

# Senecio

Direttore  
Emilio Piccolo



## Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro  
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

**Recensioni, note critiche, extravaganzas**

**Senecio**

www.senecio.it  
mc7980@mclink.it

*Napoli, 2010*

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.

*Incontri con l'irrazionale. 2*  
(Venezia, 20 novembre 2009)  
di Elisa Bugin

Dopo il successo dell'incontro precedente, del 20 ottobre 2009, che ha visto come relatori Roberto Velardi (Università di Napoli, L'Orientale) e Nicoletta Brocca (Università di Venezia, Ca' Foscari), si è svolto il 20 novembre 2009 il secondo appuntamento degli *Incontri con l'irrazionale. Esperienze dal mondo antico e riflessi moderni*, nell'ambito del progetto «I classici per l'Europa». Anch'esso, come il primo, ha avuto luogo nel salone del piano nobile del Liceo Classico "Marco Polo" di Venezia ed è stato organizzato dalla delegazione veneziana dell'Associazione Italiana di Cultura Classica in collaborazione col Liceo.

Carlo Brillante (Università di Siena), nella sua relazione *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica* illustra alcuni dei numerosi temi trattati nel suo nuovo libro (Pisa 2009); lo studio della letteratura greca basato su una sua scansione eccessivamente lineare che, fra le altre cose, presuppone una netta frattura fra l'epica omerica ed esiodea e la lirica, sebbene molto diffuso, non è del tutto corretto. Per quanto riguarda il rapporto fra cantore e Musa, Carlo Brillante sostiene che la sua evoluzione, a partire dall'epica arcaica, c'è ma è graduale e si può cogliere in modo netto solo nel periodo tardoarcaico, a partire dal VI sec. a.C., quando subiscono un mutamento anche la posizione e il significato della poesia nella società.

Omero ed Esiodo presentano un chiaro e unico modello di cantore, Esiodo non è in tal senso da opporsi a Omero. Il cantore, prima di comporre il canto o una sua sezione significativa, invoca la/e Musa/e, chiedendo sostegno e invitandola/e a intervenire nell'ambito dell'ispirazione poetica, come in *Il.* 2.484-487. In questo passo l'invocazione introduce un momento assai impegnativo della *performance*, ossia il celebre catalogo delle navi. Si nota qui una netta delimitazione fra le funzioni del cantore e quelle della Musa: da una parte c'è la divinità che possiede e dispensa la conoscenza al rapsodo, dall'altra c'è il cantore che nulla sa ma che gode di un rapporto privilegiato con la Musa e che, ascoltandola, attinge il sapere (egli sa ciò che la Musa gli comunica). Il cantore viene a trovarsi al centro di un processo di comunicazione che vede da un lato la Musa (garante del vero, *aletheia*) e dall'altro l'uditorio, al quale egli deve comunicare il suo sapere di origine divina.

L'importanza del sapere comunicato emerge chiaramente nel proemio della *Teogonia* di Esiodo (vv. 27-28). Questi versi vedono le Muse affermare che, se lo vogliono, sanno dire molte menzogne simili al vero e sono stati oggetto di innumerevoli interpretazioni. Fra esse ve ne sono due che hanno avuto maggiore successo ma entrambe non sono affatto convincenti. La prima

interpretazione è quella più tradizionale e prevede una distinzione fra la poesia omerica ed esiodea: Esiodo tenderebbe a distinguere la sua poesia, portatrice di verità, da quella omerica, ricca invece di finzioni e quindi non credibile. Questa tesi si dimostra però debole perché già nell'antichità (addirittura in età classica) i due autori epici non vengono contrapposti, bensì accostati come solidali. La seconda interpretazione, più recente, scorge nella dichiarazione esiodea l'inizio della poetica della finzione: Esiodo attribuirebbe a Omero invenzioni plausibili, combinazioni di verità e falsità da contrapporsi alla propria poesia che afferma la verità. Si attribuirebbe così a Esiodo l'inizio di una consapevolezza della poetica della finzione. La cosa tuttavia sarebbe estremamente prematura perché una tale riflessione teorica sulla poesia inizia invece molto dopo, con Simonide e poi con Pindaro. Dunque come si possono interpretare correttamente i controversi versi di Esiodo? Poiché il cantore dipende interamente dall'ascolto della Musa, egli può essere anche tratto in inganno: il sapere che comunica è veritiero perché è ispirato ma la Musa potrebbe comunicargli anche il falso. La Musa ispira il canto secondo la propria volontà e il cantore, prescelto e amato dalla Musa, lo esegue davanti all'uditorio. Affermando che le Muse possono anche dire il falso, Esiodo ribadirebbe la sua totale dipendenza da esse, così come Omero.

Verso la fine del VI e nel V sec. a.C. il rapporto fra cantore e Musa viene percepito diversamente. Non si assiste a un rifiuto totale del modello omerico ed esiodeo e del sapere, ma si tratta piuttosto di una critica. In Pindaro si riconosce la capacità di un cantore abile (in questo caso Omero) di abbellire, ornare e rendere grande la sua narrazione, talvolta a scapito della verità (p. es. *Nemea* VII, vv. 20-30): la critica e la negazione della verità del sapere dell'aedo c'è ma nel contempo se ne lodano e se ne riconoscono le doti. Un altro tipo di rilettura del rapporto fra cantore e Musa viene fornito da Platone (soprattutto nello *Ione*) e da Democrito (entrambi utilizzano il termine *enthousiasmos* per descrivere lo stato del cantore ispirato). Democrito non muove obiezioni a Omero (neanche del tipo pindarico), egli riconosce la validità della testimonianza omerica ma ne rilegge l'ispirazione secondo le rigide premesse filosofiche del pensiero atomista. La teoria democritea dell'*enthousiasmos* denota una possessione divina del cantore: la divinità interviene all'interno della persona e parla dalla persona stessa, senza mediazione alcuna. Gli atomi divini (emanati al di là della volontà della divinità) entrano in contatto con gli atomi, di natura affine, dell'anima del cantore che ne subisce così l'influsso in forma pressoché passiva. Vi è poi da aggiungere che non tutti gli uomini sono ugualmente adatti ad accogliere gli atomi divini, esiste una vera e propria predisposizione dovuta all'affinità fra gli atomi di una persona e quelli della divinità; ecco perché alcuni cantori erano molto più abili di altri (come si legge, a proposito di Omero, nel frammento democriteo 21 B D.-K.).

Carlo Brillante conclude il suo intervento dicendo che, sebbene il rapporto fra Musa e cantore in Democrito abbia molti punti in comune con lo stesso rapporto presente negli scritti di Platone, vi sono tuttavia delle differenze da evidenziare: in Platone manca infatti la concezione materialistica e si arriva ad affermare che anche un poeta di pessima qualità, se invasato dalla Musa, può comporre bellissimi testi; quando la Musa lo abbandona, egli perde le sue doti. Democrito invece non era giunto a conclusioni tanto drastiche, egli riconosceva ancora una certa autonomia al poeta nel processo della composizione.

Dopo la relazione di Carlo Brillante, prende la parola Ettore Cingano (Università di Venezia) che approva la meticolosità con la quale nel volume sono stati affrontati temi quali la sfida di Tamiri alle Muse e, più in generale, il rapporto fra cantore e Musa non solo nell'epica arcaica ma anche nella lirica, in particolare corale, in Simonide, Pindaro, Bacchilide.

Riguardo al problematico passo della *Teogonia*, Ettore Cingano dichiara di concordare pienamente con la tesi di Brillante e apporta inoltre qualche considerazione aggiuntiva.

Perché Esiodo, nella *Teogonia*, poema assai più breve di quelli omerici, insiste così tanto sul suo rapporto con le Muse e interviene in prima persona nel lungo proemio, ponendosi, assieme a tali divinità, al centro di una sezione così significativa dell'opera? Perché, rispetto al lungo proemio esiodico relativo all'iniziazione poetica, Omero è invece, nel corso dell'intera *Iliade* e dell'intera *Odissea*, così parco di riferimenti a se stesso e alla Musa? I più famosi sono il passo che introduce il catalogo delle navi e una piccola sezione del dodicesimo canto, in cui il narratore, dovendo raccontare una lunga fase della battaglia fra Achei e Troiani, interviene in questo modo (*Il.* 12.176): *ma raccontare ogni cosa, come un dio, mi è difficile*. La spiegazione della scarsità di interventi del narratore o di invocazioni alle Muse nei poemi omerici si spiega in relazione al contenuto che il narratore si accinge a raccontare. Il passo in cui Omero invoca le Muse in *Il.* 2.484-493 serve a introdurre il catalogo delle navi, dove, non a caso, il poeta riappare in prima persona. Cosa hanno dunque in comune gli interventi del narratore e le invocazioni alle Muse omerici con quelli esiodici? Introducono parti del racconto che richiedono uno sforzo mnemonico eccezionale. Genealogie, cataloghi, liste di nomi, erano passi estremamente impegnativi per un rapsodo che componeva oralmente; la notevole tensione narrativa necessitava quindi di un supporto di precisione per un corretto ricordo: la Musa. La maggiore presenza di interventi in prima persona e la menzione delle Muse in Esiodo è dunque da mettere in relazione al tema narrato: una teogonia. Il genere epico catalogico necessita di una narrazione accurata perché è costituita di nomi e classificazioni precise. Omero ed Esiodo si dimostrano solidali nel loro invocare le Muse o intervenire in prima persona in determinati contesti narrativi (Omero adotta queste tecniche narrative con minore frequenza poiché le sue narrazioni riguardano gesta d'eroi più che genealogie o liste di nomi). Il rapporto fra la Musa

e il cantore è enfatizzato quando ve ne è più bisogno: vi è dunque consapevolezza nell'uso delle invocazioni e degli interventi in prima persona. La Musa ha già nei poemi epici, oltre alla sua fondamentale funzione di ispiratrice del canto e aiuto mnemonico, una funzione strategica, narrativa, ossia funge da articolazione della narrazione: segnala il passaggio a un altro tema, un tema che richiedeva al rapsodo grande impegno mnemonico e abilità (ecco spiegato perché in Omero questo tipo di articolazioni della narrazione si trovano per segnare il passaggio a temi che comprendono cataloghi o sequenze di nomi); l'uditorio ne era consapevole e questo tipo di snodi narrativi ne rinvigoriva l'attenzione.

Ettore Cingano sottolinea poi le analogie fra l'ispirazione divina del cantore e quella del *mantis* (l'indovino): entrambi hanno un rapporto molto stretto con la divinità e ne vengono ispirati, vi è poi una lunga tradizione che vuole ciechi sia i cantori, sia gli indovini (anche se una cecità punitiva colpirà perfino Stesicoro): la visione interiore compensa quella esteriore. Eppure vi è da rilevare un fatto curioso: i più grandi cantori dell'antichità, Omero ed Esiodo, sono protagonisti di una morte misera perché non sono stati in grado di 'indovinare', 'interpretare' (Omero non riesce a risolvere un indovinello postogli da alcuni pescatori, Esiodo fraintende il responso di un oracolo).

Per quanto riguarda la lirica, la Musa viene invocata in un modo diverso, che rispecchia la nuova dimensione che la Musa stessa ha assunto, così come la poesia; il canto interagisce ora anche con musica e danza e la divinità acquisisce la facoltà di dare avvio non solo al canto ma anche alla danza e alla musica, più precisamente alla *molpe* (un insieme di canto, musica e danza), come si può leggere nel fr. 27 PMG = 84 C. di Alcmane e nel fr. 73 PMG di Stesicoro (Athen. v 180 E). Proprio Stesicoro, per rinnegare la versione poco lusinghiera di Elena che aveva dato, quella di adultera, fa un nuovo componimento, in cui ritratta le accuse, invocando la Musa (fr. 16 PMG, vv. 9-10); questo significa che anche quando il poeta cambiava radicalmente la versione dei fatti, sentiva comunque il bisogno di appellarsi alla Musa per garantire la veridicità necessaria al suo nuovo componimento.

Una Musa che non è più solo una garanzia per raccontare il passato ma che lo diventa anche per la narrazione del presente la si scorge in Simonide, poeta che, com'è noto, era capace di cimentarsi con perizia in numerosi generi poetici e componeva su commissione. Nella sua elegia composta per celebrare la vittoria dei Greci sui Persiani, avvenuta a Platea nel 479 a.C., egli tratta anche un argomento epico (la vittoria degli Achei sui Troiani) che funge da paradigma della vittoria storica di Platea. L'intento, molto chiaro, è quello di accrescere la dimensione elogiativa e la grandiosità dell'impresa dei Greci contro i Persiani e l'invocazione alla Musa (fr. 11 W<sup>2</sup>, v. 21) ne è il coronamento.

Lo stesso termine 'Musa' viene ad assumere poi, con Pindaro e Bacchilide (pur conservando la sua funzione tradizionale di ispiratrice garante di autorità e verità e acquisendo lo statuto di alleata del

poeta) una polivalenza di significati, fino a divenire persino un sinonimo di ‘canto’ (anche se occorre precisare che il significato di ‘canto’ da attribuirsi alla parola ‘Musa’ si riscontra già in Eumelo di Corinto, fr. 1 PMG). Questi due autori conferiscono alla Musa anche la funzione di marcatore di passaggio da un tema di canto a un altro. In un passo della *Pitica* XI (vv. 41-45) Pindaro, per cambiare il tema di canto, esorta la Musa (che gli è alleata) a fare il suo dovere, ossia ad aiutarlo a lodare il committente (dietro compenso); nella *Pitica* IV invece, nei versi iniziali, invita la Musa a ‘fermarsi presso il sovrano di Cirene’. Bacchilide, da parte sua, nell’*Epinicio* V (vv. 176-178) esorta Calliope a ‘fermare il suo carro’ (che è il carro della poesia, sul quale è salito anche il poeta stesso) per segnalare il mutare dell’argomento del testo (dal mito di Meleagro si passa all’elogio di Ierone di Siracusa).

Ettore Cingano conclude il suo intervento mostrando così l’evoluzione che il concetto di Musa ha subito nel tempo; da un’assoluta dipendenza del cantore epico si passa gradualmente a un rapporto di collaborazione che porta a una piena consapevolezza delle proprie competenze da parte del poeta che componeva su committenza, anche in relazione alle nuove e specifiche esigenze di un diverso tipo di uditorio.

La terza e ultima relazione è stata quella di Antonio Rigo (Università di Venezia), bizantinista e storico delle religioni, che ha illustrato tra la tradizione classica e il mondo moderno la presenza del *Diavolo tra i Bizantini*.

Antonio Rigo inizia il suo intervento ricordando ai presenti l’iconografia caratteristica delle chiese bizantine (specialmente quella delle cupole): agli occhi del visitatore si presentano ripetutamente analoghi cicli iconografici che mostrano Cristo (al centro) attorniato da schiere, perfettamente ordinate, di angeli e di santi. La gerarchia celeste ricorre quasi ossessivamente nelle immagini che si contemplan in tali edifici. Essa costituiva, durante l’impero bizantino, il modello della gerarchia terrestre: Cristo era così la rappresentazione dell’imperatore, circondato dai suoi dignitari (le schiere angeliche e di santi); l’impero era la copia del mondo celeste (privo di elementi maligni) e, pertanto, era la realtà legittima e definitiva. Dov’è allora il diavolo? L’immagine di Satana come principio negativo (il male) che fa da contraltare al principio positivo (il bene) si rileva in particolar modo negli ambienti agli antipodi della visione della dottrina ufficiale, p. es. gli ambienti dei manichei, dei bogomili, dei catari; erano gruppi percepiti come eversivi che si contrapponevano al sistema imperiale. Le testimonianze più interessanti circa il diavolo nella cultura bizantina vengono infatti dalle tradizioni dualistiche, la cui presenza perdura anche nel Medioevo e, in parte, anche in epoca moderna.

Le dottrine religiose dualistiche (che ebbero molto successo anche durante la seconda crociata) vedono la contrapposizione di due principi: il bene (il principio positivo, la luce) e il male (il

principio negativo, le tenebre). Il Manicheismo ebbe ampia diffusione (p. es. a Bisanzio, in Asia Minore, in Asia centrale, nelle regioni dell’Africa del Nord come l’Egitto e il Marocco, etc.) e, anche se oggetto di dure persecuzioni sotto Giustiniano nel VI sec., sopravvisse fino all’VIII sec. Il Bogomilismo interessò invece principalmente le regioni dei Balcani meridionali (soprattutto il territorio delle odierne Serbia e Bulgaria) e diede origine al Catarismo francese. Le tradizioni dualistiche menzionate (in particolare i Catari) vedevano Satana nel Dio creatore del mondo terreno: Dio-Creatore, il Dio della Bibbia, era il principio malvagio, il male; conseguentemente l’uomo, come tutta la terra e gli esseri che la popolavano, era una creazione demoniaca. Credere che Dio fosse Satana significava anche vedere l’imperatore come una sorta di ‘vicario di Satana’ sulla terra; era dunque cosa giusta disobbedire all’imperatore e disprezzare l’impero. Questo spiega perché nel codice Teodosiano e nel codice di Giustiniano per i Manichei è prevista la decapitazione per lesa maestà; per quanto riguarda i Bogomili, invece, viene ricordato il massacro in cui furono arsi vivi, avvenuto a Costantinopoli nel XII sec.

Rigo passa poi a trattare le forme in cui il diavolo e i demoni sono soliti apparire agli esseri umani; molti dati, a tal proposito, sono forniti dai testi agiografici. I demoni possono operare fisicamente o insinuarsi fra i pensieri dell’individuo. Lanciare pietre, frecce, apparire sotto forme diverse (animali terrestri, pesci, uccelli, fumo, fuoco, donne bellissime e seducenti) sono alcune delle azioni più classiche compiute dai demoni (una buona fonte di informazioni è la *Vita di Antonio* di Atanasio di Alessandria). Il maligno può assumere anche l’aspetto di persone etiopi, ebrei o arabi (l’etnologia demoniaca dettata dalla xenofobia bizantina vede in particolare, negli Arabi-Saraceni, che faranno crollare Bisanzio, una personificazione diabolica della lussuria a causa della loro poligamia). Vi sono poi diverse suddivisioni di demoni in gruppi (p.es. demoni dell’etere, dell’aria, della terra e dell’acqua, demoni delle viscere della terra) e una di queste suddivisioni sta alla base di dottrine a noi ben note: essa identifica i demoni non più con esseri che compiono azioni fisiche (come lanciare sassi) ma con pensieri e passioni. È frutto di Evagrio il Pontico, molte delle cui opere sopravvissero alla condanna di Giustiniano conservandosi sotto altri nomi, ed è la classificazione degli otto diavoli principali, ossia gola, fornicazione, avarizia, tristezza, collera, accidia, vanagloria, orgoglio, che poi, con Gregorio Magno, verranno ridotti a sette e costituiranno la lista definitiva dei sette peccati capitali. I demoni operano qui a livello psicologico, attraverso sogni e pensieri. Il termine tecnico per designare il pensiero malvagio ispirato dai demoni e da identificarsi con essi è *logismos*.

Il numero sette è, secondo alcuni studiosi, da collegarsi con l’antica dottrina astrologica e astronomica dei sette pianeti e dei sette demoni planetari, secondo altri è da mettere in relazione con i giorni della creazione. Vi è da aggiungere poi che ancora oggi nelle regioni dei Balcani (p.es. Romania e Bulgaria) vi è la credenza che nell’immediato *post mortem* l’anima del defunto compia

un viaggio celeste che comporta il superamento di sette dogane, ognuna presieduta da un demone doganiere.

Insomma, la concezione del diavolo che avevano i Bizantini gode ancora, ai nostri giorni e nella nostra società, di notevole fortuna.