo del rapporto essenziale tra le qualità del vivente [...] Al di sotto di ogni psicodramma dell'amore, negli inferi della carcerazione in sé, questa è la tragedia: l'al di là di sé appare come una "immagine", una cifra simbolica della totalità agognata. Essa risplende di tutta la forza cresciuta nella compressione della *manque à être*, non tanto perché ne sia la proiezione allucinatoria (e in questo senso fittizia), quanto perché effettivamente la *manque* conosce e chiama l'êre che le è assente, sa che esiste fuori dal sé, lo aspetta e lo cerca da sempre. L'immagine è dunque la promessa d'essere, e, insieme, la dimostrazione della sua concreta possibilità. Essa è infatti incarnata; è, come infelicamente ma realisticamente si è abituati a dire, una "persona", ossia la maschera di un dramma, ma la maschera indossata da qualcuno che è, o più esattamente *desidera* essere. Una menzogna antichissima, e un'allucinazione sempre nuova, istituisce a questo punto una simmetria perfettamente illusoria. Due "persone" si trovano l'una in presenza dell'altra, si desiderano e si amano, non gli resta che congiungersi. Ma due "persone" non possono, letteralmente, congiungersi: non appena si apprestano a farlo, ecco che si separano, tanto più sostanzialmente quanto più formalmente il congiungimento appare ricco e animato. La ricchezza è accumulazione di forme metonimiche, l'animazione è di figure, di cartoons. L'ostinazione cieca con cui due "persone" si sforzano di congiungersi è simile a quella con cui taluni animali, e i bambini, si sforzano di lottare, o di congiungersi, con la propria immagine riflessa nello specchio. A fronteggiarsi sono infatti due immagini reciprocamente speculari, e speculari particolarmente nella loro diversità (l'alterità sessuale e/o l'alterità fisiognomica, in senso lato) e nella loro specificità individuale (Giorgio Cesarano, *Insurrezione erotica*, in *Beatrice*, cit.).

Nell'opera di Emilio c'è dunque una resistenza incrollabile contro l'abrasione forzata dell'ineliminabile sostrato delle passioni che possono capovolgere l'immaginario fabbricato sia dal vecchio capitalismo delle identità fordiste che di quelle post-fordiste dell'industria dell'immateriale. La fabbrica che sfrutta la comunicazione, il linguaggio e i segni semantici e a-significanti.

C'è nella poesia del nostro poeta campano una fedeltà alla forza che coniuga i progetti politici rivoluzionari insieme con i sogni d'amore e d'incontro con l'alterità, e fra le materialistiche contraddizioni. Una vera e propria soggettività/oggettività di controtendenza che afferma la potenza dei corpi e del tempo che alimenta i processi non lineari del nostro vivere e con-vivere, e che mescola storico e astorico, temporale e intemporale; una mescidanza che è una vera danza della materia e della sua energia creativa traboccante di forme non previste.

Questa contro-tendenza di de-spiritualizzazione idealistica e di dis-identificazione disinfettante della poesia “metonimizzante” di Emilio Piccolo *vs* la cattura del sé individuale e sociale, è poi in sintonia, crediamo, tanto con la partecipazione a sperimenti di produzione poetica collettivo-anonima (che mettono in discussione la sovranità proprietaria degli Io individuali), quanto con la decisione (nei primi anni del Duemila) di aprire la rivista elettronica vicoacitillo.it (che cura sia l’antico che il moderno): per aprire una discussione critica, avviare un confronto e un dibattito comune sul contemporaneo mondo dell’immateriale e dell’informazione-comunicazione come forza di produzione e riproduzione del capitalismo neoliberista. Su questo fronte nasce così la sezione di www.vicoacitillo.it denominata “Alexanderplatz” (a questa, piace qui ricordare, mi ha chiamato come compagno di lavoro).

Sul versante del soggetto collettivo-anonimo si registrava la sua presenza in *Compagni di strada camminando* (2003), *Marcka Hacker - risata cyberfreak* (2005), *’El Motel Blues* (2007), *We are Winning Wings* (2010/2012).

Avviare, critici, con “Alexanderplatz” una serie di temi e di analisi (portanti) sul decollo della società postfordista, l’industria capitalistica dell’immateriale e della comunicazione, che ha fatto crollare la separatezza tra *poiesis* e *praxis*, tempo di lavoro e tempo di vita, avvilendone ogni promessa di trasformazione rivoluzionaria – come già visto da Michel Foucault – è stata una consapevolezza vigile sui nuovi meccanismi di cattura dell’economia, non solo simbolica, della ri-modernizzazione capitalistica. Gli intenti di riappropriazione e sfruttamento dei corpi (femminili e maschili) e dei loro desideri, e in forma più sofisticata, ancora una volta erano ormai in corso di evoluzione e consolidamento. Il sistema aveva infatti modellato e amministrato/*governamentato* (*governance* d’impresa) stili di vita come mercato estetizzato e programma individualizzato (*ad personam*: ogni individuo è un’impresa di se stesso, *prosumer*); e, ancora una volta, gestito crudamente come un mercato erotico-mercificato di “controllo”. Un assoggettamento alla logica del “valore” (valore di uso e valore di scambio) dei desideri, che il sistema cura con la pratica della soggettivazione e dell’incorporazione quotidiana (le ore del tempo) della desublimazione repressiva. Nasce cioè l’egemonia della

biopolitica e del biopotere; e per il nostro poeta aprire la sezione “Alexanderplatz” è stata un’esigenza insopprimibile di resistenza testimoniale non rinviabile. Nel presente, per riprendere le parole dello stesso poeta, c’è ancora il futuro/la decisione di un soggetto antagonista *per cento indecisioni e per cento visioni e revisioni*. Un’azione che deve sottrarre la vita alla sussunzione del tempo capitalistico, kapitalizzato. “Alexanderplatz” è stato allora il *kairós* del non dismettere il sogno del futuro come “scienza della speranza” – il «principio di speranza» (Ernest Bloch) – e quello di voler continuare a dargli voce con la memoria volta ai contesti e agli anni diversi (1983, 1999, 2002), pur tra dolorose situazioni: il tempo delle cento *indecisioni, visioni e revisioni* è infatti il pungolo nella carne di *My heart is full of troubles*. La forza viva del corpo-mente che non lascia in quiete la potenza del corpo erotico – che cerca l’altro e l’alterità in stretto connubio d’amore politico-*polemos* – e pone anche l’interrogativo «a che punto è la notte?» (*Don’t*). È lo stesso interrogativo, questo, che urge la decisione di aprire la sezione “Alexanderplatz” della rivista per avviare una discussione pubblica e comune¹.

Di volta in volta, scelti i temi, partivano i primi contributi.

E, solidali, ancora oggi, e a maggiore ragione, con la preveggenza di Emilio Piccolo, si potrebbe ripetere e reiterare la domanda: «A che punto è la notte?» (*Don’t*, in *Oroscopi*, 2002). La notte cioè che minaccia il mondo. Ma una rivoluzione è pure possibile (sul fronte almeno dell’infrastruttura simbolica). Sulla realtà incombe una “notte” del mondo che non va sottovalutata. Il potere, pur squadernato, deterritorializzato e anonimizzato, vi ha piantato un teschio come una bandiera che significa il totale confinamento delle identità complesse e ibride che turbano i giochi di potere del nostro tempo tele-informatizzato.

Su identità e potere, per la massa in cantiere del secondo numero di “Alexanderplatz” (era il 2007), e quale articolazione del potere simbolico, concordemente (con Emilio) si decideva poi di focalizzare l’attenzione e la discussione sul tema *formazione e management*. E su questo preparavo una traccia di discussione, di cui mi piace riportare qualcosa:

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.

[...]

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 del tempo produttivo e linguistico del capitale neoliberista.

[...]

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.

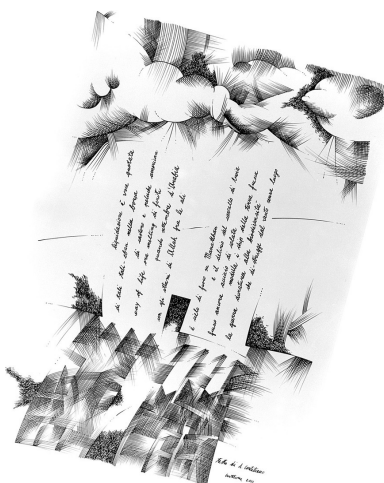
Questa nuova carta d’identità psico-sociale e individuale digitalizzata, *geneticamente brevettata*, messa a punto con una scannerizzazione sofisticata, che scandaglia l’iride, la temperatura dei corpi, il dna e le zone del cervello “plastico” preposte al governo delle interazioni con la mente, le emozioni 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.

[...]

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 può bloccare [...] con le misure della sua violenza e coercizione storica [...] coniugando insieme sofisticate armi ideologiche tecnologico-strategiche, non ultima quella di una *comunicazione contraddittoria* quanto vischiosa e totalizzante.

Ma chiudiamo questo intervento sul fare-poesia dell’amico Emilio Piccolo riportando qualche passo della sua presenza anonima nei testi *sine nomine*, e del soggetto collettivo *Noi Rebeledía*:



[...] / china china su “Requiem for Twin Towers” / la “china” noi alza stormo d’uccelli e pesci / caotica artimia caosmico coro / e danza navigante di pinne e ali vorticoso alea / qui, la nostra che non è la Vostra singolarità /

[...] / Quando sono cadute le torri, / ho subito pensato che ci sarebbe stato un gran daffare / per i poeti: scrivere poesie, organizzare readings, / incidere cd che fra cento anni diano la prova / della sensibilità dei nostri tempi. E così è stato: /chi ha messo l’accento sul dolore, chi ha invocato / il dialogo tra le civiltà, chi dal lutto ha distillato / sublimi e meditati lamenti d’amore. / Bene, lo confesso. A me non importa niente degli ienchi / travolti dal crollo né di quanti afgani siano finiti / nel wargame di Bush. / [...] / [...] Tanto, fra poco è natale /e all’uscita del mio prossimo libro mancano /solo due mesi / [...] / (*Compagni di strada camminando*, 2003).

riso altro non avrai ditta / che me o tacere / sarai acqua in bocca / e dito cul-de-sac / lì ovo cuscus è *phthorà* / e lo stupore via al sopore / trecento grammi di grasso / una boccetta di patchouly / e todo *mone(te)* fottère / ubiquo *marcha* è hackér // social forum di zero e nera / scatola tolleranza sgran-occhi- / amo o simul acetazione con / inamidazione vista su provider / antivirus-lenza pirata di Lot /immunità ’ammu internet a pesca: / qui persino l’oro – Loro di Napoli – / la Trinità è asso’azione / del male e terrorista anticri- / mine incastenate sono in tre / e idiota non biometrica / sono quattro da morte civile / [...] / (*Marcka Hacker - risata cyberfreak*, 2005).

che ci faccio qui?... blues della solitudine... / qui mi manca maggio e la rivoluzione / le fragole, le ciliegie e Che Guevara / e l’io si gode di foraggio, chatwoman sollen / le ore, l’amore del disonore, l’onore della guerra / profitti e perdite non ci mancano a bemolle. // 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. / Uno che ha avuto l’intelligenza / di mandare a quel paese i sogni. / Nulla ricorda in lui il padre che faceva il tubista, / e la vita se l’è sudata / per consentirgli di essere quello che è. / Uno che è felice di avere fatto meno / dei sogni di quando aveva vent’anni / ed era sicuro che il mondo potesse essere cambiato / [...] / (*El Motel Blues*, 2007).

la lotta è assoluta, l’unità è soluta / anoressica in tempi di debolezza / o bellezza della contraddizione / sei femmina per la comunità / un’ironia al monte della pietà / se l’insonnia fermi dove è negazione / e della negazione il rovescio è assente /... / è eccellente l’om che sé presume / d’aver 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 tutto coincide / la possa la fantasia ed anche il velle / che come sempre è question di pelle / ma Luther mo’ saluta e corre a nanna / auguri agli amici ed ai nemici, quando felici? (*Noi Rebeledia* 2010, *We are Winning Wings*, 2012).

Tra gli altri, il senso del conflitto di questo interrogativo, come quello *a che punto è la notte?* (*Don’t*), entrambi suggeriti da Emilio Piccolo, è il lascito che lui, amico e poeta caro, mi fa

ricordare e amare ancora oggi come dono da custodire gelosamente e costantemente rivivificare.

Ma penso anche per gli altri!

¹ VICO ACITILLO 124 - Poetry Wave (<http://www.vicoacitillo.it>) la rivista online di poesia e letteratura, ha intenzione di aprire un'altra sezione dedicata all'analisi e alla critica di questioni politiche e socio-economiche. L'approccio a tali problematiche, naturalmente, dovrebbe essere di tipo culturale. Si tratta, cioè, di scandagliare una serie di questioni applicando gli strumenti propri del pensiero critico, cercando di rintracciarne i presupposti teorici e i meccanismi di funzionamento, senza voler seguire a tutti i costi l'attualità, ma utilizzando i fatti concreti come chiavi di comprensione potentemente esemplificative. La sezione, intitolata Alexanderplatz, dovrebbe essere monotematica e raccogliere una serie di interventi incentrati – utilizzando punti di vista e approcci differenti – su di un determinato argomento. Il primo numero sarà dedicato al tema della formazione. Innanzi tutto perché questo ci sembra un argomento fondamentale per l'epoca attuale. Se è vero, infatti, che ci troviamo immersi nella transizione tra fordismo e postfordismo, dunque in un sistema socioeconomico che – almeno dal punto di vista tendenziale – vede privilegiare la produzione immateriale rispetto a quella materiale, è evidente che la formazione acquisisce un ruolo centrale. Del resto, uno dei luoghi comuni più diffusi è proprio quello che recita: “Siamo tutti in formazione permanente”. Non solo: le strutture tipiche della formazione – la scuola, l'università, ecc. – rivestono da sempre un ruolo normativo, disciplinare e di controllo all'interno della società. Indagare in che modo svolgano tale ruolo oggi può rappresentare la chiave d'accesso per comprendere gli odierni meccanismi del biopotere e della biopolitica (Emilio Piccolo).

Parte II

Poesie

di Emilio Piccolo

C'era la luna

C'era la luna la notte che è morta mia madre
le nuvole si muovevano lentamente nell'altra metà del cielo
e il freddo di febbraio era pungente quanto basta per tenermi sveglio
mentre guidavo per andare là dove avrei trovato
solo un corpo che aveva smesso di soffrire.
Non avevo fretta né i rimpianti di chi non ha saputo dare
e se ne accorge solo quando è troppo tardi.
Sentivo che nulla di ciò che avrei potuto fare o dare
avrebbe mai potuto risarcire il suo dolore
o essere pari alla sua gioia. Così, ero sereno
come non lo sono mai stato in questa vita di cinquant'anni
che è giusto il numero degli anni che lei ha impiegato per morire.
E lei mi ha fatto il suo ultimo regalo:
è morta quando doveva morire. Non un giorno prima,
non un giorno dopo. Prima o dopo non avrei capito
il senso della sua morte, mi sarei disperato, provato rimorsi
o l'indifferenza di chi ha paura di stare male, avrei detto, pensato
e sentito le cose che in queste situazioni tocca a tutti
di dire, pensare e sentire. E non mi sono stupito
né creduto di avere allucinazioni quando mi è sembrato
di averla vicino a me, giovane e bella e senza dolori
come non l'ho mai vista, che mi carezzava i capelli
come non ha mai potuto fare. Mi sono fermato,
ho guardato la luna, le nuvole, gli alberi scuri della notte.
Fumato anche una sigaretta. Poi ho ripreso a guidare.
Quando sono arrivato, ho salito piano le scale, e sono entrato
con discrezione nella stanza dove sapevo che avrei trovato
solo un corpo che aveva smesso di soffrire.
L'ho guardata che non respirava, gli occhi chiusi di chi è morta
senza accorgersi che le era finalmente giunto addosso quella morte
che aveva sempre invocata senza mai volerla veramente.
E mentre baciavo il suo volto che si faceva freddo
ho sentito che la morte non è la fine di tutto.
Le ho detto: grazie.
Poi ho potuto anche piangere.

Su un cavallo bianco

Un giorno, se farò a tempo, ti racconterò qualcosa di me.
Dovrò cominciare da uno che nell'ottocento se ne andava in giro
su un cavallo bianco e cappello con falde e l'aria di chi è abituato
ad avere rispetto e denaro da chi lavora e non gli chiede nulla in cambio.
Continuerò con lo zio che con l'aereo s'infilava tra i pali della luce elettrica
per vedere se era più veloce lui o il treno, e poi lasciò sulla sabbia
del deserto la giovinezza senza mai averla goduta. E con un altro
che sperperò nel vino e nel commercio del legno il suo talento.
Dovrò dirti anche cose che tu già sai, e di come una donna
può stare immobile su una sedia per cinquanta anni,
fingendo di attendere la morte, ma amando la vita
come si ama l'acqua, e il sale nel cibo.
Saranno le storie che mi hanno preceduto
a farti capire che mentre veniamo catapultati nel mondo
un dio nascosto governa il nostro destino,
e non importa se è stupido o saggio, folle o coglione:
siamo come le foglie che a primavera sono verdi
e in autunno si staccano dall'albero.
'Tutte: e non c'è sole o vento
che possa farle vivere un attimo prima o un attimo dopo,
non c'è sibilla che possa predirci altro se non ciò che siamo.
Poi passeremo alle cronache, ai pettegolezzi, agli accidenti
che ci fanno credere di essere unici e irripetibili
come il meteorite che attraversa l'aria nelle notti d'estate.
Non credo che sarà necessario dirti altro.
I tuoi occhi capiranno.
E tu potrai nascere una seconda volta,
e io una seconda volta essere padre.

Uscire dal fortino, per far conoscere meglio gli assediati

di Luigi Spina

Dico subito che non ho conosciuto a fondo Emilio Piccolo. Ne avevo sentito parlare in anni lontani da chi aveva studiato con lui all'Università: due cari amici, Paola e Arturo, che ho avuto anche come colleghi alla Federico II. Mi avevano contagiato la stima e l'affetto per una figura sicuramente fuori dall'ordinario. Così, quando l'ho conosciuto personalmente, è stato come se avessi studiato anche io con lui. E ho continuato a seguire, anche se ormai da lontano, le sue forme di comunicazione, non ultima "Senecio", grazie anche alla nuova amicizia con Lorenzo Fort e Letizia Lanza.

La morte di Emilio e la coraggiosa continuità di Andrea si sono intrecciate, per uno degli strani casi della vita, con una morte e una continuità simili. A Torino, un anno dopo Emilio, moriva improvvisamente un amico conosciuto proprio a Napoli, Ezio Mancino (nato nel 1941), professore di lingue classiche nei licei e fondatore del *Club di Cultura Classica* torinese. Anche in questo caso, il figlio, Luca, un umanista di vocazione, direi, anche se 'scienziato' di studi, come Andrea, ha voluto continuare l'impresa del padre.

Questa coincidenza, e insieme l'ammirevole semplicità nel fare intrecciare quelle che ci si ostina a definire 'due culture' quasi che non fosse possibile vederle facilmente cooperare nella dimensione unica e complessa di un uomo e di una donna, mi hanno fatto accettare con grande piacere l'invito di Lorenzo Fort, che ringrazio anche per la lettura di questo testo. La mia assenza, dovuta anche in questo caso a un figlio, che proprio oggi parte per la lontana Australia, per uno scambio fra scuole (naturalmente un liceo scientifico!), vuole essere una presenza almeno con le parole, quelle parole che i professori, che siano poeti o retori, sanno come usare per comunicare la meravigliosa esperienza dell'insegnamento, della

condivisione di saperi che emozionano, destano curiosità, o anche rifiuto, ma sempre nel segno di una passione contagiosa.

Naturalmente le due culture esistono, ma non sono solo due, bensì molte di più, ed è nell'intreccio e nella dinamica di queste varie culture in ciascun individuo o gruppo sociale, se le intendiamo come sfondo antropologico di saperi, idee, comportamenti ecc., che risulta più facile, oltre che doveroso, non isolarle le une dalle altre. Solo facendo interagire le diversità si possono, anche se faticosamente, raggiungere nuovi traguardi di comprensione. Sconsiglierei, invece, di accettare la cauta pigrizia interessata di chi vorrebbe delimitare, segnare confini e paletti. Quasi rinchiudersi in un fortino. Questa metafora, che ho scelto per il titolo dell'intervento, mi viene da una associazione di idee di tipo professionale, anche se il fortino tradisce forse il ricordo di giochi da bambino: gli interminabili scontri fra cowboys e indiani.

L'assedio è, infatti, uno dei luoghi descrittivi più antichi. Pensiamo alla scena d'assedio raffigurata nello scudo di Achille, ai versi 509-540 dell'*Iliade*, che vorrei farvi risentire nella recente traduzione metrica di un validissimo professore napoletano, Daniele Ventre:

L'altra città l'accerchiavano invece due campi d'armati fulgidi nelle armature; e doppio consiglio piaceva,	510
radere al suolo ogni cosa o dividere in duplice parte ogni tesoro che dentro l'amabile rocca era chiuso;	
né si piegavano, gli altri, vestivan corazze in agguato.	
Già, ché alle mura, alle spose dilette ed ai teneri nati eran salvezza, sorgendo, e agli uomini in preda a vecchiaia;	515
mossero, e avevano a guide sia Ares sia Pallade Atena, ambi scolpiti nell'oro – auree vesti avevano indosso –,	
belli e imponenti com'erano in armi, e ambedue, come dèi, davano intorno splendore; più bassi apparivan gli armati.	
Giunti che furono infine nel luogo ove porsi in agguato, presso d'un fiume, ove andava all'abbeverata ogni mandria,	520
ecco che vi s'appostarono, avvolti di lucido bronzo.	
Quindi in disparte da loro si posero scelte d'armata, due, in attesa di scorgere armenti con bovi ondeggianti.	
Presto si fecero innanzi, ed eran con loro pastori,	525
due, che suonavano il flauto; e non sospettarono inganno.	
Prima le scelte li videro e accorsero; subito, allora, mandrie di buoi, belle greggi di pecore bianche di vello	
presero in mezzo, assalirono e uccisero i loro custodi.	
Come i nemici fra i buoi udirono forte clamore	530
– s'erano assisi a tenere adunanza –, presto ai cavalli	

agili corsero, e dietro a inseguirli, e giunsero in fretta.
 E li fermarono e scesero in lizza alle sponde del fiume,
 gli uni colpivano gli altri con lance puntute di bronzo.
 Eran fra loro Discordia e Tumulto e Chera funesta, 535
 ch'ora afferrava un ferito di fresco, altre volte un illeso,
 ora traeva pei piedi un morto di mezzo allo scontro;
 rosso del sangue d'eroi aveva sugli omeri un manto.
 Simili a vivi mortali cozzavano, davan battaglia,
 gli uni rapivano agli altri cadaveri d'uomini morti. 540

Descrizione drammatica e cruenta, nella quale la cura dei dettagli, dell'evocazione piena di *pathos*, serve anche a sfruttare retoricamente la prospettiva, la minaccia di un assedio, per far scendere i futuri assediati a più miti consigli.

Ma questi ultimi hanno una carta da giocare, direi prima ancora di divenire assediati.

La metafora professionale mi ha orientato nell'analisi di quello che sta succedendo da qualche anno nel campo della didattica degli studi classici e qui vorrei svolgere qualche considerazione sul modo di evitare l'assedio. Mi sarebbe piaciuto parlarne con Emilio, ma penso che sottoporre queste idee ad Andrea e a Lorenzo e al gruppo che dà vita a "Senecio" sia come discutere con lui.

Degli studi classici, e del liceo classico, si parla ormai da qualche anno con preoccupazione e fastidio. Preoccupazione da parte di chi vede ridursi sempre più il ruolo e la funzione del liceo classico e la scelta nei riguardi di un corso di studi che, si diceva un tempo – forse anche nel tempo in cui l'ho fatto io, parlo degli anni fra il '59 e il '64 – preparava le future classi dirigenti del paese. Selezionava e preparava. Non era una sorpresa, allora, partire in 30 in quarta ginnasio e ritrovarsi in 16 in quinta. Preoccupazione, dunque, che suscita pensieri e azioni diverse. Ma anche fastidio, da parte di chi non trova più in questi studi una verifica di qualità (o forse non l'ha mai trovata), e rivendica la dimensione concreta e pratica di altre discipline, di altri percorsi.

Le minoranze, si sa, sono quasi sempre molto più combattive delle maggioranze, spesso silenziose: per questo i difensori della 'cultura classica' fanno notizia, intervengono spesso, e autorevolmente, sui giornali, delineano scenari apocalittici nel caso si proseguisse in questa deriva. Insomma, il fortino. Dentro al quale

chiamano a raccolta i tanti che, nel tempo, hanno fatto il liceo classico (e magari ora sono manager, presidenti della repubblica, attori, e altro ancora).

Ricordate l'immagine dei barbari alle porte? Ve la spiego meglio facendo due nomi: Kostandinos P. Kavafis e Giorgio Gaber. Di Kavafis richiamo *Perimenontas tous barbarous, Aspettando i barbari* (1904, traduzione di Nicola Crocetti, in *Poeti greci del Novecento*, a c. di N. Crocetti e F. Pontani, I Meridiani Mondadori, Milano 2010, pp. 204-209); di Giorgio Gaber, invece, la canzone *I barbari*, dallo spettacolo *Un'idiozia conquistata a fatica*, di G. Gaber e S. Luporini, 1997-2000.

In entrambi i casi, l'allarme sui barbari alle porte (forse bisognerebbe anche ricordare il bellissimo film di Denys Arcand, *Les invasions barbares, Le invasioni barbariche*, Canada 2003) si risolve in una paura immotivata o mal riposta. Kavafis ironizza, alla fine della sua poesia, quando i temuti barbari non arrivano più, sul fatto che aspettare i barbari fosse un'utile impiego del tempo, ormai quasi uno stile di vita; Gaber (e anche Arcand, ma con minore pessimismo o realismo, dipende dai punti di vista) constata che i barbari siamo ormai noi, il nostro nuovo stile di vita.

I barbari come il cambiamento, l'incapacità, o impossibilità, o rifiuto di cogliere quello che di nuovo accade. Disputa secolare, forse millenaria, ma mai la stessa, e soprattutto, mai risolvibile con luoghi comuni, ma solo stando dentro la realtà che cambia.

Per questo avanzo l'idea, che costituirà la seconda parte di questo intervento, che forse converrebbe uscire dal fortino e, abbandonando la maschera degli assediati, farci conoscere dagli assediati, dagli indecisi, dagli indifferenti, dai disinteressati. Insomma, rivendicare con grande libertà e umiltà, col senso della parzialità, il diritto a far parte ancora della rete dei saperi nel mondo contemporaneo. Senza ricorrere necessariamente ad appelli di intellettuali o a processi di cui si conosce già la sentenza.

Quando dico 'farci' intendo naturalmente coinvolgermi pienamente in questa percezione della difficoltà di trasmettere e fare appassionare a un patrimonio di

idee e culture che sono certo alla base della cultura europea ma che, dobbiamo ammetterlo, si allontanano sempre di più dai nostri orizzonti e dalle nostre pratiche. E gli ultimi anni hanno accelerato il ritmo di questo allontanamento, al punto che non esito a dire che chi ha studiato latino e greco a scuola ancora negli anni '50 era molto più vicino al poeta latino Stazio (I sec. d.C.) col padre professore, nonché al giovane Leopardi, di quanto ragazzi e ragazzi che vanno oggi a scuola siano vicini a noi che abbiamo avuto quella formazione.

Se si partisse da questa presa d'atto, senza trasformarla immediatamente in una *laudatio temporis acti* o in una frettolosa *tabula rasa*, forse si riuscirebbe a capire meglio cosa dovremmo fare per conservare, anche nel nostro tempo, un'utile conoscenza di culture ormai lontane, ma ancora presenti nel nostro quotidiano.

Perché, ed è l'altra constatazione che bisogna fare, al di là delle preoccupazioni degli antichisti, una presenza dell'antico c'è, eccome, in molte delle nostre esperienze quotidiane; solo che c'è, il più delle volte, in forme inaspettate, 'divulgate', parodiate, comunque non tradizionali. C'è la lingua (latina più che greca), certo – magari anche storpiata, come veniva storpiato una volta il latino della messa – la lingua delle sentenze e dei proverbi ripetuti spesso da politici e giornalisti con qualche disinvoltura di troppo; ma ci sono anche le immagini, i personaggi, gli eroi, i racconti, che spesso fanno capolino anche nei messaggi pubblicitari e nei videogiochi.

Imparare una lingua diversa dalla propria è ormai esercizio quotidiano per le 'nuove' generazioni. Le occasioni sono molte e imparare non solo a capirla, ma anche a parlarla è una distinzione che non ha quasi più senso. L'impatto con la cultura greca e con quella latina avviene ancora, a scuola, attraverso la lingua, ma spesso si ferma lì. E anche i tentativi di rendere quella lingua 'parlata', quasi 'quotidiana', per quanto utili in sé, finiscono per essere comunque frutto di una visione ancora solo grammaticale e linguistica (anche se 'pragmatica') di quelle culture.

Da quando l'antropologia ha posto l'accento sulla necessità di penetrare nei quadri mentali delle culture con cui si entra in contatto (e anche con cui ci si confronta e ci si scontra), l'impatto con il mondo greco e quello romano ha cambiato segno, anche se questa novità stenta ad affermarsi nella pratica didattica. Dialogare con gli uomini e le donne delle città greche e romane, con gli scrittori, con i generali, con i pensatori, con i raccontatori di storie, con i poeti non vuol dire solo entrare in contatto con un testo per tradurlo, facendogli dire spesso – ed è esperienza quotidiana di studenti e docenti – cose inaudite, al di là di ogni logica, ma vuol dire soprattutto porre domande su *quel* modo di vivere, di pensare; confrontare esperienze contemporanee e dibattiti antichi, coglierne le distanze profonde e le costanti (che pure ci sono) nell'affrontare i problemi della propria epoca. Domande e risposte che possono giovare ormai di tante traduzioni già operate nei vari secoli e che possiamo, anche noi, tentare di ritradurre, di riadattare alla nostra comprensione, ma senza perdere mai di vista il fatto che stiamo parlando di esperienze sociali, umane, e non di applicazioni di regole grammaticali. Insomma, una vera e propria opera di mediazione culturale.

Questo è il patrimonio di conoscenze e di curiosità – sì, di curiosità – che gli antichisti in senso lato devono portare fuori dal fortino, con orgoglio e con passione, perché ne sono i competenti depositari, per farlo conoscere e divulgarlo fra gli assediati, mostrando che conviene un po' a tutti saperne qualcosa di più di quelle società che sono ancora presenti nel nostro orizzonte culturale. In fin dei conti, anche noi entriamo nella catena della ricezione e possiamo a buon diritto confrontare i nostri modi di leggere il passato con quelli dei nostri antenati.

Un patrimonio che non può rimanere nel chiuso di una fortezza, gestito da pochi sacerdoti del sapere pedanti, anche se filologicamente inattaccabili, ma va incrociato e messo alla prova nell'intreccio dei tanti saperi ed esperienze che la scuola propone ai propri ragazzi e ragazze e di quelle con cui questi ultimi si presentano ai propri docenti.

Negli ultimi quattro anni ho collaborato alla Summer School del Centro di Antropologia e Mondo antico dell'Università di Siena, dedicata, con

finanziamento del MIUR, a nuove forme di didattica delle materie classiche. Quasi duecento docenti da tutta Italia (licei classici e scientifici) hanno provato a portare le loro esperienze di 'uscita dal fortino', se posso usare ancora questa metafora.

Un bilancio confortante (documentato anche in un apposito blog: antropologiamondoantico.wordpress.com), che mi spinge a concludere che l'attesa rancorosa e purista dei barbari non è mai vincente. Meglio anticipare l'assedio e conquistare alla propria capacità di divulgare conoscenze utili gli eventuali assediati, che potranno così usufruirne. Se non altro, conviene tentarlo, con tutte le forme di comunicazione che abbiamo oggi a disposizione.

Presenze femminili in Senecio, tra ieri e oggi

di Letizia Lanza

giallo foglia
giallo trama
giallo fiamma
Rino Cortiana

Per prima cosa desidero ringraziare anch'io Vincenzo Ruggiero Perrino, che si è speso in misura e maniera determinante per la progettazione e organizzazione di questo convegno; ringrazio l'ospitalità preziosa dell'Abbazia di Casamari e, naturalmente, tutte e tutti i presenti in sala, in particolare Lucia Modugno e Maria Teresa Ciammaruconi, venute appositamente da Roma.

Devo ammettere che mi sento parecchio emozionata per la partecipazione a questo evento. Il ricordo affonda lontano, ai primi contatti presi con il nostro direttore, prematuramente scomparso, dietro segnalazione di Gianni Caccia, che pure io, come Lorenzo Fort questa mattina, nuovamente ringrazio assieme ad Andrea Scotto per il convegno piemontese dell'anno scorso.

Dopo un proficuo quanto piacevole scambio di scritture con Emilio Piccolo, nell'ormai lontano 2003 prende il via la grande avventura di "Senecio", e non per caso il primo numero esce in data Primo Maggio: una scelta fortemente simbolica da parte di Emilio, perché giusto intorno a quella data, nel 1886 a Chicago, la polizia represses nel sangue uno sciopero al quale, nella sola città, avevano aderito in 80mila, mentre più di 400mila furono i partecipanti in tutti gli Usa. Iniziata di sabato, giorno allora lavorativo, la dimostrazione era proseguita «nei giorni seguenti. Il 3 maggio gli operai s'erano riuniti davanti alla fabbrica di macchine agricole McCormick, ma la polizia aveva sparato sul corteo, uccidendo due scioperanti e ferendo molti altri». Il giorno successivo i manifestanti, «sempre più numerosi, s'erano ritrovati all'Haymarket Square», dove l'anarchico Augusto Spies stava arringando la folla sotto il controllo delle forze dell'ordine. «L'atmosfera sembrava tranquilla», fino a quando «improvvisamente gli

agenti s'erano diretti verso il palco, disperdendo la folla, ma erano stati colpiti da un ordigno sparato non si sa da dove e piombato sulla prima linea, precisamente su Mathias J. Degan, il primo poliziotto ucciso». Altri sette agenti caddero «sotto i colpi del fuoco amico, perché la polizia, sorpresa dalla bomba, si era messa a sparare all'impazzata»¹. Dopo i fatti sanguinosi vennero arrestati dodici dimostranti tra cui Spies, e sette (due però graziati) furono messi a morte per impiccagione l'11 novembre del 1867: Spies, Parsons, Fischer, Engel divennero i “Martiri di Chicago”, mentre l'ultimo, Louis Lingg, sopravvisse a lungo in carcere per un tentativo di suicidio al momento fallito.

La festività del Primo Maggio fu istituita nel 1889 a Parigi durante il Congresso della Seconda Internazionale, affinché una grandiosa manifestazione venisse «organizzata per una data stabilita» e «simultaneamente in tutti i paesi e in tutte le città, nello stesso giorno», i lavoratori potessero chiedere alle «pubbliche autorità di ridurre per legge la giornata lavorativa a otto ore» – secondo lo slogan *Otto ore di lavoro, otto di svago, otto per dormire*, coniato in Australia nel 1855 e poi condiviso da larga parte del movimento sindacale del primo Novecento – oltre che di «mandare ad effetto le altre risoluzioni del Congresso di Parigi»². Un anno più tardi la ricorrenza fu ufficializzata dai socialisti, e nell'occasione una rivista di Forlì, “La rivendicazione”, scrisse in data 26 aprile: «Il primo maggio è come parola magica che corre di bocca in bocca, che rallegra gli animi di tutti i lavoratori del mondo, è parola d'ordine che si scambia fra quanti si interessano al proprio miglioramento». In Italia fu ratificata ufficialmente nel 1891.

Tutt'altro che casuale o immotivata, dunque, la scelta di Emilio per la prima uscita di “Senecio”. Lui, del resto, non faceva nulla per caso, orientandosi al contrario, sempre, secondo motivazioni e convincimenti seri e profondi. Lo dimostra pure la presenza femminile nella rivista, che fin dall'inizio lui volle folta, importante, quanto più possibile consapevole e connotata, della quale desidero proporre qui una campionatura la più ampia e diversificata, rifacendomi pure all'impeccabile benché parziale censimento di M.G. Caenaro aggiornato al mese di settembre 2014³ e all'altrettanto precisa elencazione di L. Fort, che abbraccia il periodo ottobre 2014-settembre 2015. Non intendo per altro procedere ad alcuna nuova classificazione, limitandomi a segnalare una serie di scritture “trasversali”, tutte, senza eccezione, di valenza prettamente muliebre. Donne di diversa

provenienza, formazione, levatura, “addette ai lavori” – studiose, docenti, dottorate e dottorande – o semplici “amatrici”, *ma donne tutte che parlano di donne*. Una scelta, come ogni scelta, di necessità soggettiva e arbitraria, e ovviamente, come ogni scelta, limitante: tanto da impedirmi, per esempio, di appuntare l’attenzione su firme importanti quali Fede Berti, archeologa, già direttrice del Museo Archeologico Nazionale e della Missione italiana di scavi a Iasos di Caria, o Elisa Romano, dotta latinista dell’Università di Pavia, o Titti Zezza, saggista e valida quanto fedele collaboratrice, o numerose altre. A tutte chiedo scusa fin d’ora.

Tornando a Emilio, le scelte originarie concernenti “Senecio” confermano ambedue il carattere per così dire “eversivo” della sua ideologia e della sua produzione, costantemente intesa ad aprire «una via di fuga e di crisi nelle linee d’ordine del modello simbolico dominante», come ha efficacemente chiarito questa mattina il contributo di Antonino Contiliano, da cui cito⁴.

In effetti, l’accento sul femminile sottende l’apertura al pensiero della differenza o identità di genere, e dunque una perspicace attenzione ai Gender Studies, ovvero alla vena aurifera di studi inaugurata nell’America del Nord tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso. Al riguardo, emblematiche in “Senecio” le dichiarazioni di Valeria Andò, autrice del saggio *Nonviolenza e pensiero femminile. Un dialogo da iniziare*, dove mi ritrovo in pieno: «Nel mio percorso ho incontrato dapprima il pensiero femminile, cioè la riflessione condotta da filosofe che, a partire dagli anni Ottanta, hanno dato spessore speculativo ai fermenti intellettuali e politici del neofemminismo degli anni Settanta, il movimento che, superata la fase emancipazionista e rivendicativa, sottolineava la irriducibilità della differenza contro il rischio dell’omologazione al maschile sotteso all’ottica dell’uguaglianza che aveva caratterizzato il primo femminismo. Alla matrice politica si è accompagnata, specie in Italia, la ripresa dei temi di riflessione di maestre come Hannah Arendt, Simone Weil, María Zambrano. Da questo pensiero mi sono lasciata attraversare interamente, con la radicalità che il femminismo comporta direi strutturalmente. L’assunzione di consapevolezza della mia differenza femminile ha determinato una scelta irreversibile di cambiamento, nella mia visione del mondo, nel mio modo di vivere le relazioni, nella mia volontà di impegno nella sfera pubblica. Ho

sperimentato la pratica delle relazioni tra donne in quanto struttura portante dell'agire politico, ho ridato senso al mio insegnamento universitario, ho scoperto valori nuovi nella mia maternità, ho sentito la gioia di un pensiero liberato. In seguito, a metà degli anni Novanta mi sono imbattuta nel pensiero della nonviolenza, sentendone tutta la carica rivoluzionaria, la portata spirituale e al contempo di strategia di lotta, ma soprattutto il carattere di svolta necessaria in questo momento della storia. Mi si è imposta dunque un'altra scelta radicale e irreversibile, fatta la quale non si può più tornare indietro».

Tante elaborazioni di pensiero. Tante metodologie interpretative che s'incrociano e s'intrecciano nella costruzione dell'identità di genere, coinvolgendo aspetti sostanziali della vita umana come il rapporto tra il singolo e la società, il rapporto tra il singolo e la cultura in senso lato: poiché, superfluo dirlo, una lettura *gender sensitive* è applicabile a pressoché tutti i settori di ricerca, dalla sociologia alle scienze etno-antropologiche, alla letteratura, alla filosofia, alla teologia, alla politica, e così via continuando.

Tra le più energiche e attive teoriche dei Gender Studies si annovera Judith Butler, presente in "Senecio" grazie a Gabriella Freccero. La quale, in una nitida scrittura, affronta la spinosa questione sollevata dalla studiosa americana sull'interpretazione di Antigone in Sofocle come «eroina dei diritti degli individui e della famiglia»: un'interpretazione che, a suo dire, può diventare «una ennesima trappola» del «paradigma eterosessuale». Di fatto, in *Gender Trouble* (1990) Butler «critica il femminismo per avere identificato le donne come genere oppresso senza problematizzare l'identità femminile, dimenticando che proprio la polarizzazione di genere maschile/femminile fonda il potere patriarcale, escludendo per principio ogni soggettività incerta o liberamente costruita. Di qui l'importanza di considerare l'identità di genere come una pratica interiorizzata dai soggetti più che come un'essenza, circostanza instabile e socialmente manipolata, *performance* più che dato naturale, in una parola oggetto *queer*, che in inglese designa ciò che è strano, insolito, eccentrico (da cui la *queer theory*)»⁵.

Dopo la loro nascita e affermazione nel Nuovo Continente, i Gender Studies approdano gloriosamente in Europa, diffondendosi in chiave prettamente femminile a mezzo di studiose note e autorevoli, quali Luce Irigaray o, in Italia, come Luisa Muraro assieme a

quante si riconoscono nel gruppo veronese di Diotima, già ricordate da Contiliano. E tutte logicamente affermano che la costellazione del genere va al di là delle mere differenze fisico-biologiche, come del resto sostiene già Simone de Beauvoir quando, in *Le deuxième sexe* (1949, tradotto a Milano nel 1961), scrive che «donna non si nasce, si diventa». Una costellazione di straordinaria complessità e rilevanza perché platealmente travalica il sistema binario maschio/femmina, arrivando secondo alcune a includere perfino il *cyborg* con i suoi proliferanti, mostruosi ibridi: nelle parole di Rosi Braidotti, un «composto di *cyberg* e *organism*» indicante il «miscuglio di carne e tecnologia che caratterizza il corpo modificato da innesti di hardware, protesi e altri impianti». E appunto per il *cyber feminism*, anzi tutto Donna J. Haraway estremizza le posizioni dei Gender Studies sostenendo che la valorizzazione della «corporeità virtuale» post-organica o trans-umana può e deve “mettere in crisi” lo stesso «dualismo sessuale e sessuato, intrinseco al soggetto universale» e colpevole, nei secoli, della gerarchizzazione androcratica e androcentrica⁶. Una salutare, vivifica, onesta “crisi” che, con i dovuti distinguo, è giusto quanto voleva Emilio Piccolo, perseguendo nella sua scrittura – cito di nuovo Contiliano – «una procedura che ... mette in ginocchio la logica della classica razionalizzazione dicotomica ... del sistema d’ordine; quella dicotomia del *terzo escluso* cioè che è preposta anche alla formazione culturale e politica di soggettività individuali e sociali dalle identità somiglianti, più o meno consapevoli, subordinate e controllate»⁷.

Tutte problematiche di non facile analisi ma di primario interesse e, sopra tutto per lo specifico dei Gender Studies, di scottante attualità, riproposte di continuo dai media che sempre più esplicitamente riconoscono, a fianco dei tradizionali M/F (cioè i cisgender, nei quali l’identità di sesso coincide con l’identità di genere), l’esistenza pure di intersex – oggi 1 ogni 2000 nascite⁸ – transgender, asexual, queer questioning, agender, pangender, vale a dire le tante varianti possibili dei Gender Bender: letteralmente, chi “piega” (= *to bend*) l’identità di genere⁹.

Il tutto, indagato pure nelle remote ascendenze storico-culturali, basti a esempio il caso eclatante di Ermafrodito, concepito dal geniale e truffaldino signore delle Erme assieme all’incantevole quanto capricciosa e inaffidabile dea dell’Amore – entrambe figure

erotiche portatrici di fertilità – quindi allattato dalle Ninfe Naiadi nelle grotte dell’Ida, sacra montagna situata nella regione della Frigia, in Asia Minore¹⁰.

Scomodo personaggio sapidamente definito da Natalia Aspesi «il diverso sessuale più anticamente riconosciuto»¹¹, immortalato in talune statue greco-romane quali l’*Ermafrodito dormiente* che si conserva al Louvre o gli esemplari della Galleria degli Uffizi, della Galleria Borghese, di Palazzo Massimo, ricorre pure in talune testimonianze letterarie – per la Grecità, Teofrasto di Ereso (IV-III a.C.) e Diodoro Siculo (vissuto al tempo di Cesare e di Augusto); per la Latinità, il tardo Macrobio (attivo agli inizi di V secolo d.C.), ma prima e sopra tutto Publio Ovidio Nasone (I a.C.-I d.C.) con il lungo racconto sulla Naiade Salmaci. Per Teofrasto, *Caratteri* 16. 10; Ovidio, *Metamorfosi* 4. 285-388; Macrobio, *Saturnali* 3. 8. 2 rinvio a un mio volume di alcuni anni fa¹², mentre cito integralmente lo storico di Agirio:

In modo simile a Priapo taluni favoleggiano che sia nato colui che è chiamato Ermafrodito, che generato da Hermes e Afrodite ebbe il nome composto da quelli di entrambi i genitori. Alcuni dicono che costui è un dio e in certi momenti appare tra gli uomini, e che nasce con una natura corporea formata dalla mistione di uomo e donna; ed ha un aspetto bello e delicato pressoché simile a una donna, ma ha la virilità e l’energia di un uomo [è generato con gli organi sessuali di un uomo e di una donna]; taluni affermano che siffatte creature per il loro aspetto fisico sono dei mostri e, pur venendo al mondo raramente, hanno la facoltà di predire ora il bene ora il male¹³.

Nello specifico della nostra rivista, di nuovo nell’alveo dei Gender Studies ma declinata assolutamente al femminile richiamo una radiosa quanto polemica scrittura di Maria G. Di Rienzo, che subito denuncia: «Abbiamo governato, profetizzato, fondato stati, abbiamo coltivato e costruito, creato arte e scienza, lottato per i nostri diritti e per i nostri popoli. Siamo state diplomatiche e spie, sacerdotesse e mediche, reazionarie e rivoluzionarie, guerriere e pacifiste. C’eravamo, sempre. Ma le “cronache ufficiali” ne tengono scarso conto. La nostra storia è stata rimpiazzata con un elenco interminabile di uomini in cui fa capolino ogni tanto una regina o una cortigiana»¹⁴. Di qui, palmare, l’opportunità – o non piuttosto l’impellenza – di ricercare, ricostruire, studiare, divulgare la storia delle donne, che – dice di nuovo M.G. Di Rienzo – è «materia necessariamente interdisciplinare perché le fonti diciamo “standard” sovente non forniscono alcuna informazione sulle vite delle donne e quel poco che si trova è altrettanto sovente venato da pregiudizi, visto attraverso gli occhiali degli stereotipi di genere e in tal modo narrato.

La storia delle donne non si può trovare, e non si può raccontare, con il solo ausilio dei libri sugli scaffali, ma necessita che con la stessa accortezza si valutino le storie orali ed il folklore, le fiabe e i miti, i diari e le lettere, i reperti archeologici, eccetera». Sono perciò indispensabili il recupero della «cultura e della simbologia femminile, l'indagine sui modi e sulle cause dell'oppressione storica delle donne, l'indagine su come l'assortimento di ruoli di genere assunti di volta in volta da uomini e donne, in società e periodi diversi, funzioni come mantentore dell'ordine sociale o innovatore e trasformatore dello stesso»¹⁵.

In asse con cotanto dire spicca ancora, in “Senecio”, la dotta scrittura di Patrizia Caporossi sul *Simposio* platonico, nel quale dialogo, a suo giusto vedere, «la presenza di Diotima è assenza nel contempo: non può, infatti, partecipare al banchetto. Tutto ciò che si sa di lei lo espone Socrate, che è il personaggio principale del dialogo platonico. Si tratta di un pranzo di soli uomini, i quali, finito di mangiare, come d'usanza, si intrattengono a tavola a sorseggiare vino, centellinandolo, mentre parlano piacevolmente fra loro, quasi in confidenza, dell'amore. Diotima non poteva che essere assente in quanto esclusa come tutte le donne» – “dabbene”, aggiungo io¹⁶ – «da luoghi e momenti prettamente maschili. Ma, non è un caso che Platone senta il bisogno di introdurre un personaggio femminile, pur impossibilitato a esserci, per difendere la natura, la bontà e la verità dell'amore: la scienza di Diotima è, infatti, quella del sapere erotico. D'altronde, il campo della sapienza non è tutto nella classificazione tra sapere e non-sapere, tra scienza e ignoranza: c'è anche quel modo di conoscere il vero senza poterlo dimostrare (*Simposio*, 202 A), una sorta di dotta ignoranza, afferma la studiosa Luisa Muraro, difficile a essere ascoltata e capita, quasi senza le parole per essere detta»¹⁷.

Di analoga portata ma di ambito religioso (pagano), un'altra circostanziata scrittura di Maria G. di Rienzo comprova che la divinità femminile in «molteplici forme ha funzionato per millenni come rappresentazione multidimensionale della sorgente della vita, dell'inevitabilità della morte e della promessa della rinascita: il tutto all'interno dei grandi cicli ricorrenti della natura. Dalla nostra comparsa sul pianeta Terra, 990.000 anni orsono, non c'è cultura che non abbia prodotto questa rappresentazione e non c'è cultura che a tutt'oggi non ne conservi la memoria. Naturalmente le stratificazioni

successive di credenze, mitologie, religioni, sistemi ideologici, hanno modificato la storia della dea e dei suoi simboli. O meglio, hanno modificato il modo in cui la storia viene raccontata. Ma non è solo la coscienza collettiva a conservarne le tracce; in effetti la dea, o le dee, sono rimaste esattamente dov'erano un milione di anni fa, quando le pensammo per la prima volta. Hanno la stessa potenza, la stessa capacità interpretativa e trasformativa: sono dentro ciascun essere umano, donna o uomo. Singolarmente, noi possiamo risvegliare questa consapevolezza oppure lasciarla dormire. Ad ogni modo lavorerà con noi e per noi, di volta in volta offrendoci intuizioni, spingendoci all'empatia, incoraggiandoci alla conoscenza. Perché la dea si incarna, si manifesta, agisce ovunque esistano relazione e connessione: è infatti il centro simbolico di una rete di viventi»¹⁸.

Imperativa e, come si vede, con coerenza tradotta in prassi l'istanza di questa perspicace studiosa, costantemente protesa a ricercare ovunque il femminile, in una prospettiva diacronica e sincronica. Un'istanza che io stessa, e giustappunto non poche autrici in "Senecio", condividiamo lietamente. Penso, ancora di ambito religioso ma questa volta biblico-cristiano, al dettagliato reportage di Alessandra De Perini che s'impenna sulla più recente pubblicazione di una filosofa veneziana, Nadia Lucchesi. Uscito per i tipi di Luciana Tufani con il titolo *Anna. Una differente trinità*¹⁹, l'inconsueto volume è stato presentato al Centro Candiani di Mestre il 29 ottobre 2014 da due relatrici e due sacerdoti, uno dei quali, don Angelo Favero, per molti anni Preside del Liceo classico "Raimondo Franchetti" e attuale parroco alla Santissima Trinità, è docente di Teologia fondamentale e metodologia teologica presso la Scuola di Formazione teologico-pastorale "Santa Caterina di Alessandria".

Una scrittura abbastanza sconcertante, quella che puntualmente ripercorre De Perini. Dove Lucchesi esalta la «grandezza di Anna che viene prima di Maria non solo in senso temporale, ma anche simbolico, e che, insieme alla figlia, sua erede e come lei "immacolata", può ritornare ad essere un precedente di forza, un esempio a cui ispirarsi per dare vita a un nuovo ordine di rapporti tra donne e tra donne e uomini nella libertà e nella riconoscenza per la vita ricevuta in dono insieme all'insegnamento di una pratica che ci consente di "superare la logica mortifera del sacrificio e varcare da subito, nella gioia, le porte del regno dei cieli"»²⁰.

Questa la solida convinzione di Nadia Lucchesi. Che, «avendo riconosciuto, in seguito ad un percorso di presa di coscienza, il valore dell'autorità e delle genealogie femminili, ha dedicato più di vent'anni della sua vita allo studio appassionato prima di Maria (*Frutto del ventre, frutto della mente. Maria, madre del Cristianesimo*, Tufani 2002), poi di sua madre, Sant'Anna, cercando di comprendere il senso della grande devozione popolare che si è perpetuata nei loro confronti nel corso dei secoli e le cui radici vanno collocate nel passato storico e archeo-mitologico sia del bacino del Mediterraneo e del Medioriente sia nelle aree di tradizione celtica». Supportata da un cospicuo numero di testimonianze iconografiche, «affreschi, dipinti, sculture lignee o marmoree, statue, vetrate di cattedrali», nella sua opera Nadia delinea un «percorso ... che parte dal VI millennio a.C. con le statuette delle dee gemelle e, passando per Giotto, Masaccio, Leonardo da Vinci, Lorenzo Lotto, Benozzo Gozzoli, Hans Memling, Martin Radeleff, ma anche innumerevoli artisti anonimi di ogni parte d'Europa, arriva fino ai giorni nostri»²¹.

Accessorie, e comunque interessanti, le considerazioni delle due relatrici, Grazia Sterlocchi e Laura Guadagnin.

La prima capillarmente segue la «riflessione e i fili di ricerca di Nadia Lucchesi che si interroga sulle ragioni profonde, nonostante la censura operata dalla Chiesa ufficiale – di lei i quattro *Vangeli Canonici* non parlano – sulla grandissima devozione per Anna e sulla straordinaria diffusione del suo nome, mettendo in luce la corrispondenza tra il concepimento verginale di Sant'Anna e quello altrettanto verginale di Maria, assunto come simbolo di una nuova era della storia», e collegando quindi Anna con il «mistero trinitario». Poiché per l'autrice essa «incarna il bisogno profondo di rendere sacri, di generazione in generazione, il concepimento, la nascita, la vita, il corpo». La Santa Vergine è «erede della divina maternità di Anna, e Gesù, il figlio maschio, è il “terzo”, l'altro che dà vita alla trinità, come espansione della relazione amorosa e infinita tra Anna e Maria»²².

La seconda relatrice, Laura Guadagnin, rileva che la mappa tracciata da Nadia «nelle scritture antiche e nei miti può essere percorsa da chi desidera entrare nell'Era della Madre», e avalla la relazione tra la «scomparsa del tempio di Eleusi ... distrutto dai barbari di Alarico nel 396 d.C., con la comparsa della coppia Anna e Maria», ribadendo

che l'antico mito di Kore e Demetra è «incredibilmente attuale» poiché indica il «passaggio necessario, nella relazione madre e figlia, da legame di sangue a rapporto spirituale, trascendente, racconta il viaggio simbolico della giovane donna, concepita vergine da sua madre, verso la sacralità e l'invulnerabilità del corpo femminile, verso la spiritualizzazione dei sensi e la consapevolezza di sé e della propria integrità come soggetto autonomo»²³.

La parola passa quindi ai due sacerdoti, don Angelo Favero²⁴ e don Gianni Manzi²⁵.

Dopo di che, ultima ma non ultima, la stessa Lucchesi esprime alcune riflessioni e considerazioni, smentendo anzi tutto, nella sua scrittura, ogni polemica o sacrilega intenzione di «contrapporsi alla Tradizione» e confermando al contrario una precisa volontà di «mettere al mondo Anna»²⁶ sotto il segno della genealogia di genere.

Ora, se l'opera della pensatrice veneziana può macchiarsi di una femminilità “estrema”, in realtà essa non è isolata in “Senecio”. Per esempio, già in precedenza Chiara Cretella sostiene come la Madonna non sia che una «mutazione del culto di Iside, risalente a 3000 anni fa e diffusissimo, fino all'avvento dell'epoca cristiana, in tutto il bacino mediterraneo. Nel culto egiziano Iside, “sacra regina”, è moglie di Osiride, madre di Horus, colei che riesce a ricomporre con l'amore il corpo spezzettato dell'amato Dio-Sole, senza ritrovarne però il fallo (rinuncia cioè a partorire ancora: è comune a molti miti la sindrome del “Figlio unico”, anche Giuseppe, nonostante fosse stato designato come marito per via di una “verga fiorita”, visse nelle scritture incarnando l'assenza della virilità). Iside è raffigurata con la testa di vacca, simbolo della fertilità, mentre allatta il figlio di Dio. Assisa in trono è coperta da un manto di stelle, ha come attributo la mezzaluna, partorisce in viaggio nonostante suo marito sia morto, è considerata signora delle “mesti di maggio”, mese mariano per eccellenza, sacro anche ad Artemide. È certo dunque che questa figura rappresenta la *viriditas*, cioè la verdeggiante rinascita della primavera che coincide con la vita. Trasformatasi nei secoli in Persefone, Demetra, Cerere, è la Dea della fertilità ma anche dell'oltretomba. Morte e rinascita, stagionale come le fasi lunari cui presiede nelle nascite, ognuna di queste divinità non è altro che la declinazione del culto della Grande Dea Madre. Maria mostra affinità con altre divinità pagane. La Dea greca Artemide, era protettrice della caccia e “signora degli animali”, e

presiedeva ai parti felici, nonostante la sua verginità. Considerata Dea della fertilità, era rappresentata spesso con molte mammelle, proprio come in alcune tipologie di statuette della Grande Madre. Fu proprio ad Efeso che un concilio stabilì il dogma della maternità divina di Maria: chiaramente il santuario di Artemide Efesina divenne mariano e si unificarono i due culti. Figure di Isidi nere, diffuse per l'origine africana del culto, si trasformano in epoca cristiana in "Madonne Nere", i cui santuari sorgono spesso in prossimità del mare. Questo perché il culto di Iside era collegato a quello di Venere, nata dalla spuma del mare. A sua volta Venere si unì ad Ares, Dio della guerra, suggellando l'unione di *eros* e *thanatos*, di amore e dolore, rovesciato dalla Chiesa nella cultura del sacrificio, della privazione, della fustigazione corporale e mentale (non è un caso che tale iconografia martirica alimenti da tempo l'immaginario *fetish*)»²⁷.

Ora, se in siffatte scritture la pratica dell'identità di genere è dirompente, non di meno risuonano alte, in "Senecio", pure non poche altre, magari meno "aggressive", voci "parlanti" o, in certi casi, voci "parlate" di donne – presenti vuoi in qualità di autrici vuoi come oggetto di analisi storico-letteraria o di riletture-riscritture le più varie: dalle figure del mito (Elena, Penelope, Arianna, Medea, Antigone, Alceste etc.) alle figure reali, di rilevanza storico-politica o artistico-letteraria.

Proseguo quindi nella mia panoramica "a volo d'uccello" sfiorando appena la produzione poetica inclusa nella sezione *Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni* della rivista, nella speranza che in un prossimo futuro possa essere mappata con completezza e competenza da un esperto o esperta in materia: mi limito per tanto a nominare cursoriamente, in ordine sparso, le poete che si muovono nella luminosa scia della genealogia di genere – Donatella Bisutti, Vanda Guaraglia, Mariagrazia Carraroli, Annalisa Macchia, Lucia Visconti Cicchino, Marinella Fiume, Annamaria Ferramosca, Valeria Serofilli, Lucetta Frisa, Helene Paraskevà, Liliana Ugolini, Francesca Nenci, Caterina Vicino, Giuliana Lucchini, Franca Maria Ferraris – e, tra le tantissime liriche di valore, cito solo la toccante *Antigone rinata*, che Ferramosca dedica a María Zambrano:

Emergi dalla tomba, ne liberi
la culla, deterse le pareti
da ogni grumo di pianto
Chiaro si leva il profilo
infantile, luce dall'ombra

sacrificale, *sofia* dall'innocenza
gioco esplosivo

Nessuno ha mai detto
della tua fronte lampeggiante
alla rinascita, della tua effigie
sulla prua di ogni nave: mare
femminile, assalto
di pensieropassione, vie
larghe delle città dove trascorrono
i destini, approda il senso

La fossa si capovolge in arca
gli spigoli s'incurvano
fioriscono: l'ordine
vive del disordine, pianta viva
capace di fermare il deserto
Ti corrono incontro pallidi
i fratelli abbattuti
belano occhi-agnello
le domande sgomento

Nel buio lanci nitide risposte
e l'eco si moltiplica: guarire
la distanza, dissolvere l'esilio
fermare il diluvio col delirio
(tu, salda
sulla tua sedia bianca).

Un brano, come si vede, di alta caratura poetica e simbolica, che in un'unica frazione di tempo (e di spazio) evoca l'antica Grecia; la Spagna del Novecento; l'Italia di oggi, così da innescare una stretta relazione tra passato e presente, mito e realtà, materialità ed evanescenza, giustizia e brutalità, vita e morte, femminile e maschile. In maniera sostanzialmente analoga, anche in parecchie pagine di prosa compaiono figure mitiche della classicità filtrate attraverso la rivisitazione di scrittrici o artiste contemporanee. Ciò, per esempio, emerge dall'acuta analisi cui M.G. Caenaro sottopone i tre drammi mitologici – *Elettra* o *La caduta della maschera*; *Alceste*; *Arianna* – composti da Marguerite Yourcenar tra il 1935 e il 1944, sottolineando come *Alceste* costituisca la «prova più riuscita, perché la scrittrice riesce a recuperare la dimensione ingenua della leggenda popolare tessalica, che scarnifica ulteriormente rispetto al modello euripideo, plasmandola nella direzione del mistero medievale e ponendovi al centro due temi molto sentiti e più volte presenti nella sua opera: il sacrificio di sé come prova suprema di dedizione, nell'offerta che la giovane sposa fa della propria vita per salvare quella di Admeto, e l'illusione del superamento della morte ... nel suo ritorno dal mondo dei morti

... La terza opera, *Arianna*, ancora più audace sul piano concettuale rispetto alle precedenti e ancora più sconcertante dal punto di vista artistico, dissacra tutta la tradizione ateniese della lotta di Teseo contro il Minotauro e spoglia di ogni credibilità il mitico eroe vincitore ... L'unico personaggio positivo della vicenda è la sorella di Fedra, Arianna; e proprio questa eroina non dissacrata è destinata ad una sorta di apoteosi che la sottrae alle miserie umane: infatti, salvata da Dioniso, dall'isola dove Teseo l'ha abbandonata è portata in cielo e si solleva, libera, al di sopra di tutte le meschinità»²⁸.

Un altro eloquente esempio di “metarilettura-riscrittura” lo offro io stessa in *Camille Claudel, scultrice (tra tradimenti e gorgonici deliri)*, allumando l'incredibile, sconvolgente identificazione tra la sventurata artista – Musa e al tempo stesso vittima dello scultore Auguste Rodin – e la creatura dalla testa recisa, orrificica e crudele sì, ma in qualche misura “giustificabile” perché in precedenza vittima della violenza maschile²⁹.

Di fatto Camille – sorta di Gorgone dolente e al fine autolesiva – «pietrifica le proprie “rappresentazioni interiori. Perseo, giovandosi del riflesso specchiante dello scudo»³⁰, riesce a decapitare la Gorgone; Camille stessa, inseguendo l'immagine ossessiva di Rodin (specchio di un fatale, reciproco narcisismo), ferisce la pietra, la scalpella, l'intaglia, la mutila per farne uscire una forma mentale. Entro questo duplice processo – “Chi (mi) guarda muore” / “Frantumare per trovare la forma ignota” – si svolge una tremenda battaglia fra pulsioni di vita e pulsioni di morte (fra eros da un lato e sadismo, masochismo dall'altro)». A volte – nel pensiero come nella produzione dell'artista – «“è la figura della madre, fredda e dura come pietra, a prevalere”; altre volte prevale il “doppio speculare: Camille-Rodin, Rodin-Camille, all'insegna di un amore impossibile, inattingibile, perduto da sempre (e qui si profila anche l'amorosa figura del padre, con cui spesso Camille si sentiva identificata; o del fratello Paul, figura ambivalente)”; talora invece “emerge Perseo, uccisore di mostri (come Teseo), che non s'avvede come la Gorgone altro non sia che un'immagine esterna del suo proprio mondo interno terrifico e a pezzi”; altre volte, infine, un legame, un vincolo “stringe e struttura i frammenti che impazzano dentro, in un tentativo di conciliare gli opposti”». Poiché, è cosa nota, *Simbolo* «“significa: ri-unione di frammenti. La vita veridica di Camille Claudel ha continuamente oscillato fra ‘diabolo’ (che significa frammentazione) e ‘simbolo’: fra la “ri-costruzione o

la riparazione di un oggetto” – prezioso, amato – e la sua “distruzione rabbiosa”, volta a volta interagendo (giuocando?) “con la pietra che genera forme di vita o pietrificando nel marmo figure viventi”»³¹.

Di nuovo al riguardo delle poete che, in “Senecio”, si riconoscono nella galassia muliebre, non poche di esse, come avverte Caenaro nella sua mappatura, oltre che abili verseggiatrici sono pure valenti critiche: è il caso, uno per tutti, di Annalisa Macchia con la fine nota dedicata a *Lucciole imperatrici* di Helene Paraskevà³², che lei lucidamente valuta nella sua personalità di «autrice eclettica, dedita sia alla scrittura in prosa che in versi, a conferma che l’urgenza del dire non teme di affidarsi ad ogni possibile forma di espressione della parola», la quale «torna alla ribalta con questa pregevole raccolta di poesie. Già ad una prima lettura appare chiaro il grido del suo io poetico che ancora fortemente si dibatte nell’odierno “crocevia dell’identità migrante” dove le domande si sommano, si moltiplicano, si perdono nella disincantata, ironica osservazione della realtà cercando in un accanito tentativo di recupero della storia e della mitologia, una risposta plausibile»³³.

Circa, poi, le pagine muliebri di “Senecio” interessate a protagoniste della storia politica o letteraria non sempre debitamente omaggiate o divulgate, segnalo un ulteriore, impegnativo saggio di Caenaro sulle consorti degli imperatori romani, che trae spunto da una «scultura in splendido marmo pario di altezza superiore al vero (m. 2,20), opera di un valente artista probabilmente greco», raffigurante la moglie di Adriano «nel tipo della *Demetra di Dresda* (nota anche come *Grande Ercolanese*), copia romana dell’originale di Prassitele perduto»: una «straordinaria testimonianza del neoatticismo» di secondo secolo d.C., che «esercita una forte suggestione sia per l’eleganza della figura ammantata, sia per l’espressione enigmatica del bel volto idealizzato dell’imperatrice; ma induce anche ad interrogarsi sulla personalità e sul ruolo che Vibia Sabina ebbe a fianco di Adriano, un principe sul quale le testimonianze storico-letterarie sono abbastanza numerose, ma ben poco spazio riservano alla sua regale consorte che resta pertanto personaggio misterioso»³⁴.

Per l’appunto, «non dalle fonti letterarie ma da dediche di monumenti, da iscrizioni e da emissioni monetarie celebrative apprendiamo che Vibia Sabina accompagnò il marito

Adriano nei suoi viaggi nelle province, sicuramente in Gallia, Spagna, Grecia, Egitto, Siria e Bitinia, forse anche in Africa, sempre in ruolo ufficiale: per la prima volta nella storia dell'impero esercitò dunque la funzione di *first lady*³⁵. In particolare, «della sua presenza accanto al principe in una visita ufficiale danno singolare testimonianza i versi encomiastici in greco dedicati alla *Sebaste* (Augusta) dalla sua amica Giulia Balbilla», una valente poeta «del seguito imperiale: sono cinque epigrammi (*Epigr. Gr.* 988-992) incisi su una gamba del Colosso di Memnone³⁶ durante il viaggio in Egitto (nel 130)»³⁷.

Ora, proprio questi brani sono stati minutamente analizzati da una grecista dell'Università La Sapienza, Amalia Margherita Cirio, in un qualificato volume – *Gli epigrammi di Giulia Balbilla (ricordi di una dama di corte) e altri testi al femminile sul colosso di Memnone*³⁸ – nello specifico di “Senecio” destando la sollecita attenzione non solo mia³⁹, ma anche di due giovani studiose, Francesca Romana Nocchi⁴⁰ e Sonia Modica⁴¹.

Per passare, in vece, alle diverse forme di ulteriore valorizzazione e celebrazione di grandi autrici tanto del passato quanto del presente, non posso obliterare – pubblicate nel 2015 – vuoi la recensione di Valeria Di Iasio al corposo volume *Saffo. Riscritture e interpretazioni dal xvi al xx secolo*⁴², curato da Adriana Chemello, vuoi, prima e di più ancora benché non segnatamente connotato nella prospettiva dei Gender Studies, il succinto ma intenso ricordo di Gabriella Palli Baroni a Maria Luisa Spaziani e alle sue poesie «che sanno d'antico»⁴³. Pure in questi casi, sguardi solidali di donne che cercano altre donne, con la più o meno consapevole e dichiarata finalità di “fare rete”.

Or bene. Per finire con un sorriso sulle labbra questo intervento, per alcuni certo un po' greve, richiamo la gustosa, piccante parodia di Galatea Vaglio indirizzata all'infelice Didone virgiliana, della quale per ragioni di tempo cito solamente la chiusa:

Sogno una *Didoneide* che ti renda finalmente giustizia, in cui lui ti abbandona, ma tu lo guardi andar via dalla terrazza della reggia con un sorriso pacato, finalmente conscia che il suo destino, sì, è quello di andar nel Lazio, e vada; anzi ti dispiace solo per quella povera disgraziata di Lavinia, che si dovrà sopportare pupo, suocera, amici e soprattutto lui, per invecchiare insieme con la sua tristezza cronica e la conversazione da sbadiglio. E mentre la nave si allontana all'orizzonte, di nuovo libera e di nuovo regina, convochi un bell'ufficiale della guardia, scattante e muscoloso, perché c'è da fare una ispezione al porto e contrattare le rotte con gli Etruschi, e rinnovare i sofà della reggia, programmare la rappresentazione teatrale per la sera... e la vita va avanti meglio senza quella lagna di Enea, su⁴⁴.

¹ L. Dell'Arti, *Ben venga il Primo Maggio*, “Sette” 18, 1 maggio 2015, p. 117.

² *Ibidem*.

³ Avverte l'autrice: «In questa prima fase di ricognizione della ricca produzione critica e creativa accolta nella rivista accanto a preziosi strumenti di studio (*La Fonoteca di Senecio*, *La Biblioteca di Senecio*, *I Classici latini e greci*) mi sono limitata a esaminare i contributi delle due sezioni *Saggi*, *Enigmi*, *Apophoreta* e *Recensioni*, *Note critiche*, *Extravaganze* – rispettivamente 65 autori e 228 contributi; 92 autori e 262 contributi – e li ho raccolti in 10 rubriche per ciascuna, ordinandoli all'interno delle singole voci per autori disposti in successione alfabetica, come nell'indice generale», M.G. Caenaro, *Appunti per una mappa di Senecio* in *Non solo carta, non solo antico. I colloqui di SENEPIO. In memoria di Emilio Piccolo* (ebook). E continua: «La catalogazione, inevitabilmente soggettiva e forse arbitraria, vuole pertanto fornire solo un primo orientamento e potrà essere certamente migliorata e corretta con un affinamento del metodo e predisponendo griglie più funzionali. Quello che propongo ora è dunque solo un embrionale scandaglio». Le rubriche sono: 1. *Archeologia greco-romana e medio-orientale; Storia (e storiografia) antica e tardoantica; Cristianesimo delle origini e pensiero cristiano nel tempo; L'antico in prospettiva antropologica; Donne del mito e della storia, intrecci di antico e moderno; Filologia 1: note di linguistica, proposte ermeneutiche, strumenti di studio; Filologia 2: analisi testuali ed esplorazioni tematiche; Filosofia antica e riflessione filosofica oggi; Poetica e poesia: voci di ieri e di oggi; Vitalità e metamorfosi del mito*. 2. *Siti archeologici e viaggi tra presente e passato; Storia della Chiesa, teologia, arte e tradizioni cristiane; Esperienze didattiche e nuovi strumenti di studio; Aspetti della cultura e della società antica; Arcipelago femminile; Rivisitazioni dell'antico: altri linguaggi; Riscritture dell'antico, serie e semiserie; Letture di poesia, tra passato e presente; Riflessioni su cultura e società, oggi; Colloqui, testimonianze, ricordi di maestri e di amici*.

⁴ A. Contiliano, *Il corpo e il tempo nella poesia di Emilio Piccolo*.

⁵ G. Freccero, *L'Antigone di Judith Butler*. Vd. oltre: «Contro l'interpretazione che vede opporre Antigone a Creonte, che si potrebbe raddoppiare a piacere in scontro natura/cultura, eros/ragione, divino/umano, donna/uomo, secondo Butler è più agevole rintracciare nella tragedia gli elementi che legano i due antagonisti: 1) Antigone assume un'identità virile nello scontro con il re; 2) l'eroina si oppone alla politica sfoggiando anch'essa un linguaggio politico. Antigone rappresenterebbe piuttosto la sventurata rappresentante di una parentela al di fuori della norma, figlia di colui che è anche suo fratello (Edipo), avendo sposato sua madre, e, secondo diverse allusioni, innamorata del fratello Polinice, una parentela-limite che mostra le ripugnanti distorsioni che comporta oltrepassare il tabù dell'incesto, e le conseguenze per le generazioni a venire». Su Antigone vd. per altro L. Lanza, *L'avventura della parola: Antigone, Ancora sull'Antigone di Sofocle: a ritroso; Uno schianto di luce (al di là di Sofocle)*.

⁶ Cfr. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Introduzione di R. Braidotti, Milano 1995.

⁷ A. Contiliano, *Il corpo*, cit. Puntini miei.

⁸ «Nati maschio e femmina, gli Intersex, se operati da bambini, da adulti non sono né maschio né femmina, non possono generare né provare piacere. In Italia queste operazioni sono ancora praticate in cliniche private», specie «cattoliche, mentre nel mondo le tante associazioni li lottano perché quel protocollo sia messo fuori legge, affinché a decidere della propria vita sia l'Intersex stesso ... Il cinema, mai sazio di esplorare gli intrecci confusi della sessualità, apparentemente frutto di una modernità sfrenata, se ne è subito impossessato» – bastino due titoli proposti quest'anno alla Mostra del Cinema di Venezia, «l'americano *The Danish Girl* di Tom Hooper, in concorso, e l'italiano *Arianna*, di Carlo Lavagna, nelle Giornate degli Autori». La protagonista della prima pellicola «è veramente esistita e prima di essere una corteggiata signora, Lili Elbe, era un noto pittore di paesaggi, Einar Wegerer, che a 19 anni aveva sposato una sua allieva di 22 anni, Gerda Gottlieb, ritrattista di belle dame molto eleganti. Lui era un omino di aspetto squallido, ma quando si travestiva da signora per posare per la moglie, diventava misteriosamente affascinante. Da travestito si ritrovò trans, col desiderio di diventare una donna: fu uno dei primi operati, a Berlino, tra l'altro con l'assistenza del celebre sessuologo Magnus Hirschfeld: cinque operazioni ancora primitive, e la scoperta che in realtà il suo corpo era quello di un ermafrodito, di un I, essendo provvisto anche di ovaie. A quasi cinquant'anni, nel 1931, decise che voleva essere madre, pretese che le fosse trapiantato un utero e morì per l'infezione. Durante la degenza in ospedale Lili scrisse la sua autobiografia, pubblicata nel 1933 in inglese col titolo *Man into Woman*, poi nel 2000 David Ebershoff ne fece un romanzo, appunto *The Danish Girl*, N. Aspesi, *E Dio creò la femmina il maschio e l'intersex*, «la Repubblica», 28 agosto 2015, p. 45.

⁹ Illuminanti al riguardo talune autodefinizioni di personaggi noti: «“Non mi identifico né in un ragazzo né in una ragazza e non devo avere un/una partner che lo faccia”. Così ha dichiarato lo scorso giugno la popstar Miley Cyrus. Aggiungendo: “Non odio essere una ragazza, ma la casella in cui vengo messa in quanto tale”. Non è la sola a detestare i campi predefiniti. “Credo nella fluidità di genere e in quella sessuale. Non mi identifico in nulla”, dice St. Vincent, musicista indie-rock, partner di Cara Delevingne. A Shamir, cantante androgino, non gliene “frega un accidente” di genere e sessualità: “Non mi piace identificarmi come maschio o femmina”. “Quando sento la parola ‘lei’ intorno a me mi chiedo: di chi stanno parlando?”, aggiunge Angel Haze, rapper statunitense. “Sono agender (e non voglio spiegare altro)”». Diventano sempre più numerosi «i ragazzi e le ragazze che rivendicano la libertà di non riconoscersi nel genere binario, per sperimentare. Nel video *Break Free*, più di 9 milioni di visualizzazioni, la modella e DJ australiana Ruby Rose, lineamenti alla Angelina Jolie e star di *Orange in the New Black*, è una ragazza che diventa un ragazzo (o viceversa, se si guarda al contrario). Partner della designer di moda Phoebe Dahl, con cui sta per lanciare il brand unisex Scullywags, ha spiegato così la transizione a *Elle*: “Non sono un uomo; non mi sento davvero una donna anche se sono ovviamente nata tale. Sono nel mezzo, il che – nella mia perfetta immaginazione – significa avere il meglio dei due sessi”», M. Accettura, *E tu di che sesso sei?*, “D” 952, 22 agosto 2015, p. 32.

¹⁰ La deificazione e le origini del culto dedicato agli ermafroditi derivano dalle religioni orientali, dove essi incarnano l’idea di un essere primitivo che unisce in sé entrambi i sessi. Per la Grecità, le più lontane tracce di tale culto si ritrovano a Cipro, dove Macrobio attesta l’esistenza di una statua di Afrodite barbata. Definita Afrodito da Aristofane, Filocoro nell’*Atthis* – il capolavoro in 17 libri, incompiuto (restano 72 frammenti), dedicato alla storia dell’Attica dagli inizi mitici fino alla morte dell’autore (262/261 a.C.) – la associa alla Luna in ragione dello scambio di abiti praticato da femmine e maschi durante i riti sacrificali in suo onore. Il personaggio di Ermafrodito può dunque essere la diretta prosecuzione dell’Afrodito di Cipro, e il suo nome significare “Afrodite in forma di Erma”.

¹¹ N. Aspesi, *E Dio creò la femmina*, cit., p. 45.

¹² Cfr. L. Lanza, *Donne greche (e dintorni). Da Omero a Ingeborg Bachmann*, Venezia 2001, pp. 95 ss.

¹³ Diodoro, *Biblioteca Storica* 4. 6. 5 (trad. di L. Fort). Strabiliante, in età moderna, il ritorno del mitico personaggio in una stramba liaison che coinvolge Sibilla Aleramo, al secolo Marta Felicina Faccio, e l’enigmatico mago 20enne Giulio Parise, ricordato nel cimitero monumentale del Verano da un lapide con simboli massonici. «Anche Sibilla viene sottoposta ai riti per “attrarre forze superiori e trascendenti”, tali da determinare “una coagulazione di luce astrale, che può proiettarsi in una figura psichica”. Solo che, nel suo caso, non si tratta di evocare i poteri dell’antico mitraismo», bensì di unirsi con Parise «a distanza. È il mito alchemico del due che diventa uno, rappresentato dalla figura dell’Ermafrodito sacro. Più volte, nel diario, Sibilla annota i frutti dei tentativi: “Mi son concentrata nel suo nome, nulla... mi ha suggerito di concentrarmi nel pensiero di un’entità cosmica, p.e. lo spirito del sole... ancora nulla”. Alla fine lo tradirà con un aviatore, Furio Drago. E reciderà il legame: “La mia poesia nasce dalla mia passione di donna. Non posso snaturarmi. Già troppo ho sconfinato. Sono sull’orlo della follia. Folle è Onofri, folle è Luciano ma in ambedue il delirio è lucido. In me, se mi lasciassi afferrare, diverrebbe tenebra”», P. Melati, *Vita e amori esoterici di Sibilla*, “il Venerdì di Repubblica”, 19 giugno 2015, p. 111.

¹⁴ M.G. Di Rienzo, *Perché abbiamo bisogno della storia delle donne*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Sull’intrigante problematica vd. per esempio L. Lanza, *Vino Donne Amori (di varia antichità)*, Venezia 2006.

¹⁷ P. Caporossi, *La parola di Diotima nel Simposio di Platone*. E continua: «Questo passaggio serve per cogliere, intanto, che amare è cercare di stare in equilibrio tra felicità e infelicità, tra perfezione divina e pochezza umana: quasi su un filo teso da quel desiderio che continuamente cerca quel che manca al cuore, all’anima. L’amore è così desiderio senza possesso, è mancanza che agita e mobilita, è passaggio, tensione tra toccare il cielo con un dito e sprofondare nella polvere. Per questo l’amore è un particolare sapere che, quasi approfittando del suo mancato possesso della verità, si fa mediatore tra scienza e ignoranza, perché ne vive la condizione necessitante».

¹⁸ M.G. Di Rienzo, *Segni e simboli della dea (Parte I)*.

¹⁹ Ferrara 2014.

²⁰ A. De Perini, *Anna. Una differente trinità*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem* (puntini miei). Già prima di Nadia Lucchesi, per altro, forte attenzione alla presenza femminile nei *Vangeli Apocrifi* dedica in “Senecio” il saggio *Ricercare donna... nelle storie perdute* di Ivana Ceresa, registrato nella trascrizione dal vivo di Bruna Malcisi, rivista e adattata dalla relatrice.

²⁴ Il quale «riconosce che nei *Vangeli Sinottici* non c'è una sola parola su Anna e la stessa Maria appare pochissimo. Dice che anche lui, a volte, trae utili riflessioni e citazioni dai *Vangeli Apocrifi*, in particolare da quello di Giacomo, che va collocato tra la fine del primo e l'inizio del secondo secolo dopo Cristo, quindi è sufficientemente antico per essere preso sul serio». Al di là dell'immane benché «benevola» critica indirizzata a Lucchesi per una forse eccessiva disinvoltura e una certa ascientificità «dal punto di vista storico», il religioso «ammette che l'autrice cita in modo rigoroso le fonti bibliche e la tradizione culturale greca e latina», riconoscendo la «possibilità che in tempi molto lontani, antichissimi ... gli uomini si affidassero all'autorità materna. Nadia Lucchesi gli ha offerto una visione della maternità e della femminilità a cui non aveva mai pensato e che gli è stata di “lezione”: la maternità, nonostante il patriarcato l'abbia “deturpata” e “subissata”, può effettivamente essere indicata come prospettiva d'amore per tutta l'umanità ... la Trinità del Padre - Figlio - Spirito Santo si presenta effettivamente con “tutte le caratteristiche della mascolinità”, perciò trova interessantissima la visione proposta da Nadia Lucchesi di un'altra trinità formata dalla madre che dà origine ad un'altra madre che dà origine al figlio», *ibidem*. Puntini miei.

²⁵ Nel censurare il «dominio maschile, che ha occultato o giudicato negativamente il pensiero e la tradizione femminili», Manziaga ricorda tuttavia come, nella *Bibbia*, si stagliano figure femminili straordinarie (Ester, Giuditta o Ruth). S'interroga poi sul «silenzio dei *Vangeli* anche riguardo a Maria, la madre di Gesù. A parte il *Vangelo di Luca* che ne parla, si sa, infatti, pochissimo di lei. Egli pensa che ci sia stata accanto alla tradizione ufficiale della Chiesa una tradizione femminile, una capacità femminile di interpretare le scritture, di leggere i segni dei tempi, di aspirare alla verità»: ciò, sulla base dei *Vangeli Apocrifi* e in considerazione del fatto che Tertulliano, in *De virginibus velandis*, «parla con dispetto di “donne eretiche, audaci, senza modestia, così sfrontate da insegnare e impegnarsi nelle dispute”», *ibidem*. Sulla femminilità biblica vd. per esempio L. Lanza, *La verità e il mito. Trittico muliebre*. Premessa di T. Agostini, Venezia 2010.

²⁶ A. De Perini, *Anna*, cit.

²⁷ C. Cretella, *Vergine & Madre. Iconografie mariane attraverso i secoli*.

²⁸ M.G. Caenaro, *Marguerite Yourcenar e la Grecia*. I puntini sono miei.

²⁹ Come risaputo, ad eccezione di Omero gli autori antichi presentano tre Gorgoni – Steno Euriale Medusa – delle quali l'unica mortale è appunto Medusa. Nasce straordinariamente bella ma, turpemente violata da Posidone nel tempio di Atena, viene storpiata dall'ira della dea in un mostro alato e spaventevole, dagli occhi fiammeggianti, il collo squamoso, gli artigli di bronzo, la chioma serpiforme. Così nella descrizione del Perseo ovidiano: «Era stata bellissima, oggetto della speranza e della competizione di molti pretendenti, ma la sua più grande dote erano i magnifici capelli. Ho conosciuto uno che poteva testimoniare di averli visti. Si dice che il re del mare violentò la giovane nel tempio di Minerva: allora la figlia di Giove si voltò indignata, coprendo i suoi casti occhi con lo scudo, e perché il fatto non restasse impunito trasformò i capelli della Gorgone in orribili serpenti. E anche ora la dea ostenta sul petto i serpenti che ha generato, per riempire i nemici di stupefazione e di terrore», Ovidio, *Metamorfosi* 4. 794-803 (trad. di G. Faranda Villa). Frutto del traumatico evento, dallo squarcio gorgonico balza fuori il cavallo alato Pegaso e il gigante Crisaore dalla spada d'oro, a sua volta progenitore di mostri innumeri.

³⁰ Uno stratagemma, si sa, escogitato dalla *metis* sublime di Atena, benefica e benevola all'eroe. Secondo una variante mitica la dea, «cattando sul suo scudo di bronzo l'immagine del volto vietato, permettendo a Perseo, costretto ad agire a ritroso, di intravedere il riflesso neutralizzato del mostro», fa interagire «due proprietà dello specchio, quella che permette di vedere dietro di sé, ma anche quella che consente la visione di ciò che l'occhio umano non sarebbe in grado di sostenere: affrontare il bagliore terrificante di quel sole tenebroso che è la Gorgone», F. Frontisi-Ducroux - J.-P. Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*. Trad. it. di C. Donzelli, Roma 1998, p. 141. D'altro canto, è proprio per volontà degli dèi – Ermes, la stessa Atena e le Ninfe – se l'eroe può contare sui preziosi talismani: i calzari alati, il falchetto e la bisaccia (strumenti della caccia alle teste) e, sopra tutto, l'elmo dell'invisibilità in pelle di cane, copricapo di Ade, in grado di arrecare le «misteriose tenebre della Notte», Esiodo, *Lo scudo di Eracle* 227 (trad. di L. Magugliani).

³¹ G. Cacciavillani in P. Preo, *Vita immaginaria di Camille Claudel, scultrice*. Postfazione di G.C., Firenze 1993, pp. 98; 99.

³² Prefazione di A. Macchia, Faloppio (CO) 2012.

³³ A. Macchia, *Vitalità dell'antico*.

³⁴ M.G. Caenaro, *Vibia Sabina. Ritratto di un'imperatrice*.

³⁵ *Ibidem*. Vd. il prosieguito: «Fu pertanto direttamente coinvolta nella politica di valorizzazione dei territori annessi a Roma condotta dall'imperatore, progetto ben simboleggiato nel tempio del Divo Adriano consacrato dal suo successore Antonino Pio (139-145) dove nello zoccolo della cella interna erano scolpite a fortissimo rilievo 24 maestose figure femminili a rappresentare le *provinciae* come sostegni dell'edificio dell'impero».

³⁶ Una delle due portentose statue di Tebe egizia, famosa nell'antichità per le sue doti sonore dovute a un particolare fenomeno fisico.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Lecce 2011.

³⁹ L. Lanza, *Su Giulia Balbilla. Appunti a latere*.

⁴⁰ *Gli epigrammi di Giulia Balbilla (ricordi di una dama di corte) e altri testi al femminile sul colosso di Memnone di Amalia Margherita Cirio*.

⁴¹ *Incontri con l'autore* (Amalia Margherita Cirio: *I ricordi di una dama di corte e l'ingiusta esclusione di Giulia Balbilla nel racconto agli studenti*. Luigi De Cristofaro: *A margine: note su presunte estromissioni femminili arcaiche, tra ruoli e funzioni di omerica memoria*).

⁴² Padova 2015.

⁴³ G. Palli Baroni, *A Maria Luisa Spaziani. In memoriam*.

⁴⁴ G. Vaglio, *Il complesso di Didone. Ma perché le donne toste perdono la testa per gli Enea?*

“Antiquus animus”: la tradizione preromana in Virgilio e Livio

di Luigi Gulia

1. In una recente riflessione su cultura classica e filologia, la disciplina che attraverso l'analisi critica testuale mette in comunicazione emozione e interpretazione, si riconosce al filologo un insopprimibile bisogno di verità, «qualità che [egli] condivide con il filosofo, con lo studioso di letteratura, con lo storico»¹.

Sull'argomento, con opinioni di reciproco arricchimento, intervengono Luciano Canfora, docente di Filologia greca e latina all'Università di Bari, e Carmine Catenacci, docente di Lingue e letteratura greca all'Università di Chieti-Pescara.

Canfora afferma che «la funzione della cultura classica è di aiutare a prendere le distanze per valutare il presente». Ed aggiunge che è possibile «capire il tempo in cui vivo, se mentalmente mi proietto nelle epoche lontane e ne riconosco la differenza»².

Catenacci definisce l'inattualità come «la più potente risorsa dei classici», cioè «la capacità di essere componente integrante della nostra cultura e visione del mondo, ma al tempo stesso di essere fuori dall'ovvietà del presente. I classici greci e latini mettono in discussione questioni essenziali che s'agitano nelle nostre personalità, mediante meccanismi di attrazione e immedesimazione, ma anche di straniamento e distanza». La filologia, come scienza e arte dell'interpretazione, «è anche un atteggiamento», cioè rispetto del testo e dell'autore, e quindi delle persone e delle idee³.

Due prospettive, dunque, tra loro complementari: la prima ci indica che la lettura dei classici, volgendo l'attenzione della mente al passato, produce una percezione più chiara delle differenze con il presente. L'altra prospettiva sottolinea come la consapevolezza di spazi temporali diversi e lontani tra loro possa affinare la lettura e l'interpretazione sia del passato sia del presente, lasciando emergere gli interrogativi più profondi che appartengono all'intima natura umana e mettendo a frutto quei meccanismi psicologici,

che Catenacci chiama di immedesimazione da una parte e di straniamento e distanza dall'altra.

2. Ambedue queste prospettive sembrano fondersi e arricchirsi di valori etici e di vagheggiamento poetico nell'opera del patavino Tito Livio e nel poema epico del mantovano Publio Virgilio Marone.

I due autori, pur nella peculiarità delle loro rispettive sensibilità umane e letterarie, sono accomunati dal medesimo contesto storico e dalla materia di indagine e di ispirazione, ma differente è il loro modo di porsi dinanzi alla predestinazione divina dell'impero universale di Roma.

In Livio, tenutosi estraneo, a differenza di Virgilio, alla sfera di protezione culturale e politica di Mecenate, è la *virtus*, la virtù degli uomini, il filo conduttore dell'ascesa di Roma, riscontrabile piuttosto nel passato repubblicano, tanto che lo storico patavino, con indulgente e bonaria ironia, fu apostrofato come *pompeianus* dal divo Augusto in tempo ormai di innocua opposizione.

Nell'*Eneide* di Virgilio il destino universale di Roma culmina nell'opera di Ottaviano, celebrato come restauratore della pace e fondamento di un ordine nuovo, in qualche misura già idealmente auspicato e «vagheggiato nei luoghi ameni delle *Bucoliche* e nei campi fecondati dal lavoro umano delle *Georgiche*»⁴.

È riconosciuto dagli studiosi che Livio e Virgilio abbiano messo mano, l'uno all'opera storica *ab Urbe condita* e l'altro al poema *Eneide*, pressoché nel medesimo periodo, probabilmente attorno al 27 a.C., l'anno in cui il Senato conferì il titolo di *Augustus* al *princeps* Ottaviano. E c'è chi, come Italo Lana, ritiene che anche Virgilio avrebbe potuto dire ciò che Livio confessava di sé⁵: *mibi vetustas res scribenti nescio quo pacto antiquus fit animus* («a me, che sono intento a scrivere la storia dei tempi antichi, non so come antico mi si fa l'animo»)⁶.

Antiquus animus potrebbe sì addirsi anche a Virgilio, ma – a nostro modesto avviso – solo nella evocazione di un vivo senso della tradizione. In Livio *antiquus animus* è la condizione di colui che, mentre si immedesima nelle ragioni che avevano indotto i *prudentissimi viri* del passato a dar credito a prodigi divini nell'interesse dello stato, imputa

a indifferenza religiosa, cioè a indifferenza verso valori di natura morale che è male più grave perfino della superstizione, il ricorso a soprusi e violenze, come è avvenuto, ad esempio, nelle ostilità in Macedonia, prima che il console Lucio Emilio Paolo, il vincitore di Pidna nel 168 a.C., riconducesse a disciplina l'esercito diviso tra coloro che erano rimasti fedeli alla tradizione dell'onore e della lealtà anche nei rapporti col nemico e coloro che invece erano stati più inclini a ricercare, unicamente e senza scrupolo alcuno, il proprio utile⁷: vicenda specifica cui la narrazione liviana si riferisce, ma allusiva anche del torbido periodo delle successive guerre civili.

3. Nella storia di Tito Livio, diversamente da quella pragmatica di Tucidide e di Polibio, prevale l'intento etico, cioè lo spirito di adesione al *mos maiorum* e alle consuetudini che avevano trovato efficacia normativa nelle leggi e nelle istituzioni dell'ordinamento romano. Ed è probabile che Dante abbia inteso far coincidere l'autorevolezza dello storico e il rigore morale di Livio, quando lo definisce colui "che non erra", pur mutuando questa espressione, come pare, dal *Roman de la Rose* di Jean de Meung⁸.

Nel proemio ai suoi annali, una vera prefazione programmatica, Livio è consapevole della differenza tra i nuovi scrittori del suo tempo⁹, che prediligono la forma monografica, e la sua scelta annalistica, collocabile nel solco della più antica tradizione storiografica romana. Si dichiara comunque lieto di aver contribuito alla memoria delle gesta *principis terrarum populi* e saprà trovare motivo di consolazione se il suo nome risulterà offuscato dalla *nobilitate ac magnitudine* di quella folta schiera di scrittori.

Questa dichiarazione, al di là di una patina retorica e forse anche sottilmente ironica, rivela quanto Livio sia appunto consapevole della imponenza della sua opera risalente fino agli inizi umili di Roma che – si legge tra le righe – non andrebbero mai dimenticati. Egli non dubita quanto invece la maggior parte dei lettori preferirebbe volgere il proprio interesse agli eventi recenti, in cui da tempo si consumano le forze del popolo. È evidente l'allusione alle guerre civili¹⁰, ma è anche esplicito il riferimento alla così accresciuta grandezza di Roma, da diventare per se stessa motivo di travaglio interno. Livio è convinto tuttavia che proprio questo sarà il premio chiesto alla sua fatica: il riuscire a tenersi lontano *a conspectu malorum* che per tanti anni si sono intrecciati sotto gli

occhi dei suoi contemporanei. Fino a quando, almeno, egli spera, si dedicherà *tota mente* a ripercorrere quei tempi antichi, libero da ogni affanno che possa angustiare il suo animo, pur senza distoglierlo dalla narrazione della verità.

Seguono due importanti indicazioni che segnano l'impronta dell'intera opera: la prima riguarda il rispetto di tutto ciò che per tradizione appartiene all'età anteriore alla fondazione di Roma o alla stessa sua fondazione, racconti forse più convenienti alla penna di poeti che di storici, ma che egli, fedele alla *pietas* e alla *religio* degli antichi non si sente né di convalidare né di respingere.

Ce n'è un esempio significativo allorché egli conclude la narrazione delle imprese immortali di Romolo, in pace e in guerra, affermando che in questi fatti non vi è nulla che impedisca di credere all'origine divina del fondatore di Roma e alla divinità che gli fu riconosciuta dopo la morte¹¹. Esito sul quale Livio riporta la tradizione del rapimento in cielo del re durante un'improvvisa tempesta, circostanza che fece salutare Romolo come *deum deo natum*, senza tuttavia trascurare la diceria, *perobscura fama*, di un complotto di senatori ostili al re, in verità più amato dal popolo che dai patrizi¹².

Ed ecco profilarsi, nell'angustia della città rimasta orfana del re, una voce profetica sul dominio universale di Roma. Se ne fa portavoce Giunio Proculo, uomo autorevole e degno di fede, «per quanto – annota la prudenza dello storico – straordinario fosse l'episodio riferito»¹³.

Queste le parole di Proculo: «Romolo, o Quiriti, padre di questa città, alla prima luce di questo giorno sceso d'un tratto dal cielo mi è venuto incontro. Mentre pervaso di orrore rimanevo immobile in atto di venerazione, supplicandolo che mi fosse consentito guardarlo in volto, egli disse: “Va’, annuncia ai Romani che gli dei così vogliono, che la mia Roma sia signora del mondo: perciò coltivino l'arte della guerra, e sappiano e tramandino ai posteri che nessuna potenza umana potrà resistere alle armi di Roma”. Dette queste parole risalì al cielo»¹⁴.

Segue la considerazione critica di Livio, a sottolineare quanto ormai *religio* e *pietas* connotassero il nascente popolo romano: «È incredibile – egli scrive – quanta fede si prestò al racconto di quell'uomo, e quanto si attenuò nella plebe e nell'esercito il dolore per la perdita di Romolo, una volta creduta certa la sua immortalità»¹⁵.

Tornando ora alle dichiarazioni del proemio, si capisce con maggiore chiarezza l'atteggiamento rispettoso dello storico.

Si conceda pure alle antiche età di consacrare i primordi delle città unendo l'umano col divino, ma proprio in questo ambito e sotto questo profilo si coglie nel testo un tono di polemica, garbata e motivata, nei confronti della malevola critica razionalistica dei Greci, i quali, ormai *aequo animo* sottomessi all'impero di Roma, rivendicano per le proprie città un'origine divina, mentre assai più lecitamente la gloria guerriera del popolo romano dovrebbe vedersi riconosciuto il vanto della paternità di Marte¹⁶.

Non è ciò, tuttavia, che preme allo storico Livio, comunque si considerino e si giudichino queste o simili leggende.

Ben altro è il suo intento, e qui si inserisce, quasi a mo' di auspicio, la seconda indicazione prima annunciata: che ciascuno ponesse mente alla vita, ai sentimenti di quegli antichi: «con quali uomini e arti in pace e in guerra fondassero e ingrandissero l'impero; e poi che mi seguisse con l'animo per vedere come col venir meno della disciplina morale i costumi dapprima si siano rilassati, poi sempre più siano discesi in basso, ed infine abbiano preso a cadere a precipizio, finché si è giunti a questi nostri tempi, in cui non riusciamo più a sopportare i nostri vizi né i rimedi»: ecco in questo consiste, per Livio, l'utile e salutare studio della storia: «l'avere davanti agli occhi esempi di ogni genere testimoniati da un'illustre tradizione», affinché ci sia una proficua incidenza sulle scelte di vita personali, evitando ciò che è turpe nelle cause e negli effetti¹⁷.

Facciamo nostra la sintesi, luminosa e al tempo stesso lapidaria, di Santo Mazzarino sull'intento di Livio: «Il fascino della sua opera è dunque nell'esaltazione della vita morale, posta al centro della vicenda umana»¹⁸. Una umanizzazione – potremmo aggiungere – della storia come processo di educazione dell'intelligenza e dello spirito perché non ci sia separazione tra conoscenza ed esperienza vissuta.

Dalla somma dei comportamenti dei singoli sembra dipendere anche la civiltà di un popolo. Questo profondo nesso si ricava dal brano conclusivo del proemio: «nessun

popolo mai fu più grande o più virtuoso o più ricco di buoni esempi, né vi fu città in cui così tardi siano penetrati l'avidità e il lusso, né dove così grande e durevole onore sia stato reso alla povertà ed alla semplicità di vita: come è vero che quanto minori erano le ricchezze, tanto minore era la cupidigia».

È difficile poter determinare il momento storico di così grave passaggio. *Nuper*, recentemente, secondo Livio; dopo la distruzione di Cartagine, nel 146 a.C., secondo Sallustio. Sta di fatto che le ricchezze hanno rafforzato l'avidità; dal lusso e dalle libidini rapido è stato il precipizio morale¹⁹. E tuttavia, fedele al suo primario intento, la narrazione di così gigantesco percorso storico non può indulgere alle *querellae* (lamentazioni), ma dare spazio alla forza spirituale e civile della *pietas* e della *religio* come a confidare nella capacità purificatrice delle umane virtù, rigenerate dalla conoscenza dei fatti: «se come per i poeti anche per noi storici vi fosse l'usanza, più volentieri comincerei con buoni auguri e voti e preghiere agli dei ed alle dee, perché diano un felice successo a chi si accinge a tanta fatica»²⁰, tanto più che gli inizi riconducono il lettore all'umiltà di quei primordi antichi in cui lo stesso autore *tota mente* si immerge²¹.

Orgoglioso dei propri natali patavini, nell'incipit del libro I *ab Urbe condita*, volendo accostare l'origine della sua città a quella di Roma, accoglie, insieme con la tradizione del profugo Enea, anche quella di Antenore, l'altro eroe troiano che, con un gruppo di Eneti (gli Enetoi dei Greci) proveniente dalla Paflagonia (regione dell'Asia Minore), avrebbe occupato il territorio poi chiamato Veneto e fondato Padova.

Nella versione seguita da Livio, l'approdo di Enea sulle coste del Lazio, nel territorio di Laurento, si risolve nel superamento, anche da parte del re indigete Latino e degli Aborigeni, di un paventato scontro d'armi. Il reciproco patto di accoglienza, di amicizia e di fedeltà che ne consegue è facilmente interpretabile come un prodromo di quella che sarà la politica romana di associazione di nuove genti. Al patto pubblico, seguendo la narrazione liviana, si aggiunge un vincolo domestico, *foedus domesticum*, mediante il matrimonio di Enea con la figlia del re Latino, dalla quale deriva il nome di Lavinio (l'attuale Pratica di Mare) dato alla nuova città fondata per stabile e sicura sede dei Troiani.

Quando Turno, re dei Rutuli, anteposto ad uno straniero nella promessa di Lavinia, dichiara guerra e, disperando della vittoria, ricorre all'aiuto di Mezenzio, uno dei re etruschi, signore di Cere, Enea unifica Troiani e Aborigeni sotto il nome di Latini, affinché oltre al nome abbiano anche le stesse leggi. Pure sotto questa vicenda militare e politica si cela quella che sarà la strategia dell'impero di Roma nei confronti dei popoli a mano a mano assoggettati: non l'oppressione, ma l'assimilazione e la parificazione mediante l'efficacia del diritto.

Il pensiero di noi lettori corre subito ai più famosi versi del libro VI dell'*Eneide* (851-854), al monito solenne del padre Anchise: *tu regere populos, Romane, memento*, con le arti del diritto (*pacique imponere morem*), della moderazione e della clemenza verso i vinti (*parcere subiectis*) e dell'inflessibilità verso i superbi (*debellare superbos*).

Attraverso la sua discendenza e le fondazioni dei Prischi Latini che si susseguono dopo Alba Longa, rapidissimo si colma lo spazio di ben quattro secoli fra la caduta di Troia, l'approdo di Enea nel Lazio (circa 1184 a. C.) e la fondazione di Roma (753 a. C.), allorché il fato interrompe un intreccio di fatti violenti e di soprusi.

Il dio Marte legittima il parto gemellare di Rea Silvia, da cui per altre vicissitudini provvidenziali Romolo e Remo si contendono la fondazione di una nuova città che sarà più grande di Alba e di Lavinio, raccogliendo la popolazione esuberante fra gli Albani e i Latini e i pastori che ad essi si aggiungono. Il vincitore Romolo fortifica il Palatino e celebra sacrifici, agli altri dei secondo il rito albano, ad Ercole secondo il rito greco, seguendo l'usanza introdotta da Evandro²².

Ancora una volta Livio mostra rispetto verso l'evocazione di un mito di raccordo tra riti indigeni e riti, come in questo caso, arcadici, importati in Italia dal re Evandro, profugo dal Peloponneso, prima della venuta di Enea.

Stanziatosi sul Palatino, Evandro avrebbe riconosciuto la divinità di Ercole, uccisore del pastore Caco usurpatore di armenti, e manifestato il vaticinio di un'*Ara Maxima*, l'antico santuario nel Foro Boario eretto in onore del dio del commercio.

L'ampia digressione dedicata da Livio a questa leggenda viene letta come allusione alla «rinnovata importanza che Augusto assegna al culto dell'*Ara Maxima*»²³; l'esito dello scontro tra Ercole e Caco come «il simbolo della politica di Roma che abbatte i superbi e

libera i popoli dalla loro oppressione»; il re Evandro, che fonda il suo sapiente governo sulle leggi e sul diritto, è anticipatore di quella *moderatio* che, insieme con la *concordia*, sarà fondamento di solidità dell'impero, tema ricorrente nei successivi libri della storia di Livio.

4. La leggenda di Enea nell'opera di Livio è l'avvio di una narrazione che volge costantemente pensiero e memoria al passato per capire l'amarezza derivante da un presente che rischia di distanziarsi dal *mos maiorum* proprio quando si celebra la *pax Augusta*.

Nel poema di Virgilio la vicenda di Enea è la profezia di una missione che vedrà Roma madre e centro di civiltà unificatrice di tutti i popoli raggiunti dalle sue armi e dalle sue leggi e alla cui crescita iniziale consacrarono vite popolazioni italiche e non, Troiani e Latini, Rutuli e Arcadi, Etruschi e Volsci²⁴.

Non si può trascurare, in questo nostro angusto e circoscritto excursus, che il tema del dolore e dell'amore sacrificato²⁵, del dovere sacro e della forza interiore, che tocca l'umanità dei protagonisti e i sentimenti dei lettori, va oltre i confini della esaltazione di un processo storico che sotto Augusto vede il suo compimento, per farsi esperienza universale di spiritualità. Già nelle *Georgiche* dolore e fatica appartengono alla vicenda dei singoli, nel poema si estendono alla storia dei popoli riguardando vincitori e vinti.

Tutta la seconda parte del poema, dall'arrivo di Enea nel Lazio fino al tragico esito del duello che segna la morte dell'antagonista Turno, è un susseguirsi di scontri, dopo una iniziale pausa di tranquillità e di antico richiamo bucolico presso le foci del Tevere.

Nella invocazione ad Erato (VII, 37 ss.), la musa dell'amore, Virgilio dichiara che narrerà la condizione e i fatti del Lazio, quando uno straniero con la sua flotta per la prima volta fece approdare un esercito alle spiagge d'Ausonia; rievocherà l'origine della prima battaglia e dirà le orrende guerre, le mischie e l'ira che spinse alla morte i re e alla contesa le forze dei Tirreni, dai Latini agli Etruschi.

Questo esordio del libro VII è la conferma delle ultime parole del libro precedente rivolte ad Enea dall'ombra del padre Anchise nell'incontro ai Campi Elisi, dopo il canto profetico della futura stirpe romana e della affermazione dell'impero con le già ricordate

arti del diritto, della clemenza verso i sottomessi e della inflessibilità verso i superbi. Nel momento del commiato Anchise aveva preannunciato al figlio le guerre da sostenere una volta approdato sul suolo d'Ausonia e le prove da sopportare e superare (VI, 888-892).

La versione liviana di un rapido evolversi degli eventi, nel poema virgiliano si fa invece intreccio di più drammatiche e prolungate tensioni, sulla scorta delle tradizioni del patrimonio culturale latino: dal *Carmen belli Punici* di Nevio alle *Origines* di Catone, alle *Antiquitates* di Varrone.

Allo scenario dell'amichevole accoglienza del re Latino e dell'offerta in sposa della propria figlia Lavinia, in aspro disaccordo con la regina Amata, si contrappone il convulso evolversi di situazioni, generato dall'ira di Turno, il geloso re dei Rutuli, che innesci il vessillo di guerra (VIII, 1) avendo infiammato di ardori bellicosi la tranquilla Ausonia (VII, 623)²⁶.

La rassegna dei popoli in armi, con poetico intento eziologico, permette in qualche misura di risalire alle antiche città del *Latium vetus* fino agli Etruschi a nord e ai Volsci a sud con l'ardimentosa vergine Camilla. Ben cinque grandi città sono citate da Virgilio intente a forgiare le armi: *Atina potens*, la superba Tivoli, Ardea, Crustumio (o Crustumerio) e *Antemnae* in Sabina (VII, 629-631). Mille sono i guerrieri che Mezenzio e suo figlio Lauso guidano da Agilla, la Cere degli Etruschi, poi Cerveteri. Seguono gli Ernici, a sud di Preneste, e ad est i Sabini di Amiterno, di Curi, di Ereto, di Trebula Mutusca e Nomento. Né mancano sconfinamenti, con guerrieri campani delle terre del Massico, benedette da Bacco per il vino Falerno, e gli Osci; né manca gente da Marruvia, la capitale dei Marsi, e, più vicina, al cuore del *Latium*, la prole d'Ippolito dai boschi di Ariccia (VII, 647 - 817).

Alla concitazione di Turno e dei suoi alleati si oppone l'azione benigna del dio Tiberino e della dea Venere: il primo lo rassicura, è lui l'atteso dal suolo di Laurento e dai campi latini dove avrà sicura dimora insieme con i penati; in sogno gli rivela il ritrovamento di una scrofa bianca con trenta porcellini, profezia già presente in Varrone²⁷ della fondazione di Lavinio e di Alba Longa trent'anni dopo da parte di Ascanio per un dominio limitato nel tempo ma foriero di quello illimitato di Roma (VIII, 31-65).

Il pio Enea immola la scrofa a Giunone (VIII, 84-85) per vincere la sua collera e le sue minacce, con un gesto che può essere letto come allusione virgiliana alla futura politica augustea di ripristino degli antichi culti religiosi.

Il dio Tiberino accompagna l'eroe troiano attraverso le correnti delle sue acque fino a Pallanteo, il villaggio sul Palatino dove regna l'arcade Evandro nella semplicità del luogo e dei costumi negli stessi spazi ombrosi, tra pascoli e austere capanne, destinati a coprirsi della grandiosa potenza della capitale dell'impero di Augusto (VIII, 126 ss.).

Nel ricordo di Anchise si riconoscono i motivi di antica parentela e ospitalità (VIII, 154 ss.), che rendono solenne la condivisione dei riti religiosi di ringraziamento in onore di Ercole, liberatore del Lazio dal furfante Caco, usurpatore di armenti. La lunga digressione virgiliana sul mito in questo passo del poema (VIII, 184-305), come nell'opera di Livio, ha l'intento eziologico dell'*Ara maxima* che nel foro boario di Roma sarà centro del culto di Ercole, in consonanza con la pace di Augusto, celebrato anch'egli come restauratore di ordine e concordia.

A questo luogo pacificato da Ercole si addiceva la placida età saturnia. Gli si confaceva il nome di Lazio perché ivi il re Saturno era rimasto felicemente nascosto per secoli fino all'arrivo di una schiera di Ausoni e di genti sicane animate da furore di guerra e da brama di possesso (VIII, 314-336). Qui, guidato dalla fortuna, subentrò Evandro, profugo dal Peloponneso prima di Enea. È lui ora a mostrare all'eroe troiano in proiezione profetica i luoghi simbolo della città romulea, dalla rupe Tarpea al bosco sul Campidoglio, dall'Aventino al Gianicolo, fino a giungere presso l'angusta e modesta dimora del re (VIII, 337-369), simile alle capanne di legno e paglia ricostruite da scavi archeologici sul colle Palatino, come a richiamare le umili origini della futura grandezza di Roma imperiale.

Mentre Enea trascorre la notte su un letto di foglie e su pelle di libica orsa, ecco Venere, in molle amplesso, richiedere a Vulcano di forgiare armi divine per il figlio (VIII, 370-453). Sullo scudo sono effigiati episodi salienti della storia futura di Roma, dai primordi della città alla battaglia di Azio e al trionfo di Augusto (VIII, 608-731). Come sulle spalle si era caricato il padre Anchise per un trapasso di tradizioni, così Enea con lo scudo si carica del destino di Roma, pronto ad affrontare Turno e i suoi alleati.

Non è certo possibile seguire da vicino tutte le vicende pur degne di risalto, come il commovente ed eroico gesto dei giovani Eurialo e Niso (IX), o come più avanti nel campo opposto l'intrepido coraggio di Camilla regina dei Volsci (XI). Né si possono seguire le imprese di guerra che vedono fronteggiarsi la confederazione latina guidata da Turno e l'altro raggruppamento di troiani, arcadi ed etruschi guidato da Enea.

Non possiamo omettere, però, la grande capacità di controllo e moderazione dimostrata da Enea nel cercare l'appoggio e l'accordo dei suoi alleati. Egli prefigura l'abilità politica che animerà la strategia romana. Né possiamo omettere, dall'altra, la furia e la ferocia di Turno, che esprime il contrario delle virtù della *clementia* e della *humanitas* proprie dei futuri condottieri romani.

Così è pausa di *pietas* la tregua di dodici giorni per la sepoltura dei morti (XI), dove si inaugura il rito delle "spoglie opime" che sarà proprio del culto romano. Enea innalza come trofeo a Marte, dio della guerra, le armi del nemico Mezenzio (XI, 1-21), prima di esortare i compagni ad affidare alla terra i corpi insepolti delle vittime, per onorare con l'estremo tributo le anime elette, dal cui sangue nasce la patria promessa. Mesto si snoda il lungo corteo del corpo composto dello sventurato ed esanime Pallante, figlio di Evandro (XI, 22-99).

Il duello di Enea e Turno pone fine alla guerra e al poema (XII). Turno esce tragicamente di scena, Eneadi e Latini si fondono nello stesso nome, Troia cede la sua storia alla nascente potenza di Roma. Si compie l'antico comando del divo Apollo: *Antiquam exquirite matrem* (III, 96): «Qui la casa di Enea dominerà su tutte le terre, / e i figli dei figli, e quelli che nasceranno da loro» (III, 97-98).

In questo esito si incontrano il poeta Virgilio e lo storico Livio ai cui rispettivi testi abbiamo cercato di attenerci.

¹ B. Garavelli, *L'emozione della Filologia*, "Avvenire", Agorà | cultura, 16 settembre 2015, p. 25. Lo spunto dell'articolo-recensione è offerto dalla nuova edizione (riproposta dall'editore Aragno, 2015) del libro di Antonio Bernardini (1885-1917), *Il concetto di filologia e di cultura classica*, rimasto incompiuto e ripreso dal suo allievo Gaetano Righi (1892-1968) in prima edizione nel 1947.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ G.F. Gianotti - A. Pennacini, *Società e comunicazione letteraria in Roma antica*, 2. *Storia e testi dal I sec. a.C. al principato di Augusto*, Loescher Editore, Torino 1981, p. 156.

⁵ I. Lana, *Letteratura Latina. Disegno storico della civiltà letteraria di Roma e del mondo romano*, Casa Editrice D'Anna, Messina-Firenze 1978, pp. 229-230.

⁶ Livio, XLIII, 13, 1-2.

⁷ G. Pascucci, *Introduzione a Storie, Libri XLI-XLV e Frammenti di Tito Livio*, VII, UTET, Torino 1971, pp. 14-15.

⁸ *Inferno*, XXVIII, 12, cerchio VIII; bolgia IX, seminatori di scandali e scismi: «Questo dice, perché Livio fu storiografo e non poeta, e scrisse la pura veritate delle istorie Romane, e sempre è posto e reputato de' più veritieri scrittori che mai fussero» (Buti). Cfr. A. Martina, *Livio Tito*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, pp. 673-677, part. 674: secondo G. Billanovich, *Tra Dante e Petrarca*, in "Italia Medievale e Umanistica", VIII [1965]39, Dante si ricordò che Jean de Meung nel *Roman de la Rose* (v. 5634) aveva detto «se Titus Livius ne ment» (cfr. vv. 6324 ss.: «Si cum dist Titus Livius / Qui bien set le cas recontes» e v. Scherillo, p. 339 e n. 1 in M. Scherillo, *Dante e Tito Livio*, in "Rendic. Ist. Lombardo" s.2, XXX (1897) 330 ss.

⁹ Come Sallustio e Sisenna.

¹⁰ Il 2 settembre del 31 a.C. la battaglia di Azio, nel mare Ionio, allorché la flotta di Ottaviano, al comando di Agrippa, sconfisse quella di Antonio e Cleopatra, pose fine alla guerra civile, di fatto iniziata con l'assassinio di Cesare alle Idi di marzo del 44 a.C.

¹¹ Livio, I, 15, 6. Per i passi di seguito citati e le relative traduzioni, abbiamo preferibilmente seguito l'edizione delle *Storie*, UTET; in particolare, per la *Praefatio* e il libro I, il tomo I, a cura di L. Perelli, Torino 1974.

¹² Ivi, 16, 1.

¹³ Ivi, 16, 5.

¹⁴ Ivi, 16, 6-7.

¹⁵ Ivi, 16, 8.

¹⁶ Livio, *Praefatio* 7.

¹⁷ Ivi, 9-10.

¹⁸ S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, II, 2, Editori Laterza, Bari 1966, p. 49.

¹⁹ Livio, *Praefatio*, 11-12.

²⁰ Ivi, 13.

²¹ Ivi, 5.

²² Così Livio, I, 7, 3.

²³ L. Perelli, *Introduzione a Storie di Tito Livio*, cit., p. 132, nota 4.

²⁴ I. Lana, *Letteratura Latina*, cit., p. 230; E. Paratore, *Storia della letteratura Latina*, G. C. Sansoni Editore, Firenze 1962, p. 389.

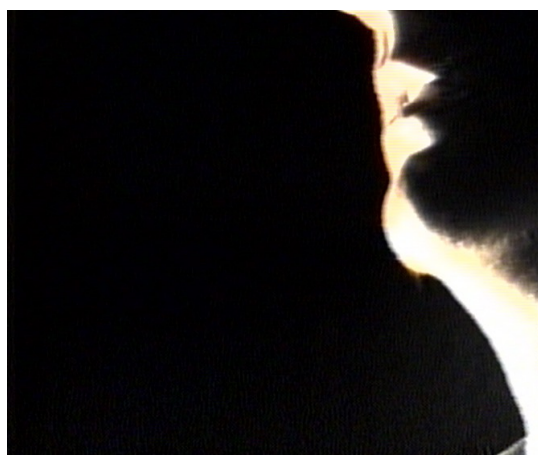
²⁵ Il tema della rinuncia da parte del *pius* Enea all'amore di Didone sarà la componente psicologica e poetica delle future rivalità e ostilità, in sede storica, tra Cartagine e Roma.

²⁶ Una ripresa, sulle coste del Lazio, dell'antica avversione di Giunone al viaggio di Enea, che aveva rinunciato all'amore di Didone per assecondare la missione divina di capostipite della dinastia romana.

²⁷ *De lingua latina*, V, 144.

Performance poetica

di Anna Maria Pugliese



Frame video Eros, 1' 54", 1997

Anna Maria Pugliese, artista napoletana che gioca sull'intermedialità a tutto campo, propone installazioni nelle quali si fa uso della voce come connettivo spazio- temporale tra i singoli elementi figurali. [...] ¹ un ruolo centrale è sostenuto da un video nel quale una bocca femminile, in primo piano, combina in reiterata successione un gioco fonemico che riassume tutto il senso dell'operazione. La bocca pronuncia prima in tono sommesso, poi sempre con maggiore consapevolezza, questa serie di parole: " é/ es/ se/ ses/ sesso/ so/ é/ ero/ eros/ è "; una voce fuori campo, come in eco, riprende la successione. Si passa da un" è

" che vale come atto percettivo elementare, ad un " è " come rivelazione della coscienza, passando per le parole " sesso" ed " eros ", dove la prima si pone come cerniera tra coscienza animata e inanimata e la seconda rappresenta l'armonizzazione dell'essere.²

ORA TU SAI

Ora tu sai

ma non puoi dirlo

agiti la chiave della vita

nella porta dell'arcano

per iniziarti al viatico

Ora tu sai

ma non puoi dirlo

l'occhio del Demiurgo
o le voci della scienza
orientano il tuo andare

Ora tu sai

ma non puoi dirlo

l'avvento del fine vita
tramonta ogni dubbio
nell'aurora della verità

Ora tu sai

ma non puoi dirlo

ne io potrei udire³

¹ G. Fontana, "La voce in movimento - Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora", con C.D, edizioni Harta performing & Momo, Monza, 2003, pp. 238-239

² Il video *Eros* è stato presentato in musei, gallerie e istituzioni internazionali tra cui: O.L.E 1° Convegno e Mostra Internazionale di Letteratura Elettronica, a cura di G. Di Gennaro, L. Masucci, PAN Palazzo delle Arti, Napoli, 2011; Tribù di Tecno Poetry, Le tribù del video e della performance, a cura di C. Davinio, Kerenina.it, da Le tribù dell'Arte II, curatore generale A. Bonito Oliva, Macro-Galleria Comunale di Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 2001; XI International Poetry Festival of Medellin, a cura di C. Davinio, Casa de Las Palabras, Medellin, Colombia, 2001; Poevisioni 2000 (techno Poetry), in I° International Exhibition of Experimental Poetry, Round Festival Rimini, a cura di C. Davinio, Rimini, 2000; 1° Forum delle donne creative del Mediterraneo per la pace, a cura di S. Weller, Prefettura del Dodecaneso, Rodi, Grecia, 2000. Documenta Donna, a cura di S. Barbagallo, Palazzo Patrizi, Siena, 2000. International Art Exhibition, a cura di Syberia Nova Cultura Center, Università Statale di Kemerovo, Kemerovo, Russia, 1999; Cortocircuito-Monumedia, a cura di F. Cerami, Palazzo Reale, Napoli, 1998; Eros, solo exhibition, a cura di A. Trimarco, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, Napoli, 1997.

³ A. Spagnuolo, *Frammenti imprevisi, antologia della poesia italiana contemporanea*, Kairós Edizioni, Napoli, 2011 p.340